

Este libro rec
sobre cinco
importante
español
Francisco
Benet, Camilo
Vicente Soto

Biblioteca FJM
FJM-Enc-Nov
Novela española actual /

1032474



Biblioteca FJM

Torrente Ballester. indispensable para
Su novedad mayor consiste en comprender la obra
en presentar, juntos, el de estos autores y,
estudio realizado por un en general, la evolución
crítico especialista de nuestra novela,
y el testimonio autocrítico tan ligada a la de
del narrador. Además, nuestra sociedad.

novela española actual

FJM
Enc
Nov

*novela
española
actual*

Francisco Ayala Andrés Amorós
Juan Benet Darío Villanueva
Camilo José Cela Alonso Zamora Vicente
Vicente Soto Dámaso Santos
Gonzalo Torrente Ballester Joaquín Marco
José María Martínez Cachero

CRITICA LITERARIA

Fundación Juan March (Madrid)

**Fundación Juan March
Cátedra**

Novela española actual

FJM- Enc - Nov

Novela española actual

FRANCISCO AYALA ANDRÉS AMORÓS
JUAN BENET DARÍO VILLANUEVA
CAMILO JOSÉ CELA ALONSO ZAMORA VICENTE
VICENTE SOTO DÁMASO SANTOS
GONZALO TORRENTE BALLESTER JOAQUÍN MARCO
JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ CACHERO



FUNDACION JUAN MARCH • CÁTEDRA

CRÍTICA LITERARIA

Fundación Juan March (Madrid).

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

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

Cubierta: José Flores

Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1977. FUNDACIÓN JUAN MARCH y EDICIONES CÁTEDRA
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1

Depósito legal: M. 27.855 - 1977

ISBN: 84-376-0109-6

Printed in Spain

Impreso en Velograf. Tracia, 17. Madrid-17

Papel: Torras Hostench, S. A.

Fundación Juan March (Madrid)

I N D I C E

	<i>Págs.</i>
	<hr/>
Prólogo	9
Las narraciones de Francisco Ayala	11
Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester ...	63
Las narraciones de Juan Benet	131
Las narraciones de Vicente Soto	189
Las narraciones de Camilo José Cela	235
Mesa redonda final	275

PROLOGO

Recoge este volumen las conferencias y coloquios del ciclo sobre novela española actual que tuvo lugar en la Fundación Juan March de Madrid del 2 al 7 de junio de 1975. Dirigió el ciclo y moderó los coloquios el profesor Martínez Cachero, de la Universidad de Oviedo. (Naturalmente, el texto que se ofrece de los coloquios y de la mesa redonda final procede de la transcripción de la cinta magnetofónica, corregida por los mismos oradores.)

Se procuró seleccionar narradores de diferente generación y diversa estética al objeto de conseguir un panorama variado e ilustrador; otro tanto cabría afirmar de los críticos convocados, mayores y más jóvenes, académicos, universitarios y periodistas.

Como declaró al comienzo el profesor Martínez Cachero, «cabe pensar que la novedad más destacable del ciclo y, acaso también, la más interesante sea el emparejamiento en una misma sesión del creador y de un comentador de su obra, lo cual deja abierta la posibilidad de que, tras su individual intervención, entablen ambos, bajo la guía del moderador, un diálogo que puede adivinarse rico y fructífero acerca de cuestiones literarias de muy variada índole, suscitadas por ambas intervenciones y teniendo siempre como punto de partida y de llegada la obra del escritor en cuestión. Nunca, que sepamos, se ha intentado entre nosotros semejante experiencia».

El ciclo fue seguido por un público numeroso, atento y predominantemente joven. El interés suscitado fue tan evidente que la Fundación Juan March piensa seguir dedicando ciclos semejantes a la «Literatura viva» española, en sus diversas lenguas.

Ofreciendo hoy estos trabajos y coloquios creemos prestar un servicio útil a los estudiosos o curiosos lectores de la novela española actual; es decir, hasta cierto punto, de la realidad literaria y social española.

LAS NARRACIONES DE
FRANCISCO AYALA

1

INTERVENCION DE ANDRES AMOROS

Quiero empezar diciéndoles, antes de nada, que el hecho de que este ciclo se inicie con la figura de Francisco Ayala, es, hasta cierto punto, producto del azar.

Teníamos que conjugar la presencia de una serie de novelistas, de una serie de críticos; muchos de ellos vienen de fuera y ha resultado, así, que él es el primero que va a ser estudiado. Sin embargo, yo pienso que, como casi siempre, estos azares tienen un sentido bastante claro. ¿Qué sentido tiene empezar un recorrido de la novela española contemporánea hablando de Francisco Ayala? Podría aducirles muchos testimonios, muchos datos bibliográficos, pero no lo haré. Simplemente les diré, recordando así, de pasada, que ya tiene publicados dos tomos de Obras Completas; que en la prestigiosa colección Biblioteca Románica Hispánica, dirigida por Dámaso Alonso, existen ya dos libros dedicados a estudiarlo, cosa bastante infrecuente en un autor vivo; que se ha publicado ya un tomo de bibliografía de y sobre Francisco Ayala, que reúne más de 500 fichas, etc.

Pero, a la vez de ser un maestro reconocido, es un autor vivo, no sólo como persona, sino como escritor. Les recordaré simplemente que hace muy poco ha obtenido el premio de la Crítica y que ayer mismo estaba firmando ejemplares de dos nuevos libros en la Feria. Por otra parte, Fran-

cisco Ayala nos viene muy bien, como ha señalado Martínez Cachero, para mostrar el enlace entre la narrativa de antes y de después de la guerra. Todavía una tercera circunstancia que es importante: Francisco Ayala nos sirve de buen ejemplo de esa «narrativa española fuera de España», empleando el término del libro de María López que, sin duda, ustedes recuerdan.

Francisco Ayala viene hoy, entre otras cosas, aparte de sus méritos, porque es uno de estos hombres que han escrito novela en España, primero, y luego fuera de España, a consecuencia de un exilio, y ahora felizmente otra vez en España y fuera de ella. ¿Qué problemas se les planteaban? Quiero recordarles rápidamente el problema tan grave que surge para estos hombres, desde el punto de vista del novelista, claro, no hablo de otros problemas que son obvios; desde el punto de vista del novelista, ¡qué problema tan grave fue esto de salir de España, del exilio, a consecuencia de la guerra civil! Ante todo, el problema del lenguaje. Naturalmente, hoy todas las tendencias críticas afirman que la novela es en primer lugar el lenguaje; también otras cosas más, pero, desde luego, lenguaje.

Evidentemente, el novelista ha de estar en contacto íntimo, frecuente, con la lengua de su pueblo. ¿Y un exiliado, con qué lengua está en contacto? Con la lengua, a veces —es el caso de Francisco Ayala—, hispanoamericana; luego, en Norteamérica, con la lengua, me temo, un poco enrarecida, de los ambientes universitarios, de profesores, de estudiantes, de hispanistas. Esto no compensa, indudablemente, el contacto con el pueblo español, con todas sus sanísimas y estupendas incorrecciones lingüísticas, de las que se nutre la obra literaria.

Contacto también con la realidad española. Yo siempre cito una frase de Proust que me parece absolutamente certera. Decía Proust que el novelista es como una esponja que se empapa de realidad y después se vuelca sobre el papel. Pero, ¿de qué realidad? Para un exiliado, ¿tendrá un interés no sólo cultural, sino un interés vital, apasionado, para construir sus historias, la Universidad norteamericana donde está explicando? Bueno, dejemos la pregunta ahí.

Todavía un último punto: ¿para qué destinatario escriben estos escritores? Hace ya bastantes años, si no recuerdo mal, Francisco Ayala escribía un artículo que se titulaba así: «¿Para quién escribimos nosotros?». ¿Para un círculo minoritario, reducido, de hispanistas? Evidentemente, no. Hoy vemos la respuesta más clara. El, y como él otros varios, escribían para el hombre español. Yo diría incluso una cosa: para el joven español que, durante muchos años, no ha podido conocerlos.

Hoy, felizmente, se ha producido la reincorporación de Francisco Ayala a la vida intelectual española; un hecho que merece que todos nos felicitemos, ha sido una reincorporación —quisiera matizar— llevada de una manera muy prudente, muy discreta, muy inteligente, sin alharacas, sin espectacularidades, sin abdicar, por supuesto, de ninguna de sus creencias ni de ninguna de sus obras. El otro día —ustedes lo pudieron leer en el periódico *Informaciones*—, en una entrevista, creo que decía Ayala: «Yo no he cambiado ni una sola coma de mis libros a causa de la censura», lo cual ha producido que durante muchos años hayan tardado en llegar sus libros aquí.

Pienso que, en este momento, estamos ya en condiciones de leer su obra narrativa completa aquí, en España. No la obra ensayística, que to-

davía tiene algunas pequeñas lagunas; supongo que se remediarán pronto, claro. En definitiva, insisto, un ejemplo muy claro de reincorporación a la vida española, y no a la vida política, en absoluto, no a la vida oficial o pública, de ninguna manera; sí a la vida cultural.

Me parece que lo más interesante para Francisco Ayala, hoy, es que muchos jóvenes que no conocían sus obras, pueden leerlas —al cabo de los años, muchas veces—, pero, ya en definitiva, pueden leerlas.

Ahora, inevitablemente, tengo que dar un repaso más o menos rápido a sus obras narrativas, sin pararme demasiado en ninguna de ellas, sino tratando de ver, un poco, el sentido de su evolución.

Yo les diría a ustedes, antes de nada, que Francisco Ayala es una figura intelectual, compleja, no fácilmente accesible, a veces, y, desde luego, que no se puede reducir a una etiqueta sencilla. En los críticos que han tratado de determinar unos temas fundamentales de sus obras, existe una cierta divergencia, pero podemos agruparlos así.

María López, en su estudio ya clásico, decía que Ayala se preocupa en sus obras por tres temas: España, el intelectual en el mundo de hoy (él es sociólogo, por supuesto) y el escritor en el exilio.

Después, Estelle Yrizarry, en un libro muy posterior y por lo tanto más sereno, quizá menos político, señala otros temas y otras características fundamentales de Ayala: la capacidad de autocrítica; la visión de un mundo en crisis; la concepción de la novela al modo cervantino, como una novela ejemplar: no en el sentido estrechamente moralizante, desde luego, sino en el amplio sentido humano, cervantino, sobre el hombre y el

mundo contemporáneo que lleva incluso muchas veces a una serie de metáforas de animalización. Pensemos en el título de algunas de sus obras: «Muertes de perro», «Los hombres mueren como los perros» y como muchos otros animales que aparecen en la obra de Ayala. Señala E. Yrizarry también un sentido del humor bastante variado, poco habitual en la novela española contemporánea. Algunos intentaron relacionarlo con Quevedo —se lo digo a título de orientación, no porque yo esté totalmente de acuerdo con esto—. Es decir, que en las obras de Ayala hay un argumento, pero por detrás, o por debajo o más arriba, o más allá, o por donde ustedes quieran, hay muchas otras cosas. Concretamente preocupaciones de tipo intelectual.

Yo mismo, en otro trabajo, me he referido a cómo Ayala presenta la descomposición moral de nuestro mundo, realiza a lo largo de sus obras una crítica muy acerba y muy lúcida del nacionalismo (recordemos que vivió en Alemania y en Argentina en momentos especialmente dramáticos), y considera la novela como algo de una importancia trascendental, como un intento de dar respuesta a los grandes problemas del hombre. Ayala se ha planteado muchas veces el problema del realismo, por ejemplo, en sus ensayos sobre Galdós y Quevedo y, también para oponerse tajantemente a ese mito y ese tópico del realismo español que se mantiene a lo largo de nuestra literatura. Para Ayala, la visión de este mundo significa fundamentalmente (subrayo esta palabra) tragicomedia. Por último, el carácter moral, no religioso, pero sí fuertemente moral de su obra.

Yo suelo añadir otra cosa que es la referencia al tono de su obra. Esto del tono es un muy complicado tema que a mí me apasiona mucho, igual

que a muchos críticos: las obras se definen quizá no tanto por el argumento, por el estilo, como por el tono. ¡Y qué difícil es de precisar! Recuerdo cómo Ricardo Gullón hablaba muy sabiamente del tono de la poesía de Machado. Pues bien, en Francisco Ayala me parece que se da en sus palabras (ustedes lo verán ahora), y en su literatura, un tono de conversación tranquila, sosegada, que deriva claramente de una mentalidad (insisto en esta palabra, que aquí no es tópica sino muy importante) liberal. Tono sosegado, tranquilo, pero que no supone una visión idílica del mundo, ni mucho menos; que no tiene miedo, sino que verdaderamente desciende a los abismos de lo humano, a los aspectos más desagradables y crudos de la realidad, pero que sin eludir lo más angustioso, lo presenta de una manera que no podríamos clasificar de ningún modo como tremendista. Precisamente es uno de los méritos más evidentes de Francisco Ayala: su habilidad para rozar una serie de temas, verdaderamente terribles por el fondo o por la forma.

En la obra de Ayala se han distinguido tradicionalmente dos etapas. El gran crítico Anderson Imbert así lo hacía, y es la definición clásica; les leo: «los dos períodos de su labor narrativa se caracterizan por dos diferentes tonos, en el primero (que, como ustedes ven, corresponde a antes de la guerra española) un tono juguetón, estetizante, puramente imaginativo. En el segundo, en cambio (después de la guerra), su toma de posición frente a la realidad, mirándola valientemente, sarcásticamente, en sus más secretas crudezas». Esto fue más o menos confirmado por el propio Ayala, que incluso se condenaba a sí mismo y su primera etapa, juzgando que era un poco de jugueteo frívolo, irresponsable.

Como suele pasar con las clasificaciones esquemáticas, yo creo que esto no es totalmente verdad ni totalmente mentira, a efectos pedagógicos lo podemos admitir en cierto modo, pero la realidad es mucho más compleja. En primer lugar, yo hablé —y creo que hoy esto está más o menos admitido— de una tercera etapa, en los últimos años de Ayala. Además, habría que insistir en otra cosa. Estas definiciones tan claras, tan bonitas, son un poco peligrosas, un poco sospechosas de esquematismo. Parece que nos estamos inventando la historia del escritor estetizante que luego, conmovido por la guerra civil, ya baja al terreno concreto, a la realidad social y política. ¿Esto es verdad? Sí, pero solamente hasta cierto punto. Desde luego yo creo que en la segunda época de Ayala cambia la actitud ante la realidad, y el tono moral se agudiza. Pero en cambio, la carrera literaria se continúa. A la altura de hoy vemos muy clara la continuidad de su evolución como narrador.

Además de esto, cuando se habla de la primera etapa, se suele aludir solamente a la vanguardia, pero antes de esto había publicado Ayala dos novelas: «Tragicomedia de un hombre sin espíritu» (año 1925) e «Historia de un amanecer» (año 1926). En estas dos obras, lo que vemos claramente es un aprendizaje del realismo, no de la vanguardia. Cuando se publica la primera, Díez Canedo la relaciona con una línea tradicional que es la de realismo de Baroja, la de Pérez de Ayala. Estamos, hasta cierto punto, ante una novela clásica decimonónica, una novela de aprendizaje de un joven y también una novela con la herencia de la generación del 98.

«Historia de un amanecer», la segunda, significa hasta cierto punto un ensayo narrativo del

problema de insertar el tema político en la novela, ensayo que le deja a Ayala insatisfecho.

Llegamos después a los años de la Vanguardia: «El Boxeador y un Angel», «Cazador en el Alba». Vemos aquí una serie de temas característicos de este movimiento de vanguardia, en prosa, que es más o menos el equivalente, en verso, de la generación del 27. En los temas es muy fácil advertir, por ejemplo, el boxeo, el cine, lo mecánico, el coche, la moto, el baile y concretamente el baile negro, el jazz, el circo, el hombre perdido en la ciudad (como Chaplin, si ustedes recuerdan), el tema del sport, como decían entonces, y, en general, el optimismo ante un mundo nuevo. Decía Ayala que se trataba de una visión clara, ilusionada y frutal del mundo.

En la segunda obra de este tipo, «Cazador en el Alba», notemos «el alba» y el nombre «Auro-ra»: la idea de despertar de un nuevo amanecer lleno de ilusiones.

Desde el punto de vista del estilo, nos encontramos con obras muy interesantes para el crítico y para el profesor actual, no sé si tanto para el lector. Son obras voluntariamente artísticas, con un estilo muy pensado, nada naturalista. En ese estilo se pueden ver una serie de rasgos que, hasta cierto punto, podíamos relacionar con el neogongorismo de la Generación del 27. Por ejemplo, contrastes, metáforas irracionales que se parecen en cierto modo a la greguería, asociaciones súbitas de ideas, un uso de la puntuación de vanguardia, no tradicional, las enumeraciones caóticas, quizá con un ritmo cinematográfico, frases nominales, influencia de la vanguardia pictórica (por ejemplo, pintura cubista) en planos, uso constante de la ironía y, sobre todo, de la metáfora.

Se ha hablado de que éste es el período meta-

fórico de Ayala, metáforas muy variadas en cuanto a su modo de presentación, pero que nos hablan muy claramente de un mundo, de una época.

Por ejemplo, les leo: «La felicidad le envolvió como una bufanda»; «patinaba en finos skys su imaginación»; «era una tarde tan fría que el viento arrancaba de los árboles aceradas hojas guillete».

¿Qué sentido tiene esto desde nuestro punto de vista actual? A mi modo de ver, aquí el argumento es mínimo, es sólo un pretexto para el desarrollo de este escritor, para el desarrollo de una serie de procedimientos estilísticos. Y todo esto, además, tiene un valor de época.

Un compañero mío y gran crítico, José Carlos Mainer, ha publicado un prólogo a «Cazador en el Alba», donde insiste en esto. Lo que aparentemente es una elusión de la realidad, una huída del mundo, a la larga, resulta que da testimonio de un mundo en el cual se escribió así.

Pero, sobre todo, yo les diría que es un tipo de literatura que no se puede juzgar con críticos literarios estrictamente naturalistas, porque entonces se nos deshace entre los dedos. Habría que pensar más en su valor poético de revelación, de técnica literaria y, hasta cierto punto, diría yo, en la cercanía a los ismos, al surrealismo, al «amour fou». Todo esto, que parece luego clausurado en Ayala, es curioso que reaparecerá de manera importante en su última obra.

Pero pasemos rápidamente a la segunda etapa. Tenemos aquí un lapso del año 30 al año 49. Ayala reaparece como narrador con el libro «Los usurpadores». Toda la crítica se ha quedado verdaderamente atónita, no sólo ante el cambio que esto supone, sino ante la gran maduración que

esto revela. De repente, Ayala se ha convertido en un narrador totalmente maduro, en posesión de todos sus recursos. Es curioso que, después de nuestra guerra, Ayala no escribe de ella de modo directo, sino que se remonta a una serie de episodios de la historia de España. Son episodios ampliamente conocidos, la mayoría, de los que nos han hablado en el colegio a todos, incluso con el nombre famoso que aquí conservan: «La campana de Huesca», «El Doliente» (Enrique III), «Los impostores», «El Hechizado» (Carlos II), «El abrazo» (Pedro I).

¿Qué sentido tiene todo esto? Para Ayala se trata de una novela histórica, pero no en el sentido romántico de la palabra, de huida de la realidad, todo lo contrario. No es escapista, se trata de ver la historia como muestra del presente y de hablar muchas veces del presente por medio de la historia. Hoy lo vemos, me parece, con bastante claridad. Cuando vemos, por ejemplo, en el cuento de «San Juan de Dios» que lo que importa aquí es el proceso de una ciudad en el cual se dan la peste, la sublevación de los moriscos, la decadencia, la guerra. Cuando vemos en «El Doliente» la historia de Enrique III, la debilidad de un hombre que quiere utilizar el poder y que no lo consigue porque le fallan las fuerzas: una especie de apólogo existencial. En «La campana de Huesca» vemos la defensa del poder por la fuerza y el tema de la sangre, que se nos va imponiendo como algo obsesivo. En «Los impostores», que es el tema que se ha llamado de tantas formas (el «pastelero de Madrigal», el tema del Sebastianismo), vemos la fascinación que ejerce el poder sobre todos los hombres. En «El Hechizado» (para José Luis Borges, una de las joyas del cuento universal) vemos algo que es una lección

muy amarga de Ayala: el poder oculta la nada. Observamos cómo un personaje se va acercando al rey español Carlos II, «El Hechizado». Se va siguiendo con una técnica laberíntica que está de acuerdo con la materia que se narra, una serie de complicados ceremoniales, lo difícil que es acercarse al Rey. Al final, cuando llega ya a verle, en la última página, ¿qué descubre? Nada, un pobre idiota, símbolo del hueco del poder, del vacío profundo.

«El abrazo» es la historia tremenda del abrazo entre dos hermanos, el abrazo fraticida en el que quieren matarse los dos. Aquí, naturalmente de acuerdo con la historia, muere uno. Yo siempre he pensado que si la historia se lo hubiera permitido, Ayala hubiera hecho que murieran los dos. Este sería el final absolutamente simétrico y perfecto desde el punto de vista estructural.

En «El inquisidor», presenta el caso tan frecuente, y no sólo en el pasado, del fanatismo que se ampara en razones religiosas. Finalmente, un cuento que no se suele citar mucho y que a mi modo de ver es fundamental, «El diálogo de los muertos»: simplemente, sobre la desolada llanura castellana, dialogan los muertos y se ataca a los ideólogos, a los jefes, a los que han promovido toda la guerra. Aquí Ayala muestra otra característica suya: es un tipo de libro compuesto por narraciones cortas, pero íntimamente entrelazadas, con una estructura muy fuerte.

En definitiva, nos ha dicho Ayala, desde el prólogo, que todo poder que ejerce un hombre sobre otro hombre es una usurpación; que el poder corrompe; que todos los protagonistas son usurpadores, todos están hechizados, todos los que se odian son hermanos. Que la guerra es una gran miseria.

Se inicia el volumen con la violencia y el modo de vencerla: «San Juan de Dios». Luego aparece la debilidad («El Doliente») y el hombre que sabe salir de la debilidad haciendo lo que el otro no había logrado («La campana de Huesca»). Vemos la atracción misteriosa del poder («Los impostores») y una variedad del poder, el poder religioso con el riesgo que tiene siempre de fanatismo («El Inquisidor»). Pero el poder oculta la nada («El Hechizado») y la ambición de poder da lugar al odio entre hermanos, al «abrazo fatal». Al final quedan, simplemente, lamentándose en su «Diálogo», los muertos.

Otro libro más o menos semejante en la estructura es «La cabeza del cordero». En él ya se enfrenta Ayala con el tema de la guerra española, pero enfocada con una serie de peculiaridades que él mismo ha resumido. En la guerra española, al presentarla, busca lo profundo y permanente, no lo anecdótico. Quiere ver la guerra en el corazón de los hombres, no los episodios militares. Quiere presentar personajes vulgares, no héroes de ninguna manera. Todos son inocentes-culpables, no hay maniquismos de separar en un bando a los buenos y en otro a los malos. En definitiva, se trata de un punto de vista más moral que político. Por eso es curioso que esta obra de Ayala haya sido censurada, yo diría, desde los dos bandos. Por una parte, se le ha acusado de ser demasiado oblicuo en su tratamiento del tema de la guerra. Por otra, es un hecho que hasta hace pocos meses no se ha podido leer en España. Esta es una demostración muy clara de la manera de trabajar de Ayala, con independencia, sin partidismos, buscando el drama humano que hay en el fondo de la guerra, no la anécdota concreta, no el padecimiento ocasional.

«Historia de Macacos.» Creo que es su primer libro narrativo, que se publicó en España después de la guerra.

En «Historia de Macacos», que comprende una serie de relatos cortos, lo que vemos es otro elemento que cada vez será más importante en la obra de Ayala, lo grotesco cotidiano; no referirse ya a la guerra española, sino a los detalles habituales, a descubrir lo profundamente tragicómico que hay en la vida diaria, su humor tragicómico significa una visión muy clara de las máscaras sociales, de los convencionalismos y, en definitiva, de la debilidad humana.

La pareja de obras narrativas de Francisco Ayala que han obtenido, quizá, mayor resonancia en el mundo entero es la formada por «Muertes de perro» y «El fondo del vaso». Tratan del tema de la Dictadura hispanoamericana. Por supuesto, todos lo relacionamos en seguida con una serie de ilustres antecedentes, Valle Inclán, Asturias, etc. Sin embargo, lo característico de Ayala, que él mismo ha señalado, es querer presentar el tema de la Dictadura hispanoamericana desde dentro, no desde un ámbito directamente político. Se trata otra vez de mostrar cómo unas circunstancias de poder muy duro, muy fuerte, de despotismo, provocan la corrupción en los hombres. En la primera novela, lo que vemos es el final de una dictadura. En la segunda, el comienzo de la —digamos— democracia que sigue a dicha dictadura y no se sabe qué es peor, porque, naturalmente, el ambiente moral está envenenado por muchos años de un poder ejercido de una manera despótica.

Ayala ha precisado muy bien en algunos trabajos cómo utiliza el fondo sociológico —él es sociólogo, catedrático de Derecho Político—, pero no de una manera directa, que para eso lo haría

mediante un ensayo, sino incorporándolo en las reacciones de los personajes vivos. Quizá esta obra es la que más puede impresionar a un lector que desconoce la obra de Francisco Ayala. En definitiva, por detrás del episodio más o menos pintoresco de una dictadura hispanoamericana, por detrás del machismo, de la conquista del poder, de la carrera política de los hombres que se parecen a los perros, de la degradación humana, lo que hay es, una vez más, una reflexión de Ayala sobre la condición humana. Dice él «las relaciones de poder público se han presentado porque ofrecen, en su crudeza, un medio muy propicio para revelar ciertos rasgos ingratos de la condición humana».

Al final de esta pareja de novelas llegamos a una conclusión verdaderamente triste. Dice tajantemente «el género humano apesta». Estamos llegando a un tipo de novela que parece cercana a la novela del absurdo, de la tragicomedia otra vez, pero quizá hay una pizca de esperanza. Lo que ocurre al final es que el protagonista abandonado por todos, llega (insisto mucho en el título de la obra) al «fondo del vaso». La novela, según su autor, termina con una nota de dolorida esperanza, cuando el protagonista, rota la tela de araña de las relaciones sociales que a todos nosotros sostienen, cae, toca fondo y en la soledad se encuentra por fin a sí mismo clamando misericordia. Esto será muy importante en la obra de Ayala: el personaje que llega al fondo del vaso. Allí, no es que haya optimismo ni pesimismo, lo que hay es la miseria de la condición humana, pero también un sentimiento de compasión por el hombre.

Hace unos años hablé de que quizá apuntaba una tercera etapa de Francisco Ayala y pienso que hoy no cabe duda de ello. Y está bastante claro,

además, que se han producido en ella los frutos más maduros a mi modo de ver, de mayor calidad de Ayala, pero quizá no los más fáciles de apreciar por el lector habitual.

En su libro «De raptos, violaciones y otras inconveniencias», lo que hace Ayala es penetrar más en la vida cotidiana y fijarse en una serie de fenómenos, concretamente, del erotismo contemporáneo, viendo cómo se ha degradado un sentimiento tradicional de erotismo y cómo aparecen, por medio de él, una serie de actitudes y de comportamientos humanos que merecen su análisis.

Por último, «El Jardín de las Delicias», su última obra narrativa por el momento, una obra que obtuvo el premio de la crítica y que para muchos fue una revelación, porque parecía que Ayala cambiaba radicalmente de dirección. Es, una vez más, una obra de estructura estudiadísima, se compone de muchos cortos textos agrupados en dos partes: «Diablo Mundo» y «Días Felices». En la cubierta vemos las dos partes laterales del tríptico del Bosco, el Infierno y el Paraíso: «Diablo Mundo», «Días Felices». Este «Diablo Mundo», a su vez, está subdividido en dos partes, «Recortes de periódicos» y «Diálogos de Amor». En la primera, lo que hallamos es una visión feroz de nuestro mundo actual, de las monstruosidades que hay en él, contadas con una aparente frialdad, con objetividad absoluta, remedando la retórica periodística en el peor sentido de la palabra. Aquí, Ayala quiere ser puramente épico, mostrar distancia, contar las locuras que cometen los jóvenes por un cantante de moda o la visión absurda del erotismo, de la muerte en nuestra sociedad. Esto se completa con la segunda parte, «Diálogos de Amor». Es el título clásico, naturalmente, adoptado por irrisión. «Diá-

logos de Amor» es quizá más feroz que lo anterior, pero literariamente expuesto en forma dialogada, dramática. Queda, por último, «Días Felices». En esta parte, vuelve Ayala a recuerdos de infancia, de juventud, a un tono lírico y profundamente personal que es, quizá, el camino por el que va ahora.

Me gustaría recordarles, al llegar este momento, una frase que oí hace poco. En una entrevista de Federico Fellini para un periódico francés, le preguntaban por el carácter autobiográfico de su obra, y contestaba Fellini, más o menos: «llegado a estas alturas de mi carrera, ya me aburre contar historias y lo que me divierte es contarme a mí mismo». Naturalmente, esto no hay que interpretarlo en un sentido elementalmente autobiográfico, Ayala es demasiado listo para eso, y se reiría mucho de los que buscan una interpretación literal autobiográfica, pero sí en otro aspecto, en el de la unión profunda del autor con su obra.

Ahora Ayala ya no quiere contar una historia, si alguna vez lo ha querido, sino utilizar como punto de partida una experiencia real o soñada o recordar, es igual, para montar una construcción literaria, y lo hace con un estilo, me parece, de una madurez absoluta. Yo pienso que aquí culmina toda su evolución literaria. Creo que éste es el momento en el que todavía está ahora y que todavía se pueden esperar frutos muy importantes en esta línea.

Voy a concluir, señalando algunas características generales de la obra de Ayala, después de esta introducción de conjunto que les he hecho: carácter personal, desde luego, carácter complejo. La obra de Ayala quizá no es fácilmente asequible al lector, no porque use técnicas muy llamativas, en absoluto, la apariencia es demasiado

sencilla, pero detrás suele haber algo bastante complicado. Siempre, a mi modo de ver, Ayala apunta a algo que está más allá de lo directamente narrado. En su caso tenemos una pluralidad de saberes muy evidente: Catedrático de Derecho Político, Profesor de Sociología, ensayista, crítico literario, Profesor de Literatura española, narrador. El afirma que todo esto se interpenetra de verdad en su obra, que todo esto ha influido, a su modo de ver, favorablemente, en su obra de creación.

Repasando toda la obra de Ayala nos encontramos con algo verdaderamente interesante, la coherencia ideológica. Les recomiendo si les interesa el tema, que lean un libro titulado «Confrontaciones», donde reúne Ayala una serie de declaraciones realizadas a lo largo de los años. Es un ejercicio muy arriesgado para una persona que ha vivido las circunstancias políticas que él ha conocido y, sin embargo, posee la suerte o el privilegio de no desdecirse de nada. Coherencia ideológica, pero, a la vez, cambio permanente en su evolución literaria. Un movimiento que sólo ahora, pienso yo, después de «El Jardín de las Delicias», se comprende plenamente en lo que ha supuesto cada una de las etapas.

Tratamiento oblicuo: se ha dicho que no le interesan la guerra española o la dictadura hispanoamericana en sí mismas, sino abrazar el tema universal, la condición moral del hombre.

Una obra, como ustedes ven, muy amplia, pero amplia al cabo de los años. Yo subrayaría esto: Ayala ha escrito siempre despacio y él mismo dice que lo ha podido hacer porque no ha sido profesional de las letras. Ha tenido otra carrera y, así, ha escrito cuando ha querido, como ha querido, no con la obligación, quizá, del escritor

que ha de sacar el libro para mantener la demanda que existe de su obra. Valor, por supuesto, trascendental que concede a la novela. Para Ayala, la novela tiene una función: contribuir a que se entienda mejor o más profundamente el mundo en que vivimos. Tono personal, pesimismo, de nostalgias del paraíso perdido, dice él, junto a diversas versiones del ubicuo infierno, que nos rodea por todas partes.

Contraste, yo diría, con el habitual realismo de la novela española, durante unos años. Esto ha sido señalado varias veces y hoy ya va siendo historia. Pienso que, durante unos años, la novela española de posguerra estaba limitada a un tipo de realismo costumbrista muy superficial. En el caso de Ayala, por una serie de circunstancias, eso no se ha dado nunca, ha habido lo contrario, una carga ideológica, intelectual, muy grande. Intelectual: es la palabra inevitable, que tenemos que emplear. Narración, a mi modo de ver, intelectual, pero eso no quiere decir de ninguna manera frialdad, no quiere decir ensayismo, no quiere decir tratamiento despegado de los problemas. Podemos entroncarlo con la línea de Unamuno, de Clarín, de Pérez de Ayala, de Martín Santos, de Torrente Ballester; una visión compleja de la realidad, irónica que no se queda en la primera impresión, en el realismo puramente fotográfico o costumbrista; una visión verdaderamente inteligente y por eso muy independiente, al margen de las etiquetas. A Ayala no le gusta que le clasifiquen de ninguna manera y, aparte de eso, es un autor muy difícil de clasificar. En Ayala es inevitable, a mi modo de ver, hablar de este elemento, insistir una y otra vez en él: la lucidez, la inteligencia, lo cual quizá no es muy simpático, no es muy atractivo (muchas veces, suscita

mayores simpatías la torpeza) pero sí es un valor indudable.

Hace no mucho tiempo me escribía Ayala, hablando de una persona, y me citaba «esa capacidad de ver las cosas desde todos los ángulos, por delante, por detrás, por arriba, por abajo y aún desde dentro, que es la virtud fascinante e indignante —añade él, irónicamente—, de la inteligencia». Repito: la virtud de la inteligencia de ver todo por delante, por detrás, por arriba, por abajo y aún desde dentro. Pienso que ésta es la cualidad fundamental de la obra narrativa de Francisco Ayala. Una obra narrativa que, no me importa decirlo, presenta problemas para el lector habitual. Ante todo, problemas de lenguaje: no es un lenguaje sencillo muchas veces. Problemas, también, ideológicos: no es muy difícil, a veces, captar su verdadera intención. Además, una obra que no tiene, me parece, casi ninguno de estos rasgos de lo que se suele considerar habitualmente como típico español, como castizo. Pero de todos modos o a pesar de eso o gracias a eso, como ustedes quieran, me parece que Francisco Ayala es uno de nuestros narradores más universales.

A estas alturas de la vida donde yo ahora me encuentro, suele pararse uno a considerarla interrogativamente, viéndola ya un poco como desde fuera. Muy repetida en todos los tiempos fue la comparación con el viajero que, llegado a un punto, se vuelve a mirar el camino hecho; y quizá se pregunta este viajero acerca del sentido que su viaje tuvo. Me pregunto yo ahora, dejando a un lado la trillada metáfora, cual ha podido ser, para mí mismo, el sentido de mi larga actividad de escritor; y en la ocasión presente, cuando esa actividad acaba de ser reseñada ante ustedes de manera tan cumplida en su efectivo desenvolvimiento, quisiera intentar yo examinarla por mi parte desde el ángulo de la experiencia íntima.

En primer lugar, ¿qué era, cómo se presentaba a mis ojos la carrera de escritor cuando, apenas concluido el bachillerato, a los dieciséis años de edad empecé a escribir con ánimo de ver publicados mis escritos? Y ¿por qué me orienté precisamente en esa dirección? De seguro, si me dirigí hacia el campo de las letras fue porque persistía y había quedado fijado en mí ese deslumbramiento poético que es tan común en la niñez y que en la mayoría de los casos, en los casos que debemos tener por normales, pronto se disipa

o atenúa para dejar espacio a más útiles ocupaciones y preocupaciones. Mi poetizar secreto de los ocho, nueve, diez años, persistía en la adolescencia, alimentado por lecturas diversas, y pugnaba por tomar forma bajo la incitación de los más heterogéneos modelos. No sé bien si es a esto a lo que se llama vocación. De cualquier manera, ello me condujo con toda naturalidad a desear realizarme como adulto en el ejercicio de esa actividad que constituía lo que se llamó la república de las letras, a ser un escritor.

Fue así como hubo de operarse en mí inicialmente la conjunción necesaria entre las propensiones innatas del individuo y las estructuras que la sociedad le ofrece para que se ajuste a sus pautas, eligiendo entre una pluralidad de opciones. Pues aquellas propensiones innatas, sean cuales fueren, tienen que desplegarse siempre a través de cauces preestablecidos, a los que se adaptan, modificándolos a su vez aun cuando sea en medida ínfima. Por supuesto, el paso desde la libérrima fantasía infantil a la condicionada elección de una actividad socialmente viable puede efectuarse mediante vacilaciones y tanteos. Durante un cierto período, mis inclinaciones artísticas me llevaron a probar la mano en la pintura, a la vez que pergeñaba mis invenciones literarias; pero, por fin, éstas prevalecieron, y así pedí y obtuve muy temprano carta de ciudadanía en la república de las letras.

No hará falta recordar lo que era la vida literaria sepañola en la década de 1920, ni ello sería oportuno en esta ocasión. Bastará señalar —y no es poco— que, en efecto, existía entonces una vida literaria, articulada, dinámica, con sus instituciones, jerarquías y autoridades. En ese ambiente fue donde mis publicaciones primeras me

introdujeron. Pero antes de referirme a ellas en concreto voy a permitirme una digresión acerca de lo que entiendo por estilo, destinada a explicar por qué, a pesar de todo, me abstuve de ejercitar plenamente dicha ciudadanía, y nunca me apliqué con el debido celo a seguir la carrera literaria que, sin embargo, me atrajo y elegí desde el principio como la más adecuada a mi índole personal.

Son varias las cosas que pueden significarse con la palabra estilo, o mejor quizá, éste puede ser detectado en niveles diferentes. El más profundo de ellos radica en el seno del individuo, de cada individuo único, y se revela como aquella visión del mundo y actitud frente al mundo que le es peculiar; mientras que el nivel más superficial se encuentra, por lo que atañe a los escritores, en el arreglo de las palabras que componen sus textos poéticos. Ahora bien, a partir siempre del nivel básico, que es inmodificable, la expresión personal depende en grados diversos de la voluntad (en cuyo sentido puede hablarse de una «voluntad de estilo»). Por lo pronto, tal expresión tiene que acomodarse a los usos idiomáticos generales que garantizan la comunicación, es decir, la inteligibilidad de lo expresado; y esos usos son dados en un cierto ámbito histórico, temporal y espacialmente delimitado, dentro del cual se encuentran en vigor unas pautas estéticas que constituyen el estilo literario de la época. El escritor nuevo tiene que trabajar con el lenguaje común y asumir las vigencias literarias de su tiempo, a cuya alteración contribuirá eventualmente con su propia obra.

Cuando yo inicié la mía, cuando redacté mis primeros cuentos, mis primeras novelas, estaba empapado de lecturas clásicas, románticas, rea-

listas y modernistas, y ellas constituían para mí el ambiente literario de la época tal como podía captarlo un joven estudiante recién llegado de su provincia a la capital; dentro de ese ambiente surgieron mis primeras publicaciones. Y ahora, a la vejez, me satisface comprobar que uno de mis críticos, Estelle Irizarry, reconoce ya en aquellas primeras obras mi acento personal, mi estilo en cuanto actitud frente al mundo. Como lo ha reconocido también en los escritos de la fase siguiente, la fase vanguardista, que en la superficie pueden aparecer como excesivamente artificiosos y ceñidos a un programa de estilización, en contraste con los anteriores y, por otro lado, con los que habían de seguirles.

Este cambio en el nivel más deliberado del estilo fue debido en aquellos momentos al encuentro del joven provinciano cuyas primeras novelas le habían dado acceso a los círculos literarios de la capital, con el nuevo y más actual estilo de la época, y a su comprensión de que éste era el más adecuado para expresarla, es decir, para expresarse en ella. Quizá porque, no obstante su marcada estilización que los asigna a un período bien definido y cerrado ya dejan oír mi personal acento, esos escritos vanguardistas, vistos hoy a distancia, no me parecen por completo deleznable. Después de ellos, y tras una pausa silenciosa no tan prolongada como se ha solido decir, pero marcada en todo caso por la experiencia decisiva de la guerra civil, mi actividad de escritor, autor de obras de ficción, no ha procurado ya nunca plegarse a las corrientes del tiempo. Instalado plenamente en la actualidad histórica, he contribuido a promoverlas espontáneamente y por propia iniciativa, si quiera sea en la medida mínima que mis facultades me permiten. Dicho en otras palabras: cuanto

he producido en el terreno de la creación imaginativa después de la guerra civil no responde tanto a las incitaciones de un determinado ambiente literario como a un solitario impulso brotado de dentro, a una necesidad interna de esclarecer mis propias circunstancias vitales. Tan desolada libertad se debió en parte, sin duda, a mi carácter personal y probablemente hubiera llegado a alcanzarla de todas maneras; pero en parte fue precipitada también por las condiciones del exilio. Y al hablar de las condiciones del exilio no me refiero a la situación individual del escritor desarraigado (la metáfora del desarraigo, que identifica al ser humano, pensante y semoviente, con un vegetal siempre me ha molestado un poco), sino a la situación general de que ese exilio es un efecto. ¿Será necesario evocarla? Por lo que en particular nos concierne, la antigua república de las letras había quedado desmantelada, dejando a la intemperie sus ciudadanos. Y la destrucción ocurrida primero en España pronto se extendería, con la Segunda Guerra Mundial, a los demás países. Mi obra entonces, y a partir de entonces, ha respondido a las perplejidades de mi propia estación en el mundo, procurando explicarse éste. Es una especie de meditación solitaria; o mejor dicho, no meditación, sino expectación, contemplación solitaria.

«¿Para quién escribimos nosotros?», me preguntaba yo, poniendo esta interrogación por título a un ensayo de 1949. La destrucción de la comunidad literaria, la ausencia de un público bien determinado y en directa relación con el escritor coloca a éste en una posición de gran independencia, amarga e ingrata desde luego, pero independencia al fin. Nada lo reclama, ni tiene para él sentido el procurar atenerse a prescripciones de escuela o a estimaciones dictadas por la moda del

día, pues todo ello sería ilusorio. Mis narraciones de ese mismo año, 1949, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, tienen como fondo —remoto, pero bien reconocible— la guerra civil española, mas no se proponen producir efecto alguno. De antemano estaban privadas de acceso al público español que hubiera sido su inmediato y natural destinatario. Son, pues, como digo, una reflexión solitaria, un reflejo del mundo en el espejo de mi conciencia. Y aquí se impone de nuevo alguna consideración acerca del estilo. Siendo como son esos dos libros rigurosamente coetáneos y arrancando ambos de la misma experiencia histórica, presentan, sin embargo, estilos de superficie muy distinta. Más aún, cada una de las narraciones que los integran tiene, dentro del estilo común al correspondiente libro, una modulación estilística que le es peculiar. La razón de ello está en que la conciencia del escritor ha de manifestar su visión del mundo en imágenes objetivas que aspiran a ser obras de arte, y, para conseguirlo, debe manejar los recursos técnicos propios de su oficio: el arte de componer un texto con aquellas palabras y frases que mejor puedan expresar las intuiciones profundas a transmitir. Cada proyecto literario constituye un nuevo problema expresivo, ya que la intuición básica de donde arranca es subjetivamente única, y si en alguna medida ha de revelar su originalidad tendrá que crear para ello su particular idioma dentro del campo del idioma general, de modo que resulte comprensible y a la vez elusiva, misteriosa, es decir, poética. Así, a través de técnicas verbales *ad hoc*, de estilos variables, se hará patente la singular visión del mundo que cada escritor incuba en las profundidades donde el estilo es ya el hombre mismo. Las novedades técnicas, siempre relativas nove-

dades, que puedan hallarse en mis escritos de ficción, no serán ya juegos gratuitos de ingenio, ni mucho menos responderán al estímulo de bogas, sino que surgen en función del propósito expresivo y se ajustan a él con todo rigor.

Esta ha sido y es mi manera de entender el ejercicio literario; y a partir de ella quiero regresar ahora hacia la cuestión de la carrera de escritor, que en mi adolescencia se me aparecía como la profesión a que yo estaba llamado. Pese a esa vocación precoz, y a la facilidad para ingresar en ella que se me dio en mis comienzos, no ha sido ésta, estrictamente hablando, mi profesión y mi carrera. Desde los primeros pasos en ella sentí todavía de un modo vago que quería, sí, ser escritor, pero que no quería vivir del producto de mis escritos. Y no pudiendo contar con recursos económicos que no fueran procedentes de mi trabajo personal encaminé mis esfuerzos lucrativos por varias vías, en circunstancias varias, y del modo más continuo por la vía de la enseñanza universitaria que me proporciona un terreno de acción próximo al centro de mi interés por la creación poética. Pedro Salinas, uno de los que fueron motejados malignamente por Juan Ramón Jiménez de poetas profesores, se complacía en bromear: ¡Qué cosa extraña! Le pagan a uno por hablar de aquello que a uno le gusta, y de lo que hablaría siempre aunque no le pagasen... Dejando aparte los riesgos de esa concomitancia de la poesía enseñada en cursos académicos con la creación poética (que también tiene riesgos, no hay duda), debe reconocérsele la ventaja de liberar al creador de la servidumbre del ganapán; aunque, por otro lado, las urgencias de esta servidumbre no dejen a su vez de ofrecer ciertas ventajas para la creación literaria misma. En fin, sea como quiera, es el caso

que, libre de apremios externos, he podido enfrentarme con mis sucesivos proyectos literarios en una disposición desembarazada, sin otra preocupación que la de llevarlos al mejor término posible. Creo que, por lo menos esta holgura me ha librado de incurrir en la repetición mecánica de recursos que quizá fueron eficaces para desenvolver un cierto proyecto y que, aplicados por la necesidad de producir a otro proyecto diferente, pudieran convertirse en fórmula, en receta, en mera retórica, trucos de artesanía inevitables cuando se trabaja para hacer frente a las demandas de una profesión. Como catedrático, debo dar mis clases en los días prefijados, me guste más o menos el tema y me sienta mejor o peor dispuesto, con lo cual no hay medio de impedir que alguna resulte mediocre o resueltamente mala. Como escritor, las deficiencias que pueda haber en mis obras de ficción sólo serán achacables a incapacidad mía o a falta de juicio crítico por mi parte.

En suma, he hecho lo mejor que he podido. Pero, sería cuestión de preguntarse ahora, ¿qué es lo que me he propuesto hacer escribiendo obras de ficción? ¿Para qué, en fin (y ya no para quién), he escrito yo? Que es una manera de volver al tema inicial de mi relación con el mundo de las letras.

Ciertamente, desde mis intentos literarios más remotos, el estímulo íntimo de donde mis relatos brotaron fue el puro placer de narrar, de darle forma a algo que para mí tenía un sentido, y un sentido susceptible de ser comunicado a otros. Claro está que muchas veces, por no decir siempre, ese sentido se me presenta de manera imprecisa, y el esfuerzo por formularlo no es, en definitiva, otra cosa que el esfuerzo por desvelar su secreto entrevisto, por descubrirlo, por inventarlo; de mo-

do que el placer envuelto en la operación de escribir sería, creo, un placer comparable al del matemático que despeja una incógnita, el placer de levantar la punta del velo de ese misterio en que el mundo consiste, revelándolo un poco, y revelándose uno a sí propio al hacerlo. Pero —bien entendido— no se trata de ninguna especie de placer solitario, y por ello infecundo, pues sólo se cumple y sólo puede cumplirse mediante la comunicación, actual o potencial, con los demás, en un movimiento de autoentrega, de comunión con el prójimo.



COLOQUIO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Ayala, al término de la Guerra Civil española y como consecuencia de su suerte final, usted se convirtió en un exiliado que primero estuvo en Argentina, después en Puerto Rico y, finalmente, estuvo y sigue estando en Norteamérica; estas vicisitudes biográficas, ¿han repercutido de alguna manera en el aspecto idiomático de su obra, quiero decir: en su manejo literario del castellano, con una cierta modificación del mismo?

F. AYALA.

Seguramente que sí han de haber repercutido, pero me pregunto si las circunstancias del exilio han hecho que cambie mucho mi manera de escribir, mi vocabulario, mi uso del idioma, porque siempre he visto el idioma castellano como una unidad, no como una parcela peculiar de ciertos países o de este país en concreto. Mi interés hacia otros países de lengua española no nació con las circunstancias que usted ha mencionado. De hecho, ya había estado yo en América del Sur antes de que la Guerra estallara; concretamente: es-

taba en Argentina cuando la Guerra estalló, y es muy probable que de todos modos hubiera seguido visitando Hispanoamérica. He tenido desde siempre el deseo de superar todo provincialismo; y en cuanto al lenguaje, me complace la variedad viva de su uso dentro de la gran unidad. Variedad viva, digo, y quiero recalcar esta última palabra, porque me interesa sobre todo lo que el habla tiene de creativo. La creación idiomática se produce en el plano de la comunicación oral, como obra de la comunidad hablante, pero también, y sobre todo, en el de la actividad literaria. El idioma que se escribe es, en gran medida, el idioma de la invención renovadora. Por supuesto, el ejercicio corriente de las gentes al hablar, innova y modifica el lenguaje, pero me parece a mí, no sé si por una distorsión profesional, que, cuando menos en esta fase de la civilización, las principales modificaciones experimentadas por un idioma se producen como efecto de la obra de sus escritores. De cualquier modo, lo que haya de peculiar en mi lenguaje se debe a influencias lingüísticas diversas, orales y escritas; pero no son influencias pasivamente recibidas, sino conscientemente asumidas, aceptadas con deliberación.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Amorós, en su intervención ha apuntado una cosa que me interesaría mucho aclarar. Se refirió usted a que la etapa de la obra de Ayala, que podríamos llamar vanguardista (aceptémoslo así para entendernos), no ha de considerarse como definitivamente clausurada en un cierto momento, sino que pervive en una forma, digamos, soterrada; apuntó usted, asimismo, que hay una reaparición de esa etapa vanguardista en su por ahora

último título narrativo. Me gustaría matizar esta sugerencia.

A. AMORÓS.

Para mí, personalmente, esto está clarísimo. A lo mejor me equivoco, pero creo que no. En general, los críticos que nos habíamos ocupado de la obra de Ayala, considerábamos esa etapa vanguardista como algo clausurado, cerrado, de unos años y se acabó, bueno o malo o regular. En cambio, con la aparición, concretamente, de «El Jardín de las Delicias», no sólo nos llevamos una gran sorpresa, sino que pudimos comprobar que existía una evolución mucho más coherente. En concreto, creo recordar un artículo de Ildefonso Manuel Gil, sobre el carácter poético de la prosa de Ayala. Claro, hubo un momento en que todos estábamos absorbidos por algunos temas de que trata Ayala: la dictadura o la Guerra Española, son temas que atraen la atención muy radicalmente. Por eso también yo diría que, durante cierto tiempo, la crítica sobre la obra de Ayala (y ahí me incluyo yo, absolutamente, y más hoy por razón de tiempo) ha sido una crítica muy temática, muy de contenidos. En cambio, a partir sobre todo de «El Jardín de las Delicias», se ha comprendido mejor la evolución puramente literaria, de recursos artísticos; concretamente, tengo que señalar los dos libros de Rosario Hiriart en que ya habla de las obras de Ayala desde este punto de vista.

Para mí no sólo es interesante, sino realmente revelador comprobar cómo existe esta veta subterránea de vanguardismo, de lirismo, si se quiere, por debajo de unas narraciones de apariencia muy cruda, muy implacable. Yo, esto lo veo cada vez más claro. Todavía diría otra cosa, metiéndome

en la pregunta anterior: yo veo cada vez más claro el fondo no sólo español, sino granadino de Francisco Ayala.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Creo sería muy interesante que el propio Ayala nos dijera si el señor Amorós va por buen camino, a este respecto, o si, diríamos, se pasa de listo.

F. AYALA.

No, yo diría que es totalmente atinado en esto. Cuando escribí el proemio al libro «La cabeza del cordero», quise marcar la novedad de la posición literaria adoptada en él, tirando un poco contra las obras de vanguardia. Pero la gente tomó mis frases demasiado literalmente, exageró su intención, se me creyó demasiado al pie de la letra lo que decía. Yo no pienso que esa etapa mía fuera simplemente un jugueteo frívolo, sino que tenía un sentido muy real, y ese sentido real sigue estando ahí presente, por debajo, y puede manifestarse y se manifiesta de alguna manera en la obra ulterior.

No olvidemos, por otro lado, que el espíritu de la vanguardia, que fue tan denostado y tan vilipendiado durante los años que siguieron a la guerra civil y a la segunda guerra mundial, por razones también históricas muy justificadas y perfectamente comprensibles, ahora está reflatando, resurgiendo. En artes plásticas, hará un par de años se presentó una exposición en Chicago y Nueva York de obras de la época de la vanguardia. Con esa exposición, sin decirlo, se pretendía hacer ver a gentes que no habían conocido aquella etapa, a las nuevas generaciones, que los fenómenos artís-

ticos recientísimos, lo que se intentaba hacer y se estaba haciendo ahora por muchos nuevos artistas, se había hecho ya con más audacia y mejor hace cincuenta años. Basta comparar, para que nos demos cuenta, en el terreno literario, lo que era la conferencia-maleta de un Gómez de la Serna o alguna conferencia que dio Rafael Alberti con lo que ahora se puso de moda bajo el nombre de Happennings. Es igual, es exactamente igual, sólo que aquello tenía más calidad literaria, no caía en lo tonto como muchas veces ocurre con estos Happennings.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Con esta contestación me pone usted cerca de una pregunta que quería formularle y cuya contestación me interesa muy particularmente. Dada su vinculación a la primera «Revista de Occidente», y recordando los dos ensayos de Ortega aparecidos en el año 1925, «La deshumanización del arte» e «Ideas sobre la novela», pienso sería muy importante que usted nos dijera hasta qué punto, por aquel tiempo y poco después, Ortega, con sus ideas, con su peso intelectual, con su patrocinio, influyó, para bien o para mal, en quienes, como entonces usted, estaban iniciando su carrera narrativa. A este respecto tengo testimonios muy contradictorios. Por ejemplo, el testimonio de Rosa Chacel, para quien tal influjo existió y fue muy positivo; en contra tengo la opinión de Juan Goytisolo, y más autorizada por ser testigo de mayor excepción, la de Max Aub, que, en el año 1959, declaraba a Claude Couffon lo siguiente: «en cierto sentido Ortega y Gasset es el gran responsable de la falta de novelistas en España entre los años 20 y 45. Fue él quien frenó la co-

riente realista del momento; su deshumanización del arte tuvo una influencia nefasta entre los que habrían podido llegar a ser novelistas originales, en particular Jarnés y Espina». Dejando aparte el apasionamiento característico de Max Aub encontramos aquí palabras y expresiones muy rotundas y graves: «el gran responsable», «la falta de novelistas», «fue él quien frenó la corriente realista», «tuvo una influencia nefasta». Usted que conoció muy de cerca aquella época, aquellas gentes, ¿qué podría decirnos hoy acerca de este asunto?

F. AYALA.

Yo pienso que Rosa Chacel y Max Aub, sosteniendo posiciones opuestas, están ambos equivocados al respecto en cuanto que le atribuyen a Ortega una influencia que me parece no tuvo. Recientemente he publicado yo un estudio sobre Ortega como crítico literario. De diferentes maneras insinúo ahí algo de lo que estoy convencido, y es que Ortega no se interesaba por el arte en sí, o por el Arte Literario como arte, sino que era un observador de la vida, y lo que le interesaba era interpretar filosóficamente los fenómenos que se le ponían delante de los ojos. «La deshumanización del arte», a juicio mío, es el resultado de haber contemplado un poco irónicamente y sin que en el fondo llegaran a gustarle, las expresiones pictóricas del cubismo y ciertas manifestaciones literarias afines. Se ha mencionado a Jarnés y a Antonio Espina como gente próxima y amiga suya sometida a su influjo; pero lo que él hizo fue registrar aquello que veía y tratar de interpretarlo, no crear un movimiento ni hacer que lo siguiera nadie. Es posible que Rosa Chacel quisie-

ra, como en efecto dice que quiso, hacer esa novela que Ortega propugnaba, pero, ¿la hizo? Esta es la pregunta.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Ella decía que su primera novela, «Estación ida y vuelta», se ajustaba perfectamente a la poética narrativa propugnada por Ortega.

F. AYALA.

¿O no sería que la poética de Ortega se ajustaba a la novela de Rosa Chacel, en cuanto que ella pertenecía a un cierto movimiento, estaba incluida en una cierta corriente literaria de la época, y que él pudo observar con su penetrante agudeza?

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

También pudo ser esto.

Señor Amorós, ¿qué le parece a usted, que no lo conoció personal o directamente, este movimiento de la novelística de Jarnés, Espina y compañía, visto desde hoy?

A. AMORÓS.

Bueno, yo creo que habría que distinguir una serie de niveles. A nivel de la crítica actual, me parece que es evidente que estamos volviendo a descubrir a esos novelistas, con los cuales se ha sido absolutamente injusto. Eso ha empezado ya y tiene que continuar, hay movimientos de la crítica que se ven venir con facilidad: cada vez más se volverá a leer a Jarnés y a Espina, y tendrán

que surgir una serie de estudios sobre esta etapa; de esto no cabe duda.

A nivel profesoral, yo diría, más aún, que esa época no sólo hay que reivindicarla, sino que es buena para ser reivindicada. Quiero decir un poco cínicamente, lo siguiente: hay obras que a mí me gustan mucho, pero que no me sirven para lucirme yo, porque son relativamente claras o tienen un atractivo tan evidente que, ¡pobre de mí!, yo no puedo más que señalarlo. En cambio, hay un cierto tipo de construcciones intelectuales que sirven para que el profesor, el crítico, pongan de manifiesto, si la tiene, su agudeza, su inteligencia, con ese rompecabezas, digámoslo así. En cierto sentido, para nosotros, profesores y críticos, ese es un material espléndido.

A nivel de lector, pues yo no lo sé; eso ya lo dudaría mucho. Pienso que ha habido, como decía antes, un empacho de realismo costumbrista en España, en el sentido más superficial de la palabra. Por reacción, porque estos golpes de péndulo se dan siempre, es lógico que ahora se vuelva a leer más esto. Ahora bien, yo pienso que es más un problema de gusto personal. Si se me preguntara el mío, de puro lector, no de crítico ni de profesor, yo diría que, efectivamente, muchas veces me quedo fascinado por la belleza, por los efectos estilísticos de ciertos autores, comprendo que han sido importantísimas estas obras en la evolución histórica de la novela española y, como en el caso de Ayala, han servido de aprendizaje para etapas sucesivas; ahora bien, no me parece que ese sea el camino para propugnar en la actual novela española.

Claro que yo también creo que no hay que propugnar ningún camino, que no hay que fijar ningún modelo para que todos se ajusten a él, sino

que cada uno escriba como le parezca, con autenticidad y nada más. Si a unos les sale, digámoslo así, escribir con esta técnica vanguardista, por su visión del mundo y su estilo, y les resulta esto natural, pues me parecerá perfecto; ahora bien, si es una moda literaria, imitada, me parecerá muy mal. En definitiva, recuerdo una frase de Pedro Salinas que a mí me parece maravillosa, que es que «el escritor ya tiene bastante guerra consigo mismo y que por eso mismo hay que dejarle en paz, que escriba como quiera».

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Si usted me lo permite, señor Ayala, volvería a Max Aub, volvería a los años 20 para preguntarle a usted: ¿cuál es esta corriente realista del momento a la que se refiere Max Aub como triste o nefastamente frenada por Ortega? ¿Quiénes, en aquel momento, estaban haciendo, o parecía que iban a hacer, realismo en nuestra novela?

F. AYALA.

Estaban Sender, José Díaz Fernández, algunos otros escritores que, sin embargo, no se mantenían en esa línea de un modo totalmente firme. Por ejemplo, Díaz Fernández, que escribió la novela «El Blocao», publicó también otra novela, «La Venus mecánica», con veleidades vanguardistas. No hablemos de César Arconada, autor de libros que tuvieron mucho éxito en Rusia con títulos tan expresivos como «Los pobres contra los ricos», pero que escribió también una biografía de Greta Garbo en tonos totalmente vanguardistas.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

A este respecto, recuerdo que Joaquín Arderús, que también podría integrarse en esta línea, publicó en el año 28 una novela, «Los príncipes iguales», que es muy ramoniana, una novela greguerizante.

Usted se manifestó en alguna ocasión contra ciertos jóvenes (entonces) novelistas españoles que, haciendo una inversión de funciones, convertían la literatura, y más concretamente la novela, en una especie de sucedáneo del periodismo: creían que sobre la estética (que relegaban muy a segundo plano, o incluso proscibían) estaban los valores de tipo ético, y, digamos más concretamente, de tipo social y político; mostraba usted su repulsa hacia semejante entendimiento y la consiguiente forma de hacer, por estimarlos equivocados, que poco o nada tenían que ver con la literatura. ¿Sigue usted pensando lo mismo? ¿Hay alguna matización a esa repulsa?

F. AYALA.

Sigo pensando lo mismo, pero quizá mi tono cambiaría, porque, en el momento en que yo escribí el ensayo a que usted se refiere, esa era una posición —digamos— vigente, prestigiosa todavía; y juzgándola equivocada, me pareció que había que impugnarla de un modo bien tajante y que yo podría ser alguien que la impugnara con eficacia, precisamente porque no soy un escritor perteneciente al sector político-social combatido por esos novelistas. Hoy, cuando esa posición está bastante desacreditada en el país, me inclinaría más bien a destacar las buenas intenciones a que responde y, probablemente, algún acierto que

puede haber habido en esa línea de producción literaria. Porque a veces ocurre que un escritor se propone un plan, un propósito que no es artístico, y tiene genio suficiente para, a pesar suyo y a pesar del propósito, crear una obra de arte literaria. Ejemplo grandioso de ello sería Zola, un escritor genuino, un verdadero creador poético; pero cuántas páginas tuyas no están estropeadas por querer atenerse y ser fiel a su teoría de la novela como documento sociológico.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Amorós, vamos a seguir con el experimentalismo y vamos a saltar de los años 20 a tiempos muy recientes, a momentos actuales. ¿Qué tipo de conexión cree podría establecerse entre ese experimentalismo del que ya hemos dicho cosas y el experimentalismo de ahora, tanto en mayores como en menores así en edad como en importancia? ¿Hay alguna conexión? ¿Hay posibles lecturas de aquellos autores que influyen en éstos? La experimentación actual, ¿va por otro camino? ¿Se acusa el paso y el peso del tiempo? ¿Qué piensa usted a este respecto?

A. AMORÓS.

Realmente, yo no tengo ideas muy claras sobre esto. Me parece que habría que distinguir, otra vez, niveles diferentes. A nivel de profesores, por supuesto, tenemos que estar relacionando esto, y ese es nuestro caso actual, vemos unas novelas próximas a nosotros que son experimentales y las ponemos en conexión con el experimentalismo de la preguerra.

A nivel de novelista, ¿esto es cierto? No lo sé.

Habría que oírles a ellos, pero yo, personalmente, dudo bastante. No me parece que el cambio de estos novelistas, digámoslo así, venga —hago un poco la caricatura— de haber leído a Benjamín Jarnés. Me parece que no se ha llegado a ese nivel. Quizá sí se pueda llegar a ese nivel con otros más jóvenes, con jovencísimos o ultimísimos o futuros novelistas; si se pone de moda otra vez la vanguardia a nivel profesoral, acabará empapando un poco al público lector, y quizá influya sobre los jovencitos de hoy o de dentro de unos años.

Ahora bien, yo pienso que esta renovación experimental que ha tenido lugar en la última novela española, es absolutamente respetable en sus logros más importantes, que es los que usted ha mencionado. Me parece respetable por muchas razones. Porque, en contra de lo que se suele decir, no me parece artificial, no me parece que copien o que imiten a nadie, sino que Torrente Ballester, Cela, Delibes, etc., son autores que han demostrado su competencia con un tipo de obras y que luego no rompen totalmente con él, pero sí son autores vivos que evolucionan, como es natural, a consecuencia del cambio que se percibe en el ambiente. Si hubiera que buscar una influencia literaria más inmediata, creo que más próxima es la de los novelistas hispanoamericanos que la de los vanguardistas de los años 20. Con eso no digo, libreme Dios, que imitan a los novelistas hispanoamericanos, que ya nos meteríamos en un jaleo tremendo y no es esa mi intención ni lo creo así. Lo que sí creo es que los novelistas hispanoamericanos han servido para divulgar una serie de técnicas e inquietudes que estaban ya en Europa en los años 20 ó 30, pero que aquí, por una serie de circunstancias, entre

otras cosas el corte de la guerra, no llegaban. Gracias a los hispanoamericanos, pienso yo, en cierto modo hemos redescubierto a Proust, a Joyce, a Virginia Woolf, el monólogo interior, una serie de cosas. Esto, sobre todo, a nivel lector. Ahora bien, probablemente los escritores que he citado anteriormente hubieran llegado a una renovación dentro de su obra por su propio camino, por sus propias fuerzas y sin necesidad de imitar a nadie, me parece.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

En tiempos usted, señor Ayala, hizo experimentalismo narrativo o se adhirió a la vanguardia de los años 20 con títulos como «El boxeador y un ángel» (1929) y «Cazador en el alba» (1930). Con todo, en 1968 confiaba el señor Amorós, su entrevistador, que «afanarse por buscar «técnicas» nuevas, «originales», y en seguida materiales narrativos en qué aplicarlas, equivale a entretenerse en vanos oficios. Y esto se está haciendo demasiado hoy día». ¿Constituyen estas palabras como una repulsa del experimentalismo? No creo que tal sea la intención de nuestro novelista y por lo mismo me agradecería conocer sus precisiones a este respecto.

F. AYALA.

Para contestar a eso yo me remitiría a un punto del texto que leí antes, en cuanto que pienso que la obra literaria, la obra de arte en general, proviene de una intuición básica, una percepción interior no muy definida, que el artista trata de formular, a la que procura dar forma adecuada. Entonces, las técnicas operantes para dar su for-

ma a cada obra provienen de la necesidad interior de expresar algo que es original, que es único como experiencia íntima. Cada proyecto literario pide, por lo tanto, del autor que, sea de un modo racional, sea de un modo intuitivo, o, más probablemente, combinando ambas vías, busque la manera de dar su expresión más justa, más plena, a aquello que interiormente percibe y quiere comunicar. Siendo tales mis ideas acerca de la creación literaria, creo que buscar los artificios por los artificios mismos, los recursos por los recursos, para lucirse, para hacer bonito, no tiene sentido; digo, sí tiene sentido, pero no tiene un sentido profundo; da lugar a productos que podrán ser ingeniosos, pero que no valen mucho y que quizá no están destinados a gran perennidad.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

En definitiva, la materia novelesca en cada caso busca y crea la forma adecuada.

F. AYALA.

No diría yo la materia novelesca, si por materia tenemos que entender algo como el argumento.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

No es precisamente eso lo que yo quiero decir. Quiero designar algo para lo que no encontré en este momento una palabra más propia.

F. AYALA.

Quizá no la hay, porque yo estoy tratando de expresarlo de un modo que también reconozco



inapropiado, al hablar, por ejemplo, de compulsión interior; de algo que pugna por adquirir forma sin que uno sepa bien qué es hasta haberlo conseguido.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Y eso que bulle por sí mismo, busca y consigue encontrando la forma más adecuada.

F. AYALA.

Pienso que sí; y ahí reside el «quid» de la originalidad. Porque los argumentos son los mismos desde siempre, estaban ya ahí, y se repiten hasta el infinito. Uno de los que yo considero errores de Ortega y Gasset en aquel ensayo sobre la novela consiste en afirmar que ya no se van a poder escribir novelas porque no hay asuntos nuevos, porque no hay argumentos nuevos, porque los temas están agotados. ¡Dios me valga! Si los temas son siempre los mismos básicamente, desde Adán y Eva hasta hoy. De otro lado, decir eso precisamente en un mundo de circunstancias concretas tan cambiantes como es el mundo en el que él estaba viviendo y en el que seguimos viviendo nosotros, resulta extraño, realmente.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿Qué piensa el señor Amorós como crítico respecto a esta adecuación entre eso que bulle y la forma en que hay que verterlo para comunicarlo al presunto lector?

A. AMORÓS.

Sí, totalmente de acuerdo. Lo que pasa es que ese es el ideal y luego, en la práctica, muchas

veces se producen términos medios. Aunque no se pueda separar, de hecho prevalece, por desgracia, algunas veces, un aspecto sobre el otro, no se logra la armonía profunda.

Lo que es evidente, para hablar con claridad, es que imitar técnicas nuevas simplemente porque están de moda o porque las hemos leído en un novelista muy bueno, carece de sentido y da lugar a una obra absolutamente fracasada y estéril. También me parece evidente que el arte, en cierto modo, tiene que ser vanguardista por definición, por necesidad natural (no por moda), por la simple idea de descubrir nuevos aspectos de la realidad.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Ayala, ahora que estamos llegando al final, ¿le parece que lancemos una bomba? Quiero decir, que hablemos de Pío Baroja. Normalmente se oye, se lee, lo decimos en clase a nuestros alumnos, que la novela española se puede resumir en tres nombres que son otras tantas cimas: Cervantes, Galdós, Baroja. Aunque luego quedan otros nombres que, quizá no como novelistas, pero quizá sí con una novela, pudieran perfectamente incorporarse a esta lista (pienso, por ejemplo, en «La Regenta» y en Leopoldo Alas). Bien, vamos a pensar que estamos de acuerdo en Cervantes y en Galdós, pero planteémonos la cuestión Baroja. Cuando en el año 1968 tuve la fortuna de conocer a don Américo Castro, éste se extrañaba del auge que Pío Baroja tenía como novelista entre jóvenes y menos jóvenes lectores e, igualmente, entre jóvenes y menos jóvenes novelistas; estimaba que esa era una influencia no muy conveniente desde varios

puntos. Le parecía además a don Américo que Baroja no era tan importante estéticamente como se nos quería hacer creer.

Esto viene a coincidir con lo que usted declaró en el año 63 al señor Marra López: «no me parece que haya sido una buena influencia; después de haberlo leído mucho en mi juventud y de sufrir su fascinación, ahora le encuentro insopportable». Este «insopportable» (que es la bomba) ¿tendría que ser mantenido o atenuado, como ha hecho usted con la vanguardia experimentalista y con el realismo social?

F. AYALA.

No, francamente, no. La verdad es que se me resiste el leerlo. Habría que volver sobre los análisis de Ortega, que son demoledores: «Qué gran escritor es Baroja», viene a decir, pero en seguida lo deshace en su crítica; y los defectos que él señala son precisamente los que a mí me hacen repugnar la obra de don Pío. Ahora bien, una cosa positiva, creo yo, en Baroja, y realmente importante, es que nos ofrece una visión del mundo que es personal; en este sentido, es un verdadero narrador, un verdadero poeta; nos da una visión auténtica de la realidad. (Y por auténtica entiendo personal, original.) Pero ¿novelista? Para decirlo, atengámonos a la crítica de Ortega. En cuanto a que haya sido mala su influencia, yo creo que sí, porque Baroja sabía escribir maravillosamente en el sentido convencional, y lo hacía cuando le daba la gana; pero le daba la gana pocas veces, porque él lo que quería era destruir el estilo, deshacer la vieja retórica y hasta la gramática. Y ese propósito es muy legítimo, pues respondía bien a su visión del mundo. El tenía

una visión negativa, una visión anarquista y entonces escribía «mal» para aniquilar aquello que es esencial en el escritor, el idioma. Escribía mal, en suma, porque quería escribir mal, porque eso correspondía a la imagen del mundo que él deseaba expresar. Ahora bien, su influencia ha sido nefasta, porque ha sido tomada como un espaldarazo al mal escribir. Los que escribían mal porque no sabían escribir bien, podían justificar su torpeza invocando el nombre de Baroja.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Entonces, y siguiendo con una actitud muy profesional, diríamos que, para usted, habría que sustituir lo de «Baroja, novelista del 98» y afirmar que Azorín, Unamuno y Valle Inclán resultan en esta generación más interesantes como novelistas.

F. AYALA.

Bueno, no. No es propósito de ninguno de ellos repetir lo que fue la novela del siglo XIX, reflejar fielmente la realidad social. Los escritores del 98 pertenecen en el fondo a la estética del modernismo. No sólo Valle Inclán, sino Unamuno (quien se hubiera enfurecido si se le hubiera dicho esto, pero que realmente era un modernista) y Azorín.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿Son más de ruptura entonces que Baroja?

F. AYALA.

Bueno, están en el mismo plano de Baroja, rompiendo con la tradición literaria inmediata.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Pero, técnicamente quiero decir ¿no resultan más de ruptura que Baroja?

F. AYALA.

No sé, porque es que Baroja no construye nada, apenas pasa de la fase destructiva.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Es decir, una novela como «La voluntad», de Azorín, ¿tiene técnicamente equivalente en la novelística de Baroja?

F. AYALA.

Bueno, «Camino de perfección», que es una novela paralela.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Pero, ¿no encuentra usted que «Camino de perfección» es una novela más ajustada a unos moldes clásicos y, «La voluntad» es más ensayística o menos novela, con una mayor incoherencia, como señaló algún crítico en aquel momento?

F. AYALA.

Es posible, sí, es posible. Pero en novelas como «Doña Inés» o «Don Juan», Azorín, construye, crea una estructura novelística, cosa que Baroja, me parece, nunca llegó a hacer.

Señor Amorós, también tendrá usted algo que decir.

A. AMORÓS.

Bueno, a mí me alegra no coincidir en esto del todo con Ayala, porque así podemos demostrar que no nos hemos puesto de acuerdo previamente Ayala y yo.

Esto de los juicios de valores es discutibilísimo, ¿no? A mí me parece que Baroja es un gran, un enorme novelista, ahora bien, de un tipo, y tiene que haber muchos tipos de novelistas. Probablemente, lo absurdo sería, como he indicado antes, tomarlo como modelo de una vez para siempre. Tiene que haber Baroja y tiene que existir, digamos, Giraudoux, y a mí me encantan los dos siendo tan distintos. Pienso, pues, que sí es un gran narrador. En cuanto a su influencia, eso sería algo complicadísimo de ver, porque habría que estudiar ya desde un punto de vista un poco sociológico, su influencia en los distintos momentos en que se ha experimentado.

Desde luego, yo, como lector opino, y acabo con esto, que junto a la línea Galdós-Baroja, que es maravillosa y admirable, hay otra línea que es para mí, la de Valera, Clarín, Unamuno, Pérez de Ayala, y hasta hoy ilustres representantes. Y esta última a mí, personalmente, me interesa mucho, pero eso no quiere decir que le quite ningún mérito a Baroja.

LAS NARRACIONES DE
GONZALO TORRENTE BALLESTER

2

INTERVENCION DE JOAQUIN MARCO

La aparición de la novela de Gonzalo Torrente Ballester «La saga/fuga de J. B.» en 1972, sitúa no sólo la obra total del novelista en un nuevo nivel, sino que ella misma ofrece algunas excelentes claves para plantearse la situación del género en España. Cuando Torrente Ballester publica esta novela, cuenta ya sesenta y dos años. Se trata, por consiguiente, de una obra de madurez y de una obra de acarreo. «La saga/fuga de J. B.» es, sin duda, una de las aventuras narrativas más apasionantes que nos ha ofrecido la novela en lo que va de década y no sólo en España. Porque en dicha obra encontraremos la ambiciosa experiencia de la creación de un mundo cuya relación con la realidad viene establecida en diversos niveles, un mundo fruto de una imaginación desbordante en la que conviven el humor, la fantasía, la psicología individual y colectiva, la estética, la sexualidad, el ámbito intelectual, lo provincial, los problemas de un mundo forjado para constante sorpresa del lector y para la fructífera meditación. Por otro lado, «La saga/fuga de J. B.» está íntimamente vinculada al extenso friso anteriormente narrada por Gonzalo Torrente Ballester. Ninguna de sus obras, sin embargo, había pretendido ni, por tanto, conseguido tanto. Nos encontramos ante un texto difícil, un texto que permite y requiere diversas lecturas, que ofrece

diversos niveles de comprensión y que convierte en problema la esencia misma de la creación y de la novela. No cabe duda de que «La saga/fuga de J. B.» es una novela. Lo es en cuanto resulta una obra de ficción, en cuanto su lenguaje está en función de una alambicada composición narrativa. El parentesco entre «La saga/fuga de J. B.» y la clásica novela de caballería es en algunas zonas evidente. La Tabla Redonda se ha situado ahora en el imaginario Castroforte de Baralla y la imaginación creadora del novelista se extiende más allá de los límites de lo que podría considerarse como concepción narrativa occidental desde el siglo XVIII. Torrente Ballester ha situado la imaginación en el poder. Y desde este poder ha construido un mundo cerrado, sus personajes, su historia, su geografía y su idiosincrasia. Las relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción creadas por el novelista han sido aquí sabiamente ocultadas. Se ha producido en la novela de Torrente un proceso semejante al que se da cuando una metáfora pasa a convertirse en imagen. Esta audacia imaginativa viene en la evolución de la novela contemporánea después de que la narrativa latinoamericana —especialmente la de Gabriel García Márquez— retornara a la imaginación y al barroco. Pero el mundo de la imaginación no es, sin embargo, un mundo exclusivo de la novela ni un invento de última hora. El surrealismo y la vanguardia habían posibilitado entre la Primera y la Segunda Guerra semejantes experiencias creadoras. Los novelistas se han servido de ellas para operar sobre el lenguaje transformando en ocasiones los experimentos individuales en temas colectivos. «La saga/fuga de J. B.» ha sumergido la narración a distintas profundidades textuales, significativas y poéticas. No

siempre el lector ni el crítico —un lector más—, será capaz de penetrar en el texto hasta la última posibilidad, porque la escritura de Torrente Ballester ha logrado en «La saga/fuga de J. B.» adquirir complejas significaciones, calidades simbólicas y reflexiones morales de muy diversa entidad. Procuraremos, en lo posible, acompañarle en los niveles de la obra.

La figura de J. B., el ente novelesco que aparece diacrónicamente y como un signo de referencia en «La saga/fuga de J. B.» se encuentra ya citado, aunque no anticipado en su complejidad en el prólogo de su novela «El golpe de estado de Guadalupe Limón»: «Y en el órgano de los patricios el señor J. B. (iniciales tras las que se ocultaba, como todo el mundo sospecha, el propio brigadier Juan Bautista Lizón)...» (1). Entre ambas novelas —pese a su diversidad geográfica— existen también algunos puntos de contacto que permiten significativamente relacionarlos. «El golpe de estado de Guadalupe Limón» consiste primordialmente en una desmitificación histórica. El novelista aparece aquí como un «restaurador» de la verdad. El héroe es descabalgado de sus «idealizaciones». El propio novelista nos lo advierte: «Pero Guadalupe gozó siempre de la veneración patriótica. En los seis o siete dramas que representan su heroicidad y desventura se ha utilizado, como final pintiparado del primer acto, ese momento solemne en que Guadalupe alteró el curso de la Historia» y acota a continuación en nota a pie de página: «El lector observará que se abusa un poco de esta frase "torcer el curso de la Historia". Se debe, sin duda alguna, a que G. L. la

(1) Gonzalo Torrente Ballester, «El golpe de estado de Guadalupe Limón», p. 7.

alteró, efectivamente, tres o cuatro veces, si bien fueron como una sola, encadenamiento fatal de acontecimientos privados con inesperada proyección histórica» (2). El plano imaginativo en que se desarrolla la novela es, a la vez, plano irónico y crítico. Se trata de una ficción histórica que debe ser relatada de nuevo para redescubrir lo que «de verdad» sucede. La operación, pues, efectuada a nivel del plano argumental y significativo, es semejante a la que se efectúa en «La saga/fuga de J. B.». La vocación de Torrente Ballester por la historia se ha manifestado en diversas ocasiones. En la entrevista que concedió a José Batlló para la revista *Triunfo*, por ejemplo, advierte que «pensaba desempeñar una cátedra universitaria, concretamente la de Historia Contemporánea. Pero como a muchas otras personas, la guerra me cambió de dirección» (3). En su última novela el autor no crea ya un país verosímil y una historia adecuada, sino una realidad fantástica y crítica que es una suma de piezas ensambladas con elementos que adivinamos reales. Ya la historia no es verosímil, ni pretende serlo. Por otra parte, la idea de un personaje J. B. que fuera a la vez un signo, una referencia, un eslabón y varios personajes es, parcialmente, anticipada en otras obras de Torrente Ballester, como en «Don Juan», por ejemplo. Dionisio Ridruejo, en un excelente trabajo titulado «Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra (una lectura de "La saga/fuga de J. B.")», resume diciendo que «la cadena masculina va sellada por el anagrama J. B., porque éstas son las iniciales de todos sus eslabones: el obispo Bermúdez (hereje), el canónigo Balseyro (brujo),

(2) «Guadalupe Limón», p. 153.

(3) José Batlló, *Gonzalo Torrente Ballester a estas alturas de la edad. Triunfo*, 26-8-72, p. 62.

el almirante Ballantyne (invasor naturalizado por ser también un "celta" sometido y rebelde a los "godos" de su isla) y el vate Barrantes (revolucionario)» (4). Pero el juego narrativo fundamental (el argumento lúdico) reside en la existencia de un único J. B. encarnado en diversos personajes como el diablo en «Don Juan». Los cuerpos son distintos, los tiempos son también distintos, la anécdota es también diferente, pero la idea fundamental es la misma.

Los J. B. son el mito del sebastianismo. Existen en función de una comunidad que los crea y que alimenta su esperanza de liberación. Porque de la oposición existente entre los habitantes de Castroforte y los «godos», los opresores, singularmente tolerados, surge una encarnación mítica, los J. B. Pero tales personajes, cuyo destino se encuentra previamente delimitado, procuran escapar a él. El título mismo de la novela, «La saga/fuga» alude a esta evasión que se produce al final de la novela y denota alusivamente al esquema musical sobre el que se monta la obra. La línea argumental es, tan sólo, congruente con el mundo particular en el que se desarrolla. Para ello, es necesario inventarse un paisaje e incluso una ciudad que recuerdan vagamente la provincia gallega, pero que no puede ser Galicia. «Estaba la ciudad metida en la niebla, esa niebla opaca, impenetrable, que se forma cuando la del Baralla no se retira y la del Mendo insiste en ascender. Recorrí varias calles arrimado a las paredes, tentándolas como un ciego, y, de repente, me encontré al borde mismo de la niebla, que parecía cortada a pico como el precipicio de una montaña; un escalofrío me sacudió los tuétanos y, afortunadamente, me paralizó:

(4) En *Destino*, 19 agosto de 1972, p. 8.

un paso más y me hubiera caído en el abispo. No era, como creí al principio, el tajo de Baralla, sino uno nuevo de anchura y profundidad inmensas... Me levanté entonces y me acerqué al seto que cerraba la plazoleta detrás del busto, metí la cabeza entre las ramas de mirto, y fue como si me asomara a una ventana abierta a una nada en que no hubiera más que crepúsculo... Yo estaba, indiscutiblemente, en Castroforte, pero Castroforte no se hallaba en su sitio» (5). La visión que se ofrece a los ojos del asombrado relator no deja de ser paradójica. No es el héroe picaresco quien levanta los tejados de la ciudad, sino un misterioso fenómeno surgido de la misma naturaleza lo que permite ofrecer un panorama que «se asemejaba a un árbol gigantesco al que un tifón hubiera desgajado de su asiento, que trae terrones informes y toda clase de adherencias vegetales y geológicas... había tumbas abiertas por debajo, y sótanos sin suelo, escaleras que terminaban en el aire, alcantarillas sin base, raíces de árboles sin tierra nutricia, cimientos sin apoyo, tubos de pozo sin agua y agua de pozos sin tubo, así como los tendidos subterráneos de la electricidad y el gas» (6). La enumeración que representa lo subterráneo, lo caótico, un orden casi absurdo que sustenta otro orden no menos absurdo, viene a ser la base material de «La saga/fuga de J. B.». La visión es fantástica, sugerente, pero es también real. La operación que ha efectuado el novelista es una operación significativa y también simbólica. La ciudad no está quieta. Se traslada con la niebla. Y deja al moverse, como un ente casi humano, huellas humanas. Porque en la enume-

(5) «La saga/fuga», p. 214.

(6) Ob. cit., p. 215.

ración anterior los elementos naturales se incluyen entre nuestros signos: tumbas, sótanos, escaleras, alcantarillas. Y también cabe mencionar en el paisaje citado, la ironía conceptista de los «tubos de pozo sin agua y agua de pozos sin tubo»; ironía de ironía.

La fundamentación de este mundo imaginado reside en el lenguaje. No importa si la base inspiradora es folklórica o goyesca. Dado el carácter culturalista de Torrente Ballester, será más o menos fácil rastrear los orígenes, la inspiración. En definitiva, nuestra cultura, cualquier cultura es material de acarreo. Sobre el tema, el propio novelista señaló claramente tales orígenes en una entrevista concedida a Andrés Amorós: «En la tradición céltica más conocida, las ciudades se hunden en la mar. Cerca de mi pueblo hay un lago llamado "Doniños", porque, al hundirse la ciudad, quedó flotando una cuna con dos criaturas». Yo necesitaba algo así, pero no lo mismo, y sabía que, sin salirme de la tradición céltica, había lo que buscaba, pero no lo recordaba. Un día, en septiembre del 67, fui con mi mujer a ver la Galería Nacional de Washington y ante un cuadro de Goya que allí hay, recordé inmediatamente lo que no lograba traer a la memoria: las islas volantes de Swift. Pero la imagen es la de Goya. Saqué una fotografía del cuadro, que puedes ver aquí (7). Por la imagen, la «visión», de orden romántico o la «ensoñación» del mismo signo, se crea una realidad que funciona adecuadamente en un mundo creado por el discurso. El tiempo narrativo se rompe continuamente y sólo la repetición de los temas que aparecen en situaciones

(7) Andrés Amorós, «Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre 'La saga/fuga de J. B.'». *Insula*, abril de 1973, p. 4.

diversas nos ofrecen el marco común (8). En la entrevista con José Batlló, Torrente Ballester afirma que «en la novela hay veinte tiempos distintos». Lo inverosímil se torna verosímil por la fundación de la palabra que es, en esta novela, no sólo referencia o discurso (narración), sino poesía, creación. ¿Pero es que lo que entendemos tradicionalmente por la realidad, la realidad cotidiana, que el novelista comparte con el lector, resulta suficientemente verosímil?: «La historia que nuestro amigo Bastida nos ha contado es, lo acepto, inverosímil, más o menos como las leyes cósmicas, como el descubrimiento de América, como la existencia de los microbios, como esa ciencia para magos en paro forzoso llamada la Electrónica» (9). Puede observarse aquí el plano de la realidad invertido. El novelista alude a lo real como mera apoyatura de lo que ahora resulta verdaderamente real; es decir, el mundo narrativo creado. Se crea por la palabra. De ahí que de «La saga/fuga de J. B.» podamos afirmar su naturaleza poética, como de la novela de Rabelais o de Joyce, puesto que una buena parte de los recursos en ella empleados son recursos cuya base es el juego lingüístico. Es cierto, sin embargo, que en dicho juego hay una buena dosis de destrucción. Torrente Ballester opera demoledoramente con las teorías, pero en ningún instante vacila al utilizar la lengua como elemento creador. Podríamos incluso sostener que la estructura misma de «La saga/fuga» es una estructura esencialmente verbal en la que, como en los poemas surrealistas de asociación libre, unas escenas se encadenan a las otras mediante el lenguaje. Tendrá que ver con

(8) Ob. cit.

(9) «La saga/fuga», p. 173.

ello el sistema mismo de composición. Torrente Ballester ha señalado en diversas ocasiones que su novela fue escrita en gran parte mediante el procedimiento de provocar la narración ante una grabadora. Los materiales eran posteriormente reelaborados, pero el escritor tuvo siempre muy en cuenta el modelo musical de prosa: «A veces he leído unas páginas ante el magnetófono y las he escuchado después a ver cómo suenan. El sonido me importa mucho y, en lo posible, aspiro a mantener el ritmo dactílico, que es el mío, el de mi lengua gallega original» (10). El material lingüístico utilizado actúa, pues, no sólo de vehículo portador de narración, sino incluso de desencadenante de la narración.

Por encima y dentro del mismo esquema del lenguaje el autor sitúa la capacidad combinatoria. Parte de la lógica y parte, en consecuencia, de una forma inteligente de operar con los materiales novelescos. En definitiva, aceptar la fantasía es practicar la invención. Inventar o fabular será aquí la función fundamental. El novelista no es un cronista de la realidad, no transcribe, como Pérez Galdós, sus datos tal y como los observa, sino que asimila una experiencia vital y temática, la reelabora y la transforma en lenguaje, la imagina, la inventa. El personaje de Don Acisclo, por ejemplo, nos advierte Torrente Ballester «sabía que, detrás de los hechos, está su significación. Dante y toda la Escolástica habían insistido en los cuatro modos de leer un texto. ¿Por qué no aceptar que un episodio anecdótico admitía también las cuatro vías hermenéuticas?» (11). Los hechos admiten diversas interpretaciones y las interpreta-

(10) A. Amorós, art. cit., p. 4.

(11) «La saga/fuga de J. B.», p. 269. Un ejemplo muy claro lo hallamos en el gráfico de la pág. 90 y en las págs. 444 y siguientes.

ciones sugieren nuevos hechos. En numerosas ocasiones advertimos la ironía que encierra la práctica narrativa de Torrente Ballester. La referencia a la novela del Marqués de Sade podría ser aquí oportuna. Se trata de ceñir la imaginación a unas posibilidades combinatorias. Y tales posibilidades son relativamente escasas, aunque calculables. La vida de los personajes —y por lo general los personajes de «La saga/fuga» son esencialmente destinos— queda sujeta a la aplicación de la combinación. Para que tal combinación resulte inmersa en la lógica de la adivinación, Torrente mantiene en la novela el método del distanciamiento a que obliga la descripción histórica. Los hechos son conocidos, pero al autor le interesan primordialmente los motivos, aunque si la serie de posibilidades que se ofrecen al historiador se reducen a un solo tiempo, al novelista le cabe también desplazar tal interpretación hacia el futuro. El sebastianismo de J. B. resulta, a estos efectos, de gran utilidad. «Para Merlín, experto en símbolos, el acontecimiento en su conjunto no se refería tanto al fruto como al pasado, no conjuraba la muerte de Bendaña, sino que realizaba la muerte de sí mismo que Barallobre debía a la ciudad, y no como J. B., que de esa muerte ya se encargaría su Destino, sino como el Lanzarote candidato a la presidencia del Cantón Federal que, en 1936, había faltado a su cita con la muerte, la había escamoteado, había comprado la vida con la traición y veinte mil duros más o menos. La tesis de Merlín postulaba la concepción de un Barallobre formado por dos personalidades autónomas, a cada una de las cuales correspondía distinta muerte, o, dicho de otra manera, acaso menos clara, que cada una de aquéllas personalidades, la de Lanzarote y la de Jota Be, se insertaban en sistemas causales distintos que

conducían a dos muertes de imposible homologación; y como la cosa no parecía suficientemente inteligible, Merlín pidió una caja de fichas de dominó, y compuso en la mesa las dos trayectorias vitales: la una terminando en el seis doble, que quería decir la muerte en los Idus de Marzo, y la otra en la blanca doble, que quería decir la muerte escamoteada en julio del 36. Y para que a nadie cupiera duda, desbarató ambos sistemas biográficos y construyó otros dos, representantes de la también doble personalidad del Vate Barrantes, asimismo Lanzarote y asimismo Jota Be, pero que se diferenciaban de los anteriores a causa de su figura angular, convergente en la blanca seis, ficha que representaba un mismo y único acabamiento para ambos sistemas. "Y esto lo comprenderá él, estoy seguro, y lo aceptará. Si no, al tiempo", y, en efecto, el tiempo le dio la razón a Merlín...» (12).

La adivinación y el misterio han sido rebajados al azar del juego del dominó. La complejidad de la vida es regida, asimismo, por el azar. Se produce una desacralización de cualquier elemento que entra en el juego de la novela. Por ejemplo, el papel que el novelista otorga a la guerra civil española de 1936. Exenta de dramatismos la vida de los personajes discurre por los cauces trazados hacia el pasado y hacia el futuro. «El Destino es como un río de muchos afluentes, como la red de tus venas, caminos que se recorren por aquí y por allá, se puede retroceder y avanzar, elegir éste o aquel otro, y todos llevan al mar, que es el morir» (13). Hay, claro está, una burla metafísica, como en la complejidad del discurrir vital

(12) «La saga/fuga», pp. 346, 347.

(13) «La saga/fuga», p. 250.

hallamos también la burla del método estructural. Y en la construcción de la novela la sabia ironización del complicado mundo cultural de nuestros días. En definitiva, «La saga/fuga» ¿no es también la suprema ironía del novelista? Frente a la novela objetivista, Torrente demuestra algo que estaba perfectamente probado, no sólo por la facilidad de Pío Baroja, sino por la sabiduría de Thomas Mann: que en una novela cabe cualquier clase de material si dicho material se halla suficientemente integrado a la naturaleza misma de la narración. No sobran las disertaciones filosóficas o musicales en «La montaña mágica». Pero aquí el novelista gallego ha ido más lejos y ha ordenado un conjunto. Torrente Ballester ha sumado factores de muy diversa y aun contradictoria entidad. Ya en el momento de concebir «Off-side» (fechada entre 1965 y 1967) parecía tener presente la teoría novelesca de «La saga/fuga». Al referirse a la novela del personaje Leopoldo Allones, una novela que por estar bien escrita no será publicada, uno de los personajes la define como «un esfuerzo para alcanzar una visión de la realidad distinta de la habitual y de recrearla literariamente con unos medios expresivos excepcionales /.../ Los gallegos, ya lo sabes, vemos fantasmas en el mismísimo interior de los autobuses ciudadanos. Allones pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfrenada, vuelve a la realidad, juega con ella...» (14). Adivinamos aquí lo esencial de «La saga/fuga de J. B.». El narrador integra en la narración al propia autor de manera indirecta, aunque con un dato auténtico: «Se me acordó un artículo leído cierta vez, de un tal Torrente, en que el autor describía un manuscrito

(14) «Off-side», p. 288.

de Rilke de estremecedora factura». Hallamos también referencias a Cela (pág. 179), a Wenceslao Fernández Flórez (pág. 345), paráfrasis de Saussure (pág. 444), citas encubiertas de Valéry (pág. 450), sátiras del psicoanálisis (pág. 471), etc. Este mundo cultural forma, como en los poemas de Pound, parte esencial del cuerpo narrativo; de tal forma que se nos sugiere necesario y nada superfluo al conjunto que describe. Ello es así porque el mundo literario de Torrente Ballester constituye un caso especial en la novela contemporánea. Formado en unos años en los que la cultura española culminaba el proceso iniciado a mediados del siglo XIX, Torrente Ballester se encuentra en 1939, tras la guerra civil, con una cultura nacional empobrecida y achatada. Su generación percibió más que cualquier otra el salto al vacío que se había producido en el país. Cultivador de la crítica literaria y teatral, profesor de diversas universidades norteamericanas, Torrente Ballester se siente, sin embargo, marginado de un movimiento literario que, para sobrevivir, procura utilizar como arma arrojada la propia literatura. En «La saga/fuga», por encima de cualquier otra novela de Torrente Ballester, se vuelca el mundo total del novelista, mundo en el que la cultura ocupa un lugar primordial. No hallamos aquí ningún tipo de oposición vida/cultura, sino su completa integración.

Si el mundo masculino de «La saga/fuga de J. B.» viene presidido por el misterio de los J. B., el femenino, su alternativa, está presidido por la tradición del «Cuerpo Santo», ligada a la familia Barallobre. El culto al «Cuerpo Santo» se transmite por línea femenina. En oposición a la Tabla Redonda aparece el núcleo femenino de las Palanganatas, de clara simbología sexual. El rito y

el misterio de las sociedades secretas resulta también aquí, trivializado y lo es hasta burdamente, incluso en la denominación. El novelista traza de forma burlesca el ritual de la sociedad secreta, una de las más significativas claves del siglo XIX español. Esta sociedad femenina permite identificar, con sus misterios, a J. B. Pero la parodia no acaba aquí. La leyenda del «Cuerpo Santo» recuerda la leyenda de Santiago. Y la parodia alcanza hasta el incesto de Jacinto y Clotilde al final de la novela. Es allí donde Torrente se burla en el complicado juego de los espejos del propio lector y —¿por qué no?— de sí mismo. Aplicando la lógica combinatoria, el incesto puede no serlo. Lo que permanece es el «texto» y sólo su testimonio es válido. El narrador puede tachar lo escrito, puede volver atrás. Puede simultanear la acción o plantear acciones paralelas a un mismo tiempo. Porque el texto está en función del «yo» que narra. En la parte final de la novela «el scherzo y fuga» (no olvidemos la significación musical de tal estructura narrativa) aparece con claridad el desdoblamiento múltiple del narrador: «ese día o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo... ¡Principalmente al dormir, que es el mejor momento para hacer trampas al principio de identidad, para lanzarse alocadamente a la carrera de los desdoblamientos o las multiplicaciones, cualquier cosa que destruye la tautología siniestra con que cada mañana nos insulta el espejo! Pero yo carecí de esta suerte, al menos durante cierto tiempo, ése en el que al encontrarme con que yo no era el mismo fui otro y otro más, fui no sé cuántos otros, aunque entre ellos y yo hubiera ciertas afinidades que, con exageración, pudieran conceptuarse de trámites para la equiparación final, para la integración total, y

que el itinerario que recorrí mientras duró la aventura, pudiera a la postre —y bien pensado— resultar un viaje por dentro de uno mismo, secretos e ignorados vericuetos de mi yo, o al menos por el interior de algo o de alguien que, sin ser yo enteramente, lo fuera en cierto modo» (15).

Al «yo» narrador le sucede como al espiritista de la novela, que se ve obligado a encarnar diversos personajes y a reinventar sus palabras. ¿A quién van dirigidas las del novelista? Como el narrador señala al inicio de la obra «yo hubiera podido escoger como interlocutores particulares al obispo Bermúdez y al canónigo Balseyro, al almirante Ballantyne y al vate Barrantes, bien uno a uno, o por parejas, o, digamos, en equipo. Pero es el caso que no se me ocurrió escoger, acaso porque entonces no estuvieran de moda todavía» (16). Torrente Ballester utiliza la narración en tercera persona, el monólogo interior, el salto atrás, la reproducción de documentos, el discurso, el poema, etc. El diálogo aparece siempre en el cuerpo del texto, configurando así una unidad de discurso, un bloque compacto, que mantiene, a lo largo de la obra su significación única y fundamental. El novelista dispone de la «totalidad» de los sistemas narrativos, del mismo modo que la novela ofrece la totalidad de un mundo con sus especiales y fantásticas sugerencias, un mundo cerrado que es, a la vez un mito y cuya necesidad viene justificada por el ser colectivo, aunque, como tal mito, es socavado desde sus orígenes por la ironía del autor que acaba destruyéndolo. Que Torrente Ballester posee suficiente experiencia técnica, lo comprobamos en su capacidad de ofre-

(15) «La saga/fuga», p. 441.

(16) Id., p. 31.

cer una sola unidad creadora, integradora, dentro de la multiplicidad de recursos. Incluso cuando nos ofrece un retrato, su ironía lo resuelve destructivamente, como en el ejemplo significativo de la descripción física de Julia: «Y quizá sea éste el momento y lugar adecuados para insertar un retrato de Julia, de cuyo rostro, hasta ahora, sólo se han hecho escasas y fugaces precisiones, cuando otra cosa merecen su frente, un poquito respingona, que daba gracia al conjunto, ahora algo triste; los ojos de rosa sobre fondo mate, ojos alabastrinos surcados de azules venas; las orejas oscuras y brillantes, convidando a libar en ellas las mieles primeras del amor; la nariz espaciosa, con una breve arruga vertical dramática como si dijéramos; la boca endrina y fosca, con la suave y brillante pelusilla del melocotón maduro; las mejillas, inteligentes, espabiladas, decididas; los pómulos rojos y gordezuelos; el pelo con rosados matices de nácar; la barbilla larga y oscura, que cuando se levantaba salía el sol, aunque en plural; el cuello partido por un hoyuelo que se ofrecía fragante como depósito de besos, y las pestañas redondicas, con mucho de garza en la esbeltez. Esto era cuanto mostraba Julia de su belleza, porque, al cerrar los ojos, las perlas de sus dientes no podían desgranarse» (17).

La enumeración, como el lector observa fácilmente (¿parodia del Arcipreste de Hita o de Quevedo, que ya son, a su vez, parodia?), consiste en una serie de tópicos aplicados tradicionalmente a los retratos femeninos; pero aquí ilógicamente distribuidos, con lo que se produce la buscada deformación del retrato y la belleza se torna caricatura. La simetría se mantiene, pero es la simetría mal

(17) Id., p. 262.

combinada y deformada. El arte de «La saga/fuga» no es, en modo alguno, esperpéntico; porque en el esperpento hay una carga trágica que en Torrente Ballester es ironía y descomposición. Los recursos de la novela, son, en este sentido, casi inagotables.

En «Off-Side», publicada en 1969, Torrente Ballester muestra algunos de los efectos que potenciará en «La saga/fuga de J. B.»; pero el novelista, que se extiende más allá de las 540 páginas, se muestra incómodo en el retrato social. La novela aparece como el análisis de un sector imaginario de la alta finanza y de la vida intelectual; pero los lazos entre lo escrito y la realidad son más bien escasos, o por lo menos poco convincentes. La novela resulta, en cambio, sugerente y posee momentos de gran brillantez. Los efectos narrativos alcanzan, sin embargo, su significación sólo dentro del contexto y de los ambientes creados. Una doble pareja de invertidos presenta un paralelismo sexual que es potenciado al relacionarlo con la compleja trama narrativa. Allones, el novelista drogadicto que está escribiendo una novela magistral sumido en la miseria y en la enfermedad y viviendo a costa de la prostitución de su hija (la referencia cervantina la hace el propio novelista con toda claridad) tendrá fácil parangón —pese a las diferencias— con José Bastida. Encontramos, también, por ejemplo, esbozada la teoría de la diversificación del personaje. «El problema de mi personalidad no está resuelto, y hace tiempo que he descubierto dentro de mí cuatro o cinco sujetos desconocidos en espera del momento propicio para surgir y aniquilarme» (18). El tema mantiene, como en un sec-

(18) «Off-Side», p. 514.

tor de la obra creadora de Torrente Ballester, ecos unamunianos.

Allones es un fracasado de signo positivo respecto a Landrove, el crítico de arte, antiguo revolucionario, que intenta conseguir dinero para salvar a Sánchez, un militante comunista —fracción china—, acorralado por la policía, que acaba suicidándose, porque a Allones le salva su propia creación. Landrove, en cambio, se siente obligado a salvar la creación ajena, apoyando al novelista. La realización del arte parece situarse por encima, incluso, de cualquier escrúpulo moral. La raíz cervantina del tema es fácilmente perceptible, como antes indicábamos. Como parece demostrar en «El golpe de estado de Guadalupe Limón» el protagonista confía en los hombres, que no en las ideas; pero en tanto que personajes, ni Landrove ni Sánchez resultan suficientemente convincentes. Hay algo, dentro de la narración, que impide la participación del lector en el nivel inmediato y, a mi entender, reside en la referencia texto/materia verosímil, lo que no ocurre en la trilogía «Los gozos y las sombras», en la que la referencia a la realidad funciona adecuadamente. «Off-Side» contiene elementos simbólicos y oníricos y una compleja teoría del arte. Contiene además ingredientes psicológicos y sociales de efecto. El personaje Anglada, por ejemplo, es más convincente, porque dentro de una ordenada exposición de elementos psicológicos no adivinamos hasta el final de la narración su clave. Tras la máscara del financiero, que aparece como una fachada, se encuentra una dignidad humana herida, aunque también aquí la anécdota, el «haber matado a Jesucristo» resulte un elemento excesivamente melodramático.

Extremadamente significativo, dentro del mun-

do novelesco de Torrente Ballester es el ambiente marcadamente sexual en el que se desarrolla la novela, ambiente que va de lo canallesco a lo popular; del mundo de la prostitución más refinada (María Dolores) a la más baja (la hija del escritor Allones); del homosexualismo del artista que mezcla arte y sexo, al de Veronika, la cual intenta redimir con su «otro amor» a Miguel. Los personajes se mueven por instintos sexuales, aunque no en la tradicional dirección naturalista (19). El sexo es aquí también un fracaso como en «Don Juan» y como en «La saga/fuga de J. B.», parodia en ocasiones del erotismo y, como consecuencia, tendencia a rebajar el sexo a concepciones populares o degradantes. Torrente Ballester aplica, claro está, una corrosiva ironía al mundo que describe, destruyéndolo también al mismo tiempo. De ahí, la sensación que planea sobre la novela de precariedad. El papel del diálogo es en «Off-Side» muy importante. La narración sigue aquí una técnica de presentación —casi escénica— como en las novelas de Valle Inclán.

En «Don Juan» (1972) el experimentalismo en su estructura es mayor. El novelista parte de una trama, ambientada en París, poco convincente, pero alcanza sus mayores efectos en las historias que rompen la continuidad de la narración central. Algunas páginas anticipan claramente «La saga/fuga de J. B.» (págs. 70 y siguientes, por ejemplo). El ambiente intelectual por el que transcurre la novela corresponde a los años del existencialismo. Pero la estructura de «Don Juan» es claramente una estructura cervantina. En diversas ocasiones, Torrente Ballester ha señalado su afición a «Don Quijote». A la pregunta que al res-

(19) «Off-Side», p. 478.

pecto le formulara Andrés Amorós, respondió: «En 'El Quijote' he aprendido lo que es una novela como sistema lúdico: interpretación heterodoxa, por supuesto, pero de cuya veracidad estoy convencido» (20). En efecto, en «Don Juan», antes que en «Off-Side» (y pese a que es posible allí también rastrear algunos elementos) es fácil sorprender la faceta lúdica que aparecerá con total plenitud en «La saga/fuga». También aquí el novelista aprovecha elementos literarios y encontramos, asimismo, la oposición entre las castas: los moros y gitanos, frente a los «godos» (p. 147). El tema de «Don Juan» se ha magnificado. «Don Juan» es lo que habitualmente se entiende por «novela de tesis». Las amadas de Don Juan sustituyen al hombre por Dios. De ahí la trascendencia del pecado: «... porque lo que descubrí fue que doña Sol no exageraba, que verdaderamente había sustituido a Dios por mí, y que sinceramente deseaba que Dios no existiera para ser enteramente mía, o sea que en mí existía una posibilidad de rivalizar con el Señor...» (21). Es natural que su tesis provocara alarma en la timorata censura de la época: «cuando presenté 'Don Juan' a la censura, el cura que la leyó, dijo que era una novela muy buena, pero la tachó ciento cuarenta páginas. Entonces yo le escribí una carta a Fraga Iribarne que, como te he dicho antes, fue alumno mío; Fraga pidió el libro, lo leyó, y la novela se publicó sin ninguna tachadura. Y no pasó nada» (22), afirmó en una entrevista. Al margen de la anécdota, que vale la pena retener, sin embargo, el hecho es significativo.

En esta novela, el papel del sueño y del sím-

(20) Art. cit., p. 14.

(21) «Don Juan», p. 204.

(22) José Batlló, art. cit., p. 64.

bolo son muy importantes. No sé si se ha señalado suficientemente la filiación surrealista de algunos elementos que componen la raíz misma de la narración de Torrente Ballester. El propio novelista lo ha hecho notar, sin lugar a dudas, en sus declaraciones. Un excelente ejemplo es el sueño de Leporello, el criado y diablo que acompaña a Don Juan (p. 117). Pero el novelista libera aquí en buena parte su imaginación, especialmente en las acciones que sitúa en la España imperial y en la reinterpretación de mitos, como el de Adán y Eva, que, si en un principio nos lleva —por su ironía— a recordar a Mark Twain, su interpretación del pecado como elemento casi cósmico, vinculado así al tema de Don Juan, convierte su tratamiento en tesis que sirve a la central del libro. Desde el punto de vista creador, la estructura de «Don Juan» ($A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow A$, por ejemplo) es una estructura lúdica, aunque en su seno se perciben todavía los empalmes. Permite también lecturas a diversos niveles, pero carece de la complejidad significativa de «La saga/fuga de J. B.» ¿Por qué Torrente Ballester se libera mejor en la parte que corresponde a la España imperial, principalmente? El período será grato a los narradores de los años cuarenta (23) y, por otra parte, su temática corresponde a la actividad de profesor de literatura española. Coincide así con novelistas del exilio como Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Segundo Serrano, Poncela, etc., que han trabajado, al mismo tiempo, enseñando la cultura española en universidades norteamericanas.

«El golpe de estado de Guadalupe Limón», pu-

(23) J. M. Martínez Cachero, «La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura». Madrid, 1973, p. 50.

blicada en 1946, constituye una breve obra maestra. Es, evidentemente, una farsa; pero de elevada significación y constituye una clave apasionante dentro de la obra de Gonzalo Torrente Ballester. Eugenio de Nora, considera la novela «de corte mitad romántico..., mitad valleinclanesco» (24). Las diferencias entre «Guadalupe Limón» y «Tirano Banderas» son esenciales. Puede asegurarse, por otra parte, que esta novela dista tanto del romanticismo como de Valle Inclán. Rompe con la idealización y sirve para mostrar el origen y el desarrollo de un mito y su radical falsedad. Si bien es cierto que Guadalupe Limón sacrifica su vida para llevar a la gloria al capitán Ramiro Mendoza y construye el mito del General Clavijo para orientar el proceso revolucionario, entra, en la esencia de su amor o de su capricho, la pugna con Rosalía, su posible rival. El papel masculino queda reducido al de mera comparsa, mientras que Guadalupe y Rosalía, esta última ya dama presidencial, luchan por el poder. Tras la anécdota, el plano imaginativo es, a la vez, el crítico. También aquí el mito que se construye se destruye simultáneamente. Previamente, el novelista ha suministrado al lector los datos suficientes sobre el general Clavijo como para hacer imposible la coherencia mítica del personaje. Aparece un personaje-tema que hallaremos en otras de sus obras. Villegas, más intelectual frustrado que militar —pese a su traición— equivaldría a Landrove (en «Off-Side») y a Bastida (en «La saga/fuga de J. B.»). La demoledora crítica al «golpe de Estado», el análisis de una Revolución manejada, en última instancia, por inte-

(24) Eugenio de Nora, «La novela española contemporánea (1927-1960)». Madrid, 1962, II, p. 143.

reses particulares, la carencia de ideales, constituyen el sustrato ideológico y político del radical escepticismo del autor. Más que ningún otro documento «El golpe de estado de Guadalupe Limón» puede servir para analizar el derrumbe de unos ideales. La ironía de la farsa revela una actitud. Eugenio de Nora señala que «... no llega, sin embargo, a más que insinuar el sentido de los acontecimientos y las intenciones del autor, acaso muy distintas de lo radical y buena lección de escepticismo e indiferencia política a que el libro parece conducir» (25). Pese a que la novela, en efecto, mantiene cierta ambigüedad en su desenlace (Mendoza actúa de forma heroica levantando personalmente al pueblo, Guadalupe muere asesinada por su rival) y las últimas palabras revelan alguna esperanza: «Pero Ramiro (Mendoza) vivió algún tiempo indiferente, al parecer, a la gloria circundante, hasta que la gloria llamó a sus puertas» (26), la actitud del novelista no permite abrigar esperanzas. Mucho menos al repasar desde sus obras de madurez el sentido de tal evolución. Queda el mundo tropical y cerrado de «El golpe de estado de Guadalupe Limón» como una obra que merece ser analizada en un sentido mucho más profundo que la aparente narración de una conspiración romántica.

Idéntico escepticismo político revela «Ifigenia», novela corta publicada en 1950. Aludiremos a ella con las mismas palabras de E. de Nora: «Ifigenia morirá, no porque los dioses estimen o apetezcan la sublimidad de su ofrenda, sino bajamente sacrificada para satisfacción del sucio resentimiento de un marido tolerante y bur-

(25) Ob. cit., p. 144.

(26) Ob. cit., p. 323.

lado, de un viejo libidinoso e impotente, de un amante despechado y de una diosa roída por esa forma de vanidad ultrajada que suele voluntariamente confundirse con los celos» (27).

En 1957 aparece el primer volumen de la trilogía «Los gozos y las sombras», con el título de «El señor llega». «Donde da la vuelta el aire» y «La Pascua triste» se publican en 1960 y 1962, respectivamente.

El autor ha clasificado dicha trilogía como «una novela social publicada en la época de la novela social» (28). El sistema narrativo en el que sustenta la obra es, sin embargo, el realismo tradicional español y no el realismo crítico en boga. Enlaza aquí con la tradición nacional que alcanza desde Pérez Galdós a Baroja. La acción de la novela se sitúa en un pueblo gallego, Pueblanueva del Conde, en los años de la República. Corresponde a aquellos panoramas ambiciosos en los que la psicología de los personajes está en función de una acción desarrollada según los cánones tradicionales. Se percibe con meridiana claridad lo que va de la realidad (de una personal visión del mundo real) a la escritura. El escritor mantiene a lo largo de las casi mil cuatrocientas páginas de la última edición (Alianza Editorial) la tensión narrativa, el cuidado estilo. La ironía aparece en ocasiones, pero sin plantearse la ruptura con lo narrado que se mantiene siempre en razón de la verosimilitud y de la coherencia. «Los problemas básicos que en ella se plantean son problemas básicos de situación social e incluso económica». Yo no sé dónde, en alguna ocasión, he dicho que las mayores influencias que he tenido al

(27) Ob. cit., p. 145.

(28) Javier Villán, «Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre». *La Estafeta Literaria*, 1-II-1974, p. 15.

escribir esa novela son Ortega y Gasset y Carlos Marx» (29), ha señalado el propio Torrente Ballester al respecto. Sin embargo, no puede decirse que la preocupación por la transformación social prive sobre los elementos que son propiamente novelescos. La complejidad de la trama transcurre por caminos bien conocidos y con seguridad. «Los gozos y las sombras» forman el contrapunto clásico de «La saga/fuga de J. B.». Tal vez sin la experiencia tradicional no hubiera podido fundamentarse la novela total, la posterior novela de los múltiples niveles de lectura. El propio Picasso bebió en el impresionismo antes de lanzarse a otras aventuras. El salto dado entre la trilogía y «La saga/fuga de J. B.», es considerable. En el panorama de la novela española contemporánea, «Los gozos y las sombras» constituyen un elemento a tener muy en cuenta, siendo superior por su calidad objetiva, desde luego, a experiencias emprendidas desde ángulos tradicionales como las de José María Gironella o Ignacio Agustí. Sin «La saga/fuga de J. B.», Torrente Ballester ocuparía ya un lugar destacado en el panorama narrativo español por «Los gozos y las sombras», pero no sería el creador que ahora se nos aparece. Un comentario más extenso de «Los gozos y las sombras» nos llevaría, dada la densidad de la novela, incluso más tiempo del que llevamos hasta ahora consumido.

Hemos dejado a un lado lo que podemos calificar como «prehistoria» narrativa de Gonzalo Torrente Ballester, en la que cabe destacar especialmente «Javier Mariño» (novela publicada en 1943), sus experiencias teatrales y críticas, así como algunos documentos de su primera época

(29) Javier Villán, ert., p. 15.

que poseen el valor del dato y de la siempre útil erudición. Sin embargo, no quisiera cerrar esta breve incursión a la obra de Gonzalo Torrente Ballester sin preguntarme en voz alta por el lugar que ocupa, ahora, el novelista en el actual panorama de la novela. Dionisio Ridruejo señala que «Torrente es lo que suele llamarse un escritor de ideas» (30). A algunos la calificación les sonará extraña. La novela de ideas ha sido poco valorada entre nosotros, principalmente porque una parte de la crítica y de nuestros novelistas han carecido de ellas. En este sentido, podemos decir que Torrente Ballester es el creador narrativo que las utiliza con mayor eficacia, el novelista que, en nuestros días y dentro de España, posee una concepción clara y eficaz de una trayectoria narrativa que ha asumido intelectual, consciente y creadoramente. En el conjunto de su obra ocupa el primer plano, junto a Camilo José Cela, de la actual novela española, novela que atraviesa, en estos momentos —conviene recordarlo— por un periodo renovador. Si «La familia de Pascual Duarte», «La colmena», «Oficio de Tinieblas» de Camilo José Cela, si «El Jarama» de Rafael Sánchez Ferlosio, si «Tiempo de silencio», de Luis Martín Santos, si «Señas de identidad» de Juan Goytisolo o «Volverás a Región», de Juan Benet suponen sucesivas etapas en el panorama de nuestra narrativa, «La saga/fuga de J. B.» señala un especial momento de la evolución. Ella es, sin duda, una de las cimas creadoras de la novela contemporánea. Acercársele es acercarse a una experiencia —en tanto que lector— imborrable. La parodia de la novela de nuestros días se ha convertido por la magia verbal y la inteligencia de

(30) Art. cit., p. 9.

su creador en obra abierta que no cierra, sino que ofrece amplias perspectivas de futuro. Liberada la imaginación y aliada a la experiencia y al lenguaje, la novela de Torrente Ballester es, por lo que hemos dicho, una de las piezas clave de la narrativa en castellano.

Nota aclaratoria: Cito los textos de Gonzalo Torrente Ballester por las siguientes ediciones: «El golpe de estado de Guadalupe Limón», edit. Bullón. Madrid, 1963. «Los gozos y las sombras» («El Señor llega», Alianza edit. Madrid, 1971; «La Pascua triste», Alianza edit. Madrid 1972; «Donde da la vuelta el aire», Alianza Edit. Madrid, 1972). «Don Juan», edit. Destino, 2.ª ed. Barcelona, 1972. «Off-Side», edit. Destino. Barcelona, 1969. «La saga/fuga de J. B.», edit. Destino, 3.ª ed. Barcelona, 1973.

INTERVENCION DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Cierta vez, hace ya bastantes años, un joven profesor, aspirante asimismo a escritor, hizo su primer viaje al extranjero. Como se hacen esas cosas, con una beca de la universidad. Pensaba trabajar su tesis doctoral sobre un manuscrito de la Biblioteca de París y seguir, de ser posible, algún curso en la Sorbona. Pero aquel año se presentó bastante conflictivo, y al poco tiempo de hallarse en Francia, nuestro joven profesor y escritor en ciernes se encontró nada menos con que, en su patria, se habían enzarzado en una guerra civil. Esta circunstancia se interpuso en su camino con algo de fatalidad histórica, como suceden siempre estas cosas. Dejó de pensar en su manuscrito; siguió mecánicamente sus cursos, y, en cuanto pudo, regresó a su patria. Llevaba consigo, sin embargo, y casi sin haberse dado cuenta, una experiencia nueva, la de la primera ciudad de Europa y la de unas gentes muy distintas de las que le rodeaban y conocía en su pequeña ciudad provinciana. Una experiencia en cierto modo deslumbrante y en cierto modo decepcionante, como también es normal que suceda.

Nuestro joven profesor, literariamente, se había orientado más bien hacia el teatro. Sentía por el drama pasión, más que afición. Había estudiado todas las teorías y buena parte de los autores;

había ido mucho al teatro, pero no había escrito ninguna comedia. Durante las largas noches de preocupación e insomnio pasadas en la Ciudad Universitaria de París, y con objeto de engañar sus inquietudes —en España le esperaban mujer e hijos, de los que no tenía noticias—, se puso a pensar en una obra dramática, y, cuando le llegó la hora del regreso, llevaba consigo los planes, las notas de la que más tarde había de ser «El viaje del joven Tobías»: una comedia bastante moderna, casi de vanguardia, pensada y realizada con perfecta clarividencia. Creía entonces en el arte consciente, o, mejor, en el artista consciente. Había leído a Poe y Mallarmé y los tenía por sus guías estéticos, si bien esa dirección no fuese la más apta para el ejercicio del teatro, donde tanto se fía al azar y a la intuición.

En los años que siguieron, escribió un auto sacramental y una crónica dramática de la historia americana, sobre el Tirano Aguirre. Mientras estudiaba esta última, se le ocurrió contarla, acaso como ejercicio previo y clarificador. Le resultó un relato breve, «Lope de Aguirre, el traidor», publicada en 1940 ó 41 en el suplemento de la revista *Vértice*. Fue la primera obra en prosa de nuestro personaje. Algo torpe de composición y arcaizante de lenguaje. El joven profesor y ya escritor no creía que el de la prosa narrativa fuese su camino. Seguía pensando en el teatro, seguía esperando, con lo que daba pruebas palmarias de su desconocimiento de la realidad. Publicar una comedia era fácil; estrenarla, difícil, cuando no imposible. El, que se creía conocedor de todas las técnicas y de todas las escuelas, ignoraba lo más elemental del teatro por dentro. No sabía que el dramaturgo se hace, no desde el despacho o el patio de butacas, sino en el escenario.

Sucedió, hacia 1941, que de repente, y sin explicación inmediata, se le representaron con especial viveza sus ya lejanas experiencias de París: ambientes y figuras sobre todo. Por ejercitarse en la prosa, empezó a describirlas, y logró así un buen montón de páginas. No eran una novela, pero comprendió que podrían llegar a serlo. Ambientes y figuras, acabo de decir, no personajes ni problemas. Estos, había que inventarlos.

Nuestro joven escritor había leído muchas novelas; había leído las novelas más importantes escritas en el mundo, y estaba de ello muy orgulloso; pero no había estudiado jamás el arte de la novela, al menos con la conciencia y el interés que la teoría del drama. No sabía, pues, nada de su problemática; las etapas de su evolución histórica se le habían pasado por alto y difícilmente hubiera podido hablar diez minutos seguidos sobre el «estado de la cuestión». Esto no obstante, decidió que aquellas páginas descriptivas no había por qué malgastarlas, y se puso a inventar lo que les faltaba, es decir, unos personajes y un problema. Lo hizo un poco al buen tuntún, lo hizo aprovechando lo que sabía de teatro y usando en cierto modo de sus medios. Inventó un personaje central, al que prestó bastantes elementos personales, aquéllos precisamente en que participaba con otros muchachos de su generación, sin darse cuenta, o dándosela oscuramente, de que lo que quería trazar era la figura de un arquetipo; y le atribuyó los problemas de cualquiera de los muchachos de su edad: un problema político, un problema religioso, un problema amoroso. Así pensado, lo echó a andar por el mundo que él, el joven escritor, había conocido; le hizo toparse con las personas que él se había topado, y transitar por los ambientes y los lugares que él había

transitado. Es decir, le hizo ver el mundo con sus propios ojos. Pero no era él mismo por cuanto sus situaciones y sus caracteres diferían profundamente. La identidad sólo se cumplía a medias, o no se cumplía más que a medias. Javier Mariño no fue Gonzalo Torrente Ballester, aunque haya en él mucho de éste. Sobre todo, su pensamiento desencantado acerca de España y de sus cosas.

Javier Mariño era un «carácter». Entre sus rasgos sobresalientes figuraba el miedo a comprometerse con la realidad. En su virtud, al acabar la novela, abandonaba a la muchacha de su amor y se marchaba a la Argentina. Esto se correspondía además a su posición vacilante, casi neutra, ante el problema de su patria, así como a su carencia de convicciones profundas de otro orden, que pudieran influir en su determinación; por ejemplo, religiosas. La muchacha, por su parte, se suicidaba. Entonces, el joven escritor y profesor llevó su texto a la censura, en consulta previa, y el amigo que lo leyó le dijo que, con aquel final, no sería permitida la publicación de la novela. Tenía que haberse portado de otra manera, nuestro joven escritor. Tenía que haberse guardado el manuscrito a esperar mejores tiempos. O romperlo, que hubiera sido más oportuno. No hizo, sin embargo, ninguna de las dos cosas. Estaba muy entusiasmado por haber sacado adelante aquellos trescientos folios y quería publicarlos. Se sometió entonces a la imposición legal. Reformó su novela, le dio un final *ad usum delphini*, e incluso introdujo determinadas modificaciones que la convirtieron nada menos que en la historia de una conversión. De una doble conversión, religiosa y política. La novela fue publicada, pero subsistió en los escaparates de las librerías un par de se-

manas, todo lo más. Un lector de las alturas había hallado en ella sobreabundancia de imágenes lúbricas. Se prohibió. Nuestro joven escritor se quedó con un palmo de narices. Quizás haya pensado entonces que lo sucedido era un castigo trascendente a su traición. Había falsificado el carácter de Javier Mariño, había concluido su historia con un desenlace feliz; es decir, la había destrozado como tal novela. Su gozo en un pozo, sin embargo. Pensó, y con razón, que, en este país, el de la novela no era su camino. Y volvió al drama.

Escribió, sin embargo, aquel mismo año de 1944, un cuentecillo, «Gerineldo», en que aplicaba al tema del romancero el método que ahora se llama «desmitificación», lo que entonces él llamaba «destripar el cuento». A esta clase de operaciones era naturalmente aficionado. En «El viaje del joven Tobías», el cuento se destripa. Y mucho más en el drama que escribió inmediatamente, «El retorno de Ulises», mucho más metido en la desmitificación. Andaba a vueltas, desde antiguo, con el tema del mito histórico y su realidad. «Gerineldo» y «El retorno de Ulises» fueron etapas. Hacia 1946 ó 47 llegó a pensar que el desarrollo que el tema pedía no era dramático, sino novelesco. Y se puso a inventar una historia nueva con esta materia. Le dio muchas vueltas. Le salía demasiado grande. Acabó pensándola en cuatro partes, como una tetralogía o como un drama en cuatro actos, pero contado, y sin ninguna de las unidades. O, más bien, con unidades parciales.

Por aquellos años, como profesor que era, había explicado Historia de América en una universidad. De ahí había salido «Lope de Aguirre». Y de ahí, sin pensarlo bien, salió «El golpe de Estado de Guadalupe Limón», en que muchos lec-

tores y críticos han querido ver un toque más al tema del tirano hispanoamericano cuando este tema no se toca en absoluto. Seguía siendo la historia de cómo se forma un mito, la primera parte de esa historia; pero el ambiente en que la había situado recordaba demasiado el de «Tirano Banderas» para que se dejase de pensar y de escribir que no era más que una imitación de la obra maestra de Valle Inclán. Como tal pasó y pasa.

No era una buena novela. Le reconozco a distancia cierta destreza narrativa y algunos otros caracteres comunes a la obra posterior de nuestro personaje, pero más intuitivos que conscientes. Como seguía pensando en el drama, no había parado mientes en que la novela era una forma estética autónoma y *sui generis*, una provincia acotada y de riquísima problemática. Escribió «El golpe de estado...» como había escrito «Javier Mariño», a la buena de Dios. Cuidándose, eso sí, de lo que entonces él tenía por materia novelesca. El fracaso de esta novela, tan relacionada con «El retorno de Ulises», relación en que nadie ha parado mientes, a causa seguramente de la ofuscación valleinclanesca; el fracaso de esta novela, digo, sumió al autor en un estado de perplejidad que le hizo, una vez más, desistir del camino de la prosa narrativa. A pesar de lo cual, no volvió a escribir comedias, o, al menos, a publicarlas; a pesar de lo cual, poco tiempo después incidió, o incurrió nuevamente en la novela, esta vez con una obra corta, «Ifigenia», que probablemente por sus escasas dimensiones y la consiguiente mayor facilidad no le metía en arduos berenjenales constructivos. «Ifigenia» es otra narración claramente desmitificadora; está dentro de la moda —como «El retorno de Ulises»— de utilizar temas clásicos

con sentido moderno. Es suavemente demoledora. Pero está bastante bien hecha. Yo la considero como mi primera narración de algún valor.

Fue por esta época cuando me zambullí en la teoría de la novela, con la misma pasión, la misma curiosidad y el mismo interés con que, años antes, había investigado en la esencia del drama. Leí, desordenadamente o con orden, cuanto pude hallar y cuanto cayó en mis manos. Tuve entonces, por primera vez, conciencia clara de que el género, después de los tres grandes maestros del siglo, Joyce, Proust y Kafka, había quedado hecho unos zorros; pero comprendí también que, a partir de ellos, no podía construirse nada. Eran los liquidadores de una tradición espléndida que espléndidamente habían quemado. Podía, sin embargo, interpretarse la situación de otra manera: Proust, Kafka y Joyce habían trabajado en direcciones que se apartaban de la evolución normal del género, habían elegido y recorrido genialmente unas vías muertas al margen de las cuales la novela seguía o podía seguir viviendo. De hecho, vivía. El camino, por ejemplo, de Mann no era una vía muerta. A partir de él se podía construir. Y no quiero decir con esto que lo haya elegido yo como punto de partida: es un mero ejemplo.

Me bullían, entre tanto, temas que yo consideraba novelescos. Así surgió el de «La princesa durmiente va a la escuela», novela que no publiqué, afortunadamente, porque no hallé editor que la quisiera, pero en la que aparecen ya muchos procedimientos y materiales posteriormente desarrollados y tratados. Estábamos en los años cincuenta. Yo seguía estudiando el arte de la novela, pero sin intenciones personales. Fue el tiempo en que ejercí la crítica teatral en Madrid. No podría indicar con exactitud cuándo se me ocurrió la po-

sibilidad de *salvar el realismo* despojándolo de todo lo que se le había reprochado como ganga antiestética, pero conservando lo que merecía ser conservado: la relación con la realidad, la historia, los personajes, en una palabra, cuanto pensaba yo que constituía lo esencial de la novela. Me influía entonces muy poderosamente Ortega y Gasset, y no dejaba a un lado ciertas lecturas del pensamiento estético de Marx que me orientaban, o apoyaban mi orientación, hacia el realismo. Pero no estoy muy seguro de que lo que entonces entendía como tal coincidiese con la definición que de él habían dado, y, sobre todo, con lo que como tal realismo habían llevado a cabo, los maestros del siglo XIX. Creía ya que a la novela realista, para serlo, le bastaba con un punto de apoyo en lo real; que no era menester, para que lo fuese, que todos sus términos hubieran de soportar airosoamente el cotejo con la realidad; que ésta, en una palabra, fuese constantemente el término de referencia. Tampoco creía en esa necesidad de observar lo real que a nuestros maestros del período positivista había llevado con tanta frecuencia a lo costumbrista y pintoresco. Había aprendido, por fortuna, que una novela es, cualquiera que sea su marbete, una obra de arte, y que, como tal, obedecía, o debía obedecer, a leyes propias; y que términos de significación ambigua, como tiempo y espacio, tenía, en relación con la novela, un valor «sui generis». Pensaba finalmente que la crítica de la novela realista, que la reacción contra ella había llevado a cabo, estaba seriamente fundamentada y había que tenerla en cuenta.

A esto había que añadir los resultados de mi experiencia personal. Había escrito tres novelas largas y algún relato corto, y de aquellos ensayos había obtenido unos saberes y, sobre todo, una

conciencia de mis límites personales que ahora debía poner en juego. Aplicadas estas conclusiones a la materia que, poco a poco, iba acumulando en la imaginación y en el recuerdo, decidí, ante todo, la eliminación de todo propósito ideológico visible: no haberlo hecho había condenado al fracaso a «La princesa durmiente...»; atenerme a mi propia experiencia, manipular materiales experimentados, y finalmente, adoptar ante mis personajes y sus acciones una actitud objetiva, actual, como un notario que registra hechos y palabras. Me movía al mismo tiempo una voluntad de forma: quería ordenar mis materiales, aunque no supiera muy bien cómo, y en esto, en averiguarlo, consumí el tiempo preparatorio que me llevó a una convicción que mantengo todavía: la forma no le viene impuesta a la novela desde fuera, no es un sistema abstracto al que hay que acomodar sus elementos, sino que debe deducirse de ellos, son ellos los que postulan una forma precisa y única. Así, poco a poco, se me fueron organizando en una especie de macrodrama cada una de cuyas tres partes constituía una unidad independiente, que es el principio de composición de «Los gozos y las sombras».

Mis tanteos teatrales por una parte, de los que había obtenido cierto dominio sobre el diálogo, así como el hábito de desarrollar los materiales sujetos a un criterio tempo-espacial definido por las palabras aquí y ahora, y la convicción, recibida de Ortega, de que la novela era un género moroso, y de que su método propio era la presencia y no la referencia, aunque ésta tuviera o pudiera tener un lugar adecuado en ciertos pasajes del conjunto, fueron, según ahora lo veo, los determinantes de mi método. Se me ocurrió también que mis materiales no me permitían ordenar las figuras se-

gún el sistema que se ha llamado *piramidal*, es decir, un protagonista en la cima y otros personajes a su alrededor en gradación descendente, sino que varias de estas figuras reclamaban, si no la primacía, al menos la equiparación; de modo que, aunque un personaje determinado, por razones de economía interior, sirviese de eje a la narración, no adquiriría por esto un privilegio que me obligase a concederle más atención, o a conceder menos a los otros. Un crítico dijo, lo recuerdo bien, y advirtió con claridad mi propósito, que el personaje que estaba actuando lo hacía, en su momento, como protagonista. Por último, la visión de la realidad se ejerce siempre a través de *un* personaje, multiplicando los puntos de vista, sin que el autor-narrador trate de imponer el suyo. Otros pequeños ardides o saberes apliqué o intenté aplicar, como la existencial de al menos dos acciones, una principal y otra subordinada, en cada escena o secuencia.

Esto no obstante, la futura novela «Los gozos y las sombras», que estaba viva en mi imaginación, no había pasado a las cuartillas. No por pereza de hacerlo, sino por falta absoluta de fe, justificada razonablemente, creo, por mis fracasos anteriores, y en mera imaginación se hubiera quedado de no surgir un incidente personal, cuyo relato no hace al caso, del que recibí el empujón de que necesitado estaba para ponerme a escribirla. Al hacerlo, un problema hasta entonces olvidado se me hizo presente y urgente. ¿Cuál era el modo adecuado de escritura? ¿Cuál iba a ser mi actitud ante la palabra narrativa? Yo había comenzado a escribir de una manera requintada y barroca, y, más tarde, puesto ya al trabajo narrativo, mi prosa había pecado más bien de descuidada. Estaba, sin embargo, convencido de que todos los elementos

de una novela deben ser usados de tal manera que permitan la mejor expresión y el preciso resalte de sus materiales; en lo que me apartaba de mis grandes maestros estilistas, de aquellos para quienes la prosa, aun la narrativa, tenía un valor autónomo. Deseché esta tentación, quizá porque no estuviese dotado para esa clase de prosa, y me atuve a la sintaxis más sencilla y a la palabra más transparente, pero, eso sí, sin olvidar jamás que cada palabra es un conjunto de sonidos, y que estos sonidos, en unión a los otros de la frase, deben constituir una unidad sonora. Me ayudaba en esto, lo dije varias veces, el molde, llamémosle así, de mi nativa lengua gallega, a cuyos valores musicales siempre procuré mantenerme fiel, aun usando el castellano.

Tardé unos meses, pocos, en escribir «El señor llega»; tardé menos que en hallar editor. Y cuando lo encontré, y el manuscrito fue a la imprenta, y tuve en las manos un buen mazo de pruebas, comenzó la increíble aventura administrativa protagonizada por el censor, en este caso un fraile que, para empezar, metió tajos de lápiz rojo en los puntos más vulnerables de mi novela y la dejó en estado tal que no podía publicarse. Acudí a él, rogué, discutí, y logré al final que, entre los dos, examinaríamos las supresiones y veríamos de enderezar aquel entuerto. Fue una tarde de trabajo agotador, en un convento de la calle de Goya, de la que salió el texto que, por fin, pudo ser aprobado y publicado. Los puntos más delicados hubieron de ser redactados de otra manera a fin de que, diciendo lo mismo, se dijera con otras palabras. Algunos detalles demasiado expresivos se perdieron en el accidente. La sustancia de la novela se salvó. Pero el episodio me permitió obtener un

conocimiento de la mentalidad censoria que, en lo sucesivo, habría de serme útil.

Publicado, por fin, «El señor llega», pasó inadvertido; la crítica le prestó escasa atención y los lectores lo adquirieron con parsimonia, de tal suerte que, en dos años, se habían vendido unos setecientos ejemplares. El editor perdía su dinero, y yo, toda esperanza. Y así llegué a diciembre de 1959, fecha en que se discernieron los importantes Premios de la Fundación Juan March para novela, teatro y poesía. Un jurado numeroso entendía y juzgaba de las obras publicadas en los cinco años anteriores. La historia es conocida. Contra todo lo esperado, el premio de novela se le adjudicó a «El señor llega». Fue casi un escándalo. Pero mi editor recobró su dinero y, yo, la esperanza. Por lo pronto, me sentía comprometido a terminar «Los gozos y las sombras», de que «El señor llega» era el primer volumen. Publiqué, en junio o julio de 1960, «Donde da la vuelta el aire», y, un tiempo después, en abril o mayo de 1962, «La Pascua triste». Los incidentes con la censura fueron mínimos, gracias a mi experiencia anterior. Pero «La Pascua triste», por otras razones, fue particularmente desafortunada, ya que se prohibió su propaganda. La aventura de mi trilogía había terminado, como había empezado, en el silencio.

Su autor, sin embargo, no parecía haber escarmentado. Le andaba por la imaginación, desde hacía mucho tiempo, el tema de don Juan Tenorio. Lo había tratado en varios ensayos y en algunos escritos ocasionales, y le tentaba como materia de una narración, que no se atrevía a llamar novela si de la novela se tiene un criterio estrecho y riguroso, pero que podría caber perfectamente en un concepto amplio y liberal. Me puse a escribirla y

consumí en ello unos cuantos meses del año sesenta y dos. Ensayaba ante mis materiales una actitud distinta a la usada para pensar y escribir «Los gozos y las sombras». Lo primero que importaba aquí era una determinada concepción del personaje y un determinado juego constructivo. Éste me permitía utilizar las experiencias sacadas de «Los gozos y las sombras» como obra de arte narrativa. Aquélla me empujaba inexorablemente hacia la entre nosotros desacreditada novela intelectual. No había realismo posible, y esta convicción previa me dotaba de amplia libertad para la elección de materiales complementarios imaginativos o fantásticos. La redacción de «Don Juan» fue una partida de naipes entre la libertad y el rigor. Pero no me venían de fuera las leyes que estaba dispuesto a obedecer, sino que yo mismo me las había inventado y aplicado. El pensamiento central era como un silogismo; la forma tenía que obligarme con la misma energía. Así escribí «Don Juan», oscilando entre la matemática y la fantasía. En cierto modo, con mejores medios y con una conciencia estética mucho mayor y más afinada, se repetía la vieja aventura de «El viaje del joven Tobías».

Un crítico dijo que mi «Don Juan» no era un carácter. No advirtió el pobre que era un mito. Me sacaba a relucir personajes según él mejor trazados de otras obras mías. Esperaba, al parecer, de mí, que hubiera hecho de «Don Juan» una novela realista al modo más o menos canónico, una novela incluso con ribetes sociológicos o acaso psicoanalíticos. Yo la había escrito con inteligencia, humor y lirismo por parecerme que estos ingredientes eran los adecuados. ¡La psicología de «Don Juan»...! ¿Puede un mito tener psicología? Aparte de que, en mi novela, «Don Juan» apenas

aparece: es alguien de quien se habla, alguien que actúa indirectamente y de quien no se sabe bien si es un divertido farsante. El personaje de la narración es Leporello, otro farsante, un farsante locuaz e imaginativo.

Cuando escribí «Don Juan», ya había descubierto lo que ahora llamamos, con terminología personal cuyo uso no impongo a nadie, el «principio de realidad suficiente», es decir, la razón por la cual los materiales de una narración, sean personajes, cosas, ambientes o acontecimientos, deben estar expresados de tal manera que acusen una impresión equivalente a la que nos producen las personas, cosas, ambientes y acontecimientos reales; pero el modo de alcanzarlo, y esto era lo más importante de mi descubrimiento, no consistía en copiar lo real, sino en organizar de tal manera el sistema verbal, es decir, la serie ordenada de imágenes y conceptos que las palabras representan, que por su propia fuerza causasen aquella impresión, y la causasen por sí mismos, sin necesidad de que el lector anduviese constantemente yendo y viniendo del texto a la realidad y de ésta al texto. Según este principio, una figura no realista, como eran mis don Juan y Leporello, podía dejar en el ánimo lector la impresión de su realidad, cada una de ellas a su manera: directa y obsesionante la una, indirecta y evanescente la otra. Lo que no se les puede pedir es que aparezcan como un proceso psicológico o como un «carácter» definido y cerrado según el más anticuado criterio realista. Esta era entonces y sigue siendo mi opinión.

«Don Juan» tuvo mala fortuna. La tuvo incluso peor que la peor de mis obras anteriores. Baste como dato el hecho de que su primera edición tardó algo así como nueve años en venderse, y si por

fin se agotó, no fueron ajenos los efectos secundarios de otras obras mías, mejor recibidas. Críticos hubo, sin embargo, que la consideraron como una obra eminente, pero la audiencia obtenida por quienes así pensaban fue más bien escasa. El marbete de «novela intelectual» que se le aplicaba, a mi juicio con entera justicia, se interpuso entre el libro y el lector. Decir de un libro en España, que es «intelectual», es condenarlo a la impopularidad. Con entero derecho se me puede, pues, preguntar por qué, tras este nuevo fracaso, seguí escribiendo. Respondería, como ya lo hice alguna vez, que porque no veo otra cosa a mis alcances, y porque es lo único que sé hacer medianamente, etc. El caso es que después de publicado «Don Juan», me puse a estudiar unos materiales nuevos, destinados a una nueva novela que, en un principio, se llamaba «Las ínsulas extrañas» y que acabó titulándose «Off-Side».

Representaban en cierto modo una vuelta al realismo, aunque no tan absoluto como el de «Los gozos y las sombras», si bien en cierto modo pudiera parecer mi intención más realista todavía, ya que dichos materiales no estaban distanciados de mí por el tiempo, sino que eran actuales, eran materiales del día, y yo me cuidé muy bien de que así constase, no por fechas paladinas, sino introduciendo en el texto algunos elementos de fácil balización. De esta novela se dijo que tiene clave, y que sus personajes son gente conocida. Es un error. Lo que hay en la novela de inmediato, de actual, de vivido, son ciertos ambientes, incluso ciertos acontecimientos. Ninguno de sus personajes tuvo un modelo en la realidad, y muchos de ellos, los más importantes al menos, son totalmente imaginarios.

Con esta novela cometí un error inicial: quise

redactarla en forma dramática, y así lo hice, al menos hasta su mitad. El resultado no me satisfizo. La forma dramática me obligaba, además, a renunciar a algunos procedimientos narrativos que consideraba indispensables. Me vi, pues, obligado a rehacerla, si bien como recuerdo de su forma primera, conservase la narración en presente. Intentaba, por ese medio, y por el desarrollo detallado, casi minucioso, de los materiales, producir la sensación de lo que está sucediendo. Ninguna otra novela mía es menos narrativa; en ninguna me tomé tanto tiempo ni tanto espacio, ni es tan fiel la transcripción de los diálogos. A pesar de esto, no es una novela lenta.

¿Me guiaba, realmente, una intención satírica? Parece deducirse de su título, «Off-Side», fuera de juego; pero no hay que olvidar que el título inicial, que presidió la novela durante el tiempo de su redacción no era éste. Con «Las ínsulas extrañas», que el editor no juzgó comercial, quería presentar ese sector de la sociedad que no forma parte del cotarro, que no está, como ahora se dice, «establecida», sino que anda por los alrededores o, todo lo más, tiene un pie dentro, lo que implica tener fuera el otro pie. Gente aledaña, por ende más libre, y, por más libre, con personalidad más acusada.

Se publicó en 1968. Naturalmente, no tuvo éxito, y muchos críticos la consideraron un error. A otros lectores, sin embargo, les pareció buena, y yo, interesadamente, me quedo con la opinión de éstos, que es la que me favorece. Me desentendí de ella desde el momento mismo en que la entregué al editor; me andaban ya bullendo por la imaginación unos materiales nuevos, los que habían de componer una novela titulada «Campana y piedra», en que volvía a mi mundo regional e

intentaba repetir, con ellos, la aventura de «Los gozos y las sombras». Aunque quizás no sea exacto hablar de repetición, ya que mi conciencia estética había variado y había aumentado mi experiencia. No se trataba ahora, pues, de preguntarse cómo o qué podía ser el realismo a aquella altura de los tiempos: lo que yo me planteé podría formularse de esta otra manera: He aquí unos materiales procedentes de la realidad. ¿Qué puedo hacer con ellos? Y lo que podía hacer era, sin duda, muy distinto, ya que me sentía libre de ataduras; ya que pensaba que un escritor poco leído está en su derecho si se desentiende del público, de la crítica, de las doctrinas y de las escuelas. Cuando empecé a estudiar aquellos materiales me sentía libre como no me había sentido desde los tiempos de la redacción de «Don Juan».

Lo que entonces aconteció lo he relatado varias veces: una parte de esos materiales, un sistema muy complejo de imágenes, de figuras y de acontecimientos comenzó a crecer desmesuradamente, hasta tal punto que me vi obligado a segregarlo del proyecto de «Campana y piedra» y considerarlo como tema autónomo. Así nació la idea de «La saga/fuga de J. B.», la cual, inmediatamente después de precisada, comenzó a atraer otros sistemas de materiales en los que hasta entonces no había pensado, hasta el punto de llegar a un momento en que me sentí abrumado y embrazado por ellos. El proyecto de novela con este título sufrió una evolución que duró tres años. Tenía, como siempre, un punto de apoyo en la realidad, pero empezaba a alejarse de ella quizás más que otras ficciones mías, o, más exactamente, se alejaba para regresar a ella, pero por un camino parabólico. Diversas actitudes estéticas ensayadas en otras obras se repetían ahora, pero enriqueci-

das, coexistiendo unas con otras en nada fácil coyunda. Realismo e imaginación, fantasía y sentido del humor, intelectualismo y lirismo. En cierto modo muy visible, creo yo, aquello era un resumen de mis ensayos anteriores, y ni una sola de mis anteriores experiencias podía considerarse descartada.

Quedaba, sin embargo, por tomar una decisión difícil: ¿predominaría en ella el método narrativo o el descriptivo? ¿Sería —usando una terminología orteguiana— novela de referencias o de presencias? Yo estaba, estéticamente, por las últimas. Sin embargo, el método presentativo embaraza cuando la naturaleza de los materiales impone ciertas libertades con el tiempo y el espacio, y eso me sucedía con los míos. No obstante, comencé a escribir una novela morosa, con transcripción entera y fiel de los diálogos, con descripciones de lugar y ambiente; más o menos, el método de «Los gozos y las sombras». Hasta que me hallé con cuatrocientos folios escritos de una novela que amenazaba con llegar a los mil quinientos. Una novela inviabile que, además, no me gustaba. Tuve que hacer un esfuerzo y romperlos en su mayor parte. Entonces opté por la solución última: sustituir el narrador impersonal por un narrador personal; aumentar la proporción narrativa y aligerar la novela de elementos descriptivos. Lo cual no fue nada fácil, hasta que comprendí que, de todos mis personajes, sólo la mentalidad de uno de ellos podía concebir y realizar el relato que yo deseaba. Así fue cómo José Bastida, personaje, se convirtió, además, en narrador.

Había preparado un esquema. Había previsto determinados saltos y retrocesos. Pero, nada más que empezar la redacción, la mentalidad del narrador se sobrepuso a la mía, y el método recu-

rente con que se inició el relato se impuso como forma general de la novela, como procedimiento constructivo general. Me servía de modelo la *fuga* musical, en la medida en que es posible construir en forma de fuga una narración. Al mismo tiempo, desechaba materiales, utilizaba algunos anteriormente rechazados, y los añadía nuevos, surgidos al hilo del cuento. Los hay de estos últimos que fueron introducidos ya en el período de corrección, del mismo modo que fueron suprimidos otros previamente aceptados. Eso sucede siempre.

Escribí «La saga/fuga...», en su forma definitiva, en tres etapas, de dos meses cada una, correspondientes a los tres capítulos en que se divide. Apetecía un tipo de relato continuado y sin descanso, para lo que suprimí los puntos y aparte. Los tres momentos de la división no eran, contra mi costumbre, los tres momentos de la dialéctica/dramática, sino que el primer capítulo, el segundo y buena parte del tercero comprendían acciones simultáneas o paralelas. En cierto modo al menos, y por lo que se refiere a ciertos temas, logré superar el sistema de causa y efecto, o de antecedente y consecuente, por lo menos en apariencia. En cuanto a la expresión, no mantuve más criterio fijo que el de la sencillez, y, para eso, cuando el relato lo exigía, cualquier tipo de discurso era bueno si servía a los fines propuestos. De todos modos, mi prosa se parece bastante a la de otras obras mías anteriores. Es la misma sintaxis, es el mismo ritmo. Como en ellas, no hay un criterio fijo respecto a frases cortas o largas. Su uso depende del momento narrativo; en última instancia, de la naturaleza y posición de los materiales usados en cada momento. Me pareció oportuno y legítimo aprovechar, cuando me fue necesario, el vocabulario gallego, del que tomo unas cuantas

palabras y bastantes fórmulas sintácticas. Creo que el gallego transparece claramente como lengua materna del autor, si bien esta vez su uso ha sido deliberado y consciente.

Un crítico joven, Andrés Amorós, dijo que «La saga/fuga...» había sido escrita después de un curso sobre Cervantes y de una lectura de los autores estructuralistas. No se equivocó: le faltó únicamente referirse a la frecuentación de Bach, a que ya me he referido. Mi deuda con Cervantes es evidente, así como con otros autores que muchas veces he citado. Quisiera mencionar aquí a los narradores irlandeses y, muy especialmente, a Corpus Barga, en alguno de cuyos procedimientos narrativos también me inspiré. Por lo que al estructuralismo respecta, quiero matizar un poco cuál fue mi verdadera actitud. En primer lugar, algunos de sus esquemas, modos de presentación y división, etc., me servían. Pero, al hacerlo, era inevitable que mi actitud ante ellos se tuviese por satírica. Quiero confesar aquí que mi intención no lo fue, sino, todo lo más, irónica y paródica, pero como se ironiza y se parodia algo por lo que se siente especial estimación.

En «La saga/fuga de J. B.» se quebró mi mala fortuna. Fue inmediatamente aceptada por el editor, quien me aconsejó que no la llevase a la censura, sino que nos atreviésemos a presentarla como un hecho consumado. Así sucedió, y la novela navegó con buena suerte por aquel mar de escollos. Publicada en el verano de 1972, aquel mismo año, seis meses después, salía la segunda edición y alcanzaba un par de premios cuya propaganda le ayudó. Parece que, desde entonces, los vientos siguen soplando favorables.

No sería capaz, si me lo pidiesen, y me lo han pedido alguna vez, de hacer un juicio objetivo so-

bre mi obra literaria. Quisiera, eso sí, decir aquí que influyó en ella, sobre todo en su desorientación e inevitable anacronismo, el aislamiento intelectual en que transcurrió buena parte de mi carrera. La modernidad, si la hay, de «La saga/fuga...» obedece sin duda al hecho de haberme expatriado por unos años y de haber hallado fuera de España la incitación intelectual que aquí no recibía.

COLOQUIO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Acabamos de ver que el señor Torrente Ballester, en cuanto novelista, es un ejemplo muy claro de mala suerte: mala suerte ante el público lector, mala suerte ante los críticos y en algunos casos, también ante editores, y recordemos el caso de «Javier Mariño», su primera novela, con la censura. Tan es así, que desde hace algún tiempo, tiempo muy reciente, parece que son muchos los que piensan que Torrente Ballester es el autor de «La Saga/fuga de J. B.» y, a partir de este éxito, han comenzado a leerse atentamente sus novelas anteriores, algunas no menos importantes.

Creo interesante preguntarnos ahora por las causas que, a lo largo del tiempo, motivaron esa mala suerte. Tengo mi solución, mi conjunto de soluciones que propongo y que me gustaría que contradijeran, ampliaran, matizaran, tanto el interesado como el crítico señor Marco; he aquí esas posibles soluciones o motivaciones: los antecedentes políticos falangistas de Torrente Ballester, en algún momento y respecto de ciertos lectores, críticos, descalificadores; su dedicación a la crítica literaria, especialmente la crítica teatral y el consiguiente encasillamiento que esta actividad, muy destacada en el señor Torrente Ballester, comportó. Porque, como él ha dicho, estamos en

una república literaria en la cual abundan los que yo llamo «acomodadores literarios», es decir, quienes sitúan a un escritor en una determinada butaca y le impiden trate de ocupar otra u otras distintas; entre nosotros, o se es crítico, o se es novelista, o se es poeta, pero no dos o más cosas al mismo tiempo. Y Torrente era un crítico excelente, sincero, que a veces levantaba ronchas. Pienso, además, que Torrente Ballester ha cultivado un tipo de novela al que aquí se han referido, tanto el interesado como el crítico, y aduciendo también opiniones ajenas, como novela intelectual, novela en la que el mundo de la cultura está muy presente y pesa mucho, novela de ideas, que diría Dionisio Ridruejo. Este es un país en el cual mucha gente piensa, y hasta se escribe, que el Realismo es lo único que puede hacerse y, además, cierto tipo de realismo pedestre, literal, costumbrista a veces. Esto puede ser también un motivo de alejamiento. El propio novelista habla de la dificultad que indudablemente comportan sus novelas, pero dificultad, pienso yo, perfectamente vencible.

He aquí mi ramillete de soluciones. Pienso si este ramillete ha sido el que durante bastante tiempo sumió a Torrente Ballester en un cierto olvido, el que injustamente a mi ver, le marginó de los primeros puestos del escalafón novelístico.

¿Qué piensa al respecto el señor Torrente Ballester?

G. TORRENTE BALLESTER.

Vamos por partes, querido Cachero. Se ha referido usted a una cuestión política de antecedentes falangistas, pero la referencia no está completa, porque yo también fui anarquista, y, después ga-

lleguista. Quizás ese cúmulo de antecedentes me hiciera sospechoso a la crítica oficial de entonces, que era la única, porque no me hizo el menor caso. Hay, sin embargo, algo que me parece evidente, y es que a partir de «Gerineldo» (1944) y de una manera clarísima a partir de «Guadalupe Limón» y de «Ifigenia», hay en mis obras una referencia inmediata a la realidad española hecha de la única manera que podía hacerla quien, como yo entonces y ahora, vivía en España: quiero decir, de una manera indirecta o por parábola. La única actitud entonces tolerada —me refiero a la década en que se publicaron esas obras, la de los años cuarenta— era la encomiástica. La otra, la crítica, no había aún aparecido, y quien se atrevía a ella, como Cela en su «Colmena», tenía que atenerse a las consecuencias. No voy a repetir la historia que Cela ya contó de modo suficiente, pero mi caso no era el suyo, ni tampoco coincidíamos en los procedimientos. Yo preferí lo que entonces era capaz de hacer, la crítica indirecta, y cualquiera, al leer las obras que digo (las leyó muy poca gente), pudiera haber pensado: «He aquí a un hombre que está sumido en un contexto con el que no está de acuerdo y lo manifiesta como puede». «Guadalupe Limón», y una comedia que también escribí y publiqué por aquellos años, «El retorno de Ulises», desmitifican, o intentan desmitificar, un mito histórico; y, en cuanto a «Ifigenia», es una narración en la que todo el montaje político queda al descubierto, sin la menor esperanza y con expresa amargura. El hecho de que todas esas obras hayan pasado la censura sin tropiezos revela que los lectores al servicio del poder desconocían su oficio y no sabían leer entre líneas; pero la verdad es que otros lectores de los que se podía exigir más, tampoco se percataron de

la significación última de tales obras. Sin embargo, no creo que nada de esto haya influido en el hecho del desconocimiento y la desestima, por el público y por los lectores, de mi obra narrativa. Quizás convenga tener en cuenta que, literalmente, «Guadalupe Limón» no es allá gran cosa; que «Ifigenia» es una novelita corta a la que nadie prestó atención, y que «El retorno de Ulises», como teatro literario, tuvo pocos lectores, menos críticos y difusión escasa. Me parece, en cambio, que el hecho de dedicarme por aquellos años a la crítica fue de mayor influencia. Se me encasilló como tal, y ya se sabe lo que son en este país los encasillamientos. Se olvidaba, sin embargo, que, antes de dedicarme a la crítica, había escrito teatro y novela, y que tanto en mis obras no representadas como en mi primera narración, que fue a la fuerza la más conformista de mis obras, el lector inteligente puede discernir elementos críticos y una actitud disconforme. ¿No significa nada el hecho de tomar como protagonista de un drama a Lope de Aguirre, que fue un rebelde, y no a un héroe de los canonizados? En el mismo «Javier Mariño», obra que pudiéramos llamar «de derechas», hay algunos aspectos críticos muy visibles y la prueba está en que fue prohibida por la censura. Insisto, pues, en que mi teatro y mis novelas pasaron inadvertidos por ser crítico y precisamente por eso.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Y en cuanto a la carga intelectual o cultural o de ideas, en su novelística, ¿también esto pudo suponer un alejamiento del lector y del crítico?

G. TORRENTE BALLESTER.

Vamos a ver una cosa, mi querido Cachero. La primera novela española es el «Quijote», que es la historia de dos señores que van cambiando ideas a lo largo de un camino, esto es, que están pensando constantemente. No es una novela escrita con los riñones, como decíamos antes, es una novela escrita con la cabeza. Es la primera novela intelectual española. Está Pérez de Ayala. Están los novelistas de la época del 27, es decir que hay muchos precedentes y, luego, hay los precedentes extranjeros. En efecto, ¿quién duda que Aldoux Huxley fue un escritor que se leyó mucho? Ahora bien, es indudable que por aquellos años el ser intelectual era un defecto, era casi un pecado; no sólo leer y escribir novelas intelectuales, sino ser intelectual. Entonces el hecho de que mis personajes piensen —porque creo que los hombres piensan— quizá fuera un impedimento; creo que era un impedimento.

Yo nunca me he propuesto explicarme a mí mismo esta cuestión. Lo que sí puedo decir, con una sola palabra, es su absoluta impopularidad. Es decir, un señor que es suave, un señor que no viene a darnos con el palo, que se escurre, que quiere plantear un punto de vista. Que además se propone cosas que no nos proponemos los demás. Recordarán perfectamente que aquellos fueron unos años bastante mostrencos, afortunadamente superados, superados pronto. En la década de los años 50, las cosas empezaron a cambiar. Yo creo que es un conjunto de todo.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

— Señor Marco, como crítico, ¿tiene alguna cosa que añadir a esto?

En principio, estoy de acuerdo con las causas que señala el profesor Martínez Cachero y con las precisiones del propio Torrente Ballester, a las que añadiría un par de puntualizaciones. Las historias de la literatura no acostumbran a tener en cuenta la naturaleza de las editoriales, su significado; es decir, todo aquello que supone la vertiente sociológica de la literatura, que no es propiamente «literatura», pero que interviene a la hora de precisar el éxito o el fracaso de un libro. Los primeros libros de Torrente Ballester aparecen en editoriales un tanto marginales, editoriales de escasa difusión, de mínimo aparato publicitario, de escaso eco. He aquí una pequeña causa que viene a modificar ligeramente la visión que hoy, desde la perspectiva del actual Torrente Ballester y su merecido prestigio, parecería injustificada. No sólo el texto debe situarse en su momento histórico, sino los condicionantes textuales.

Por otra parte, Torrente Ballester, en cuanto novelista, permaneció un mucho alejado de la evolución de la novela española, incluso en la década de los años 50. En una reciente entrevista, el propio Torrente señalaba que él había escrito una novela social en unos años en los que privaba, precisamente, la novela social y que, sin embargo, no había tenido éxito. Se refería, claro está, a su conocida trilogía *Los gozos y las sombras*, cuyo primer volumen aparece en 1957. En efecto, son los mismos años por los que publican los jóvenes novelistas afectos, por entonces, a lo que se venía llamando «novela social»; pero el sentido social de las novelas en los jóvenes no coincide con los presupuestos de Torrente, cuyo realismo es más tradicional, menos dirigido, menos de tesis revo-

lucionaria. El término «social» es un término equívoco, que ha deparado numerosas confusiones a escritores y críticos. Algunos han preferido calificar aquella etapa de «realismo crítico». Y, en efecto, hay elementos realistas, enfocados desde la perspectiva de la crítica social. No es por ahí, como antes observaba, por donde iba la obra de Torrente Ballester. Su novela no encajaba en los cánones de la joven novela. Ahora desde «La saga/fuga» todo parece mucho más claro. Entonces, lo estaba menos. En todos los sentidos, incluido el político, lo estaba mucho menos.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Ya que estamos con la crítica y que el señor Torrente Ballester ha sido militante crítico, me gustaría saber: a) su opinión sobre la crítica literaria española, b) su opinión sobre él mismo en cuanto crítico literario, autor de libros como «Teatro español contemporáneo» o el tan conocido, traído y llevado «Panorama de la Literatura española contemporánea».

G. TORRENTE BALLESTER.

Yo he dejado de ser crítico, y desde que ejercía la crítica han pasado en el mundo cosas tan importantes que la crítica, tal como hoy se concibe y ejerce, no se parece en nada a lo que yo hacía por los años cincuenta. He querido informarme de todo esto, lo he logrado, pero me fue difícil asimilarlo como modo personal de ejercer un menester intelectual. Lo más a que he llegado consta en un librito sobre el «Quijote» que acabo de publicar y del que todavía no he recibido juicios.

Soy autor, en efecto, de un «Panorama de la Literatura española contemporánea», libro que escribí un poco contra mi voluntad, porque necesitaba dinero y un editor me propuso su publicación. Alcanzó cierta fortuna, fue reeditado, pero hoy ha quedado tan anticuado que no quiero ni pensar en nuevas ediciones, a pesar de que me lo han propuesto. Lo escribí de una manera honesta y sincera; es sincero hasta en sus errores, y esa sinceridad precisamente fue lo que me causó más disgustos, hasta tal punto que todavía hoy padezco las consecuencias de haberlo escrito. «Teatro español contemporáneo» es otra cosa. No es precisamente crítica, sino una serie de ensayos que hoy llamaríamos sociológicos sobre algunos aspectos y temas del teatro contemporáneo, con algunos escapes al pasado. Figura en él uno de los trabajos salidos de mi pluma que más estimo, el referente a «La Casa de Bernarda Alba», de García Lorca. En cuanto a mi paso por la crítica teatral digamos periodística, duró aproximadamente doce años, tuvo el periódico y la radio como medios de difusión, y, dado su carácter, no me atrevería a llamarla «crítica». Antiguamente a los que hacían eso se les llamaba revisteros teatrales, y me parece más adecuado. Yo lo hice lo mejor que pude, de acuerdo con mi leal saber y entender, en un lenguaje claro y periodístico, pero no creo que ninguno de los juicios allí emitidos pueda considerarse como sustantivo y permanente. Tampoco hoy me atrevería a ejercer esa clase de crítica.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

El «Panorama» ciertamente me parece un libro muy sincero y me agradan ciertos desplantes expresivos que en el mismo hay (pienso, por ejem-

plo, en lo escrito de un Ricardo León). Ahora bien, voy a permitirme hacer crítica de este libro crítico. Como profesor y como lector encuentro que su fuerte está en lo que dice de dramaturgos y de novelistas, pero, me parece, que en lo que dice de poetas flojea, no me satisface, en ocasiones; pienso incluso que hay opiniones un tanto desorientadas. Esto, que es una opinión personal, ¿tendría como apoyo que, en efecto, el crítico Torrente Ballester se encuentra más incómodo o menos seguro cuando habla de poesía que cuando habla de novela y de teatro?

G. TORRENTE BALLESTER.

He confesado aquí, hoy, o he dicho aquí hoy que he estudiado teatro y que he estudiado novela. No he dicho que haya estudiado o escrito poesía. Evidentemente estoy de acuerdo en que lo más flojo de ese libro es lo relativo a los poetas. Porque yo entiendo de poesía, en cierto modo, quizá no sea el modo vulgar de entender de poesía, pero se le acerca. Quizá no estoy dentro del oficio del poeta, como para contemplarlo desde dentro, como puedo contemplar una novela o un drama. Estoy completamente de acuerdo en que lo más flojo de ese libro es la parte relativa a los poetas.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Otra cuestión es la referente a la presencia de la tierra gallega en su obra novelística, presencia distinta en novelas como las de la trilogía de «Los gozos y las sombras» o como «La Saga/fuga», de

la cual Torrente Ballester ha dicho que ofrece el mismo mundo que hay en la trilogía, pero con un tratamiento intelectual e irónico. Se me ocurre preguntarle entonces si podría establecerse alguna relación comparativa entre esta Galicia suya y la que ofrecen ilustres colegas y paisanos como doña Emilia, o Valle Inclán o Wenceslao Fernández Flórez en «El bosque animado».

G. TORRENTE BALLESTER.

En relación con Valle Inclán y con doña Emilia, yo añadiría una persona más que es Elena Quiroga. Hay un tema que es común a los cuatro: es el tema de la vida del pazo. El pazo es una unidad humana, social e histórica gallega, que ha tenido y tiene todavía, al menos míticamente, una gran importancia entre nosotros. Entonces, tanto Valle como doña Emilia, como Elena Quiroga, como yo, hemos tratado la vida del pazo, el hombre del pazo, la situación del pazo, pero la hemos tratado en momentos distintos y con criterios absolutamente distintos. En efecto, el pazo es una entidad que empieza a decaer con la desamortización y todos nosotros, escritores gallegos que hemos tratado del pazo, lo cogemos en su decadencia. Entonces lo que hacemos Valle Inclán, Elena Quiroga, doña Emilia y yo, es presentar distintos aspectos de esta decadencia. En este sentido, pertenezco a una tradición dentro de la cual me encuentro muy cómodo porque se trata de escritores ilustres. En cambio, con quien no creo tener relación es con Wenceslao Fernández Flórez. Es un escritor que he leído en mi juventud; pero después no he vuelto a leerlo y, concretamente «El bosque animado» es un libro que no he leído.

Voy ahora a arrimar el ascua a mi sardina y a referirme a mi libro «La novela española entre 1939 y 1969», en el cual hay una afirmación que textualmente es la siguiente: «La guerra civil no cortó un considerable cultivo novelístico, ni en calidad, ni en cantidad, inexistente en España a la altura de 1936». Esta tesis que explicito y documento en parte del capítulo primero, ha sido una de las más controvertidas y ha habido algunos críticos y lectores que, no conformes con ella, hasta han mostrado un cierto disgusto. No sé si yo soy el culpable por no haberme expresado acaso con la debida precisión en esas páginas, o si por el contrario, los culpables son ellos. Sucede que quienes se oponían a lo dicho por mí nunca ofrecieron los datos probatorios de signo contrario y ante esta falta de pruebas pienso que lo suyo no son otra cosa que afirmaciones gratuitas. Y a este respecto hace unos días tuve la gran alegría de leer en *La Estafeta Literaria*, una entrevista a Torrente Ballester en la cual le preguntaban lo siguiente: «¿Cómo afectó la guerra civil a la novelística española?» y el entrevistado contestaba así: «antes de la guerra civil no había novela, era un momento en que Baroja estaba muy en decadencia, Pérez de Ayala había dejado de escribir, Gabriel Miró había muerto hacía años; había unos novelistas muy estilizantes, pero que hacían obras muy breves; la generación del 27 menospreciaba la novela al principio, de manera que prácticamente no existía novela. Lo importante es que la remoción social e intelectual de la guerra fue lo que suscitó el gran auge de novelistas: a mí me parece que ha sido muy beneficiosa». Comprendan ustedes que esto me llenó de enorme alegría; no porque

yo estuviera inseguro de la verdad de mi tesis, sino porque significaba una corroboración de persona tan considerable y además testigo presencial de aquellos años inmediatamente anteriores a 1936 en los que yo afirmaba no había habido un cultivo importante del género. Quisiera ahora que el señor Torrente si tiene algo más que decir o aclarar a este respecto tuviera la bondad de hacerlo.

G. TORRENTE BALLESTER.

Quizás uno y otro hayamos olvidado a Valle Inclán, el único que seguía escribiendo novelas. Por aquellos años inmediatamente anteriores a la guerra publicó precisamente «Baza de espadas». Pero era un autor aislado. Ahora bien, si hablamos de la novela como género cultivado por un grupo más o menos coherente de escritores que de una manera regular y cada uno desde su especial ángulo moral y estético colabora en un edificio colectivo, eso no existía ya. No existía, y desapareció en la década anterior. Las últimas grandes novelas españolas por entonces publicadas, «Tirano Banderas» y los primeros volúmenes de «El Ruedo Ibérico», procedían de la década de los veinte, si no recuerdo mal. Hubo los famosos ensayos, las famosas experimentaciones de los escritores vanguardistas, pero si alguno de ellos levantó una verdadera y considerable obra novelística, como es el caso de Max Aub, eso vino después, eso obedeció también a la conmoción de la guerra. Y son igualmente posteriores las narraciones del poeta Salinas. Que se produjo lo que ahora llamamos un «cambio de óptica» es cosa indudable. Ya no nos bastaban el ensayo o el poema,

y el teatro y la novela crecieron en la estimación de los mismos que antes los habían desdeñado.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿Qué piensa sobre esto el señor Marco?

J. MARCO.

Estoy de acuerdo en que no había un grupo de novelistas, como existía —y muy bueno— un grupo de poetas. Ortega quizá desorientó bastante con su ensayo sobre la novela y las ideas de Pío Baroja, en la misma polémica, no eran suficientemente atractivas para los jóvenes. Sin embargo, quisiera citar aquí, tal vez como excepciones, una novela que me parece extraordinariamente importante en aquellos años, «Imán», de Ramón J. Sender, que abre la década de los treinta, y otra del mismo autor, «Mister Witt en el cantón», que se publica en 1936. Sender no ha querido publicar posteriormente «Imán», pese a que es mucho más que un libro-testimonio. Está también la obra de Carranque de Ríos, principalmente «Cinematógrafo». Y lo que quizá valga la pena destacar es el hecho de que, aunque no exista una novela española, sino unos novelistas aislados, hay un gran interés en el público por la novela. Las editoriales ofrecían muestras de la nueva literatura soviética, norteamericana, francesa o inglesa. Seguíamos muy de cerca lo francés (como lo demuestra la traducción de Proust hecha por Salinas), pero también Faulkner («Santuario») se tradujo entonces. No sé si sería exagerado decir que el interés por la novela iba ligado, en parte, a inquietudes políticas. Estoy pensando en una editorial como Cenit, por ejemplo. Eran años de

efervescencia política. El interés hacia lo político parece ser nota dominante. Había, pues, un público posible para una novela nacional. Estaba germinando un fruto que, posiblemente, no llegó a madurar en circunstancias normales, porque la novela en el exilio o dentro de España fue ya otra cosa.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Ciertamente y, por otra parte, yo he escrito un «considerable cultivo novelístico», verdad que no se viene a tierra porque mencionemos unos cuantos títulos o autores aislados. En el caso de Carranque de los Ríos, lo que ocurre es que comienza importantemente, pero muy en la órbita de Pío Baroja, de forma que es un novelista joven de escasa originalidad (así su novela «Cinematógrafo»).

J. MARCO.

Sí, «Imán», volviendo a la novela y a la obra de Sender, es muy superior a «Siete domingos rojos». Hay, no cabe duda, una desorientación en los novelistas. Eran, por otra parte, novelistas jóvenes.

G. TORRENTE BALLESTER.

Hay un fenómeno muy curioso, y es que existía una «vida literaria» constituida por personas muy concretas, con sus leyes no expresadas, sus principios de valoración, sus adscripciones y sus exclusiones; un círculo, digo, merecedor de un estudio histórico-sociológico que nos aclararía muchas cosas. Quedaron excluidos de él muchos escritores de talento que seguían derroteros distin-

tos, como Jardiel Poncela, autor por entonces de cinco o seis novelas que se proponían algo que no estaba muy claro, pero que, en cualquier caso, no era lo acostumbrado. A Jardiel Poncela, en ese círculo a que me refiero, no se le tuvo en cuenta, como tampoco a López Rubio y a otros de aquella época, como el mismo Sender. Lo géneros cultivados por estos escritores, la narración, el teatro, se consideraban impuros, y fue necesario que Lorca y Alberti escribieran sus primeras comedias para que cambiase la estimación. Pero, como indiqué antes, lo que desbarató el sistema fue la guerra civil. Convendría recordar que, en el exilio, muchos de estos escritores a que vengo refiriéndome descubrieron a Galdós, a quien antes no leían porque (según me contó uno de ellos) se lo había prohibido Ramón Gómez de la Serna.

LAS NARRACIONES DE
JUAN BENET

3

INTERVENCION DE DARIO VILLANUEVA

Quizá hayan ya traspasado los estrechos límites de lo que se ha dado en llamar «nuestra sociedad literaria» dos notas caracterizadoras de la obra de Juan Benet dentro del panorama de nuestra narrativa reciente: su dificultad y su excepcionalidad, o viceversa. Y a estas alturas, cuando la presencia literaria de este escritor se remonta ya veinte años atrás, estamos en condiciones de aventurar cuál pueda ser el fundamento de ambas.

Por una parte, Juan Benet destaca entre nosotros por una absoluta independencia de criterio ante todo lo literario, desde las glorias y los movimientos consagrados hasta la misma concepción de la labor del escritor, fruto más que probable de su profesión, tópicamente tan alejada de las letras. «*Escribo, en definitiva —nos dice—, porque me distrae, me entretiene, y es una de esas cosas de las que no me harto nunca; cuesta mucho, pero no decepciona. Yo estoy muy satisfecho de no ser un escritor profesional y procuraré no serlo nunca*» (1). Tal concepto de su propia actividad creadora, que le permite un saludable distanciamiento de ella y la literatura, va unido en él a una decisiva importancia del gusto, del libérrimo gusto, que, *formado a partir de una selec-*

(1) Antonio Núñez, «Encuentro con Juan Benet». *Insula*, número 269, abril 1969, p. 4.

ción de los conocimientos primeros, se convierte —para Benet— en una determinante principal del conocimiento (2) literario: puede así sorprender y aun escandalizar desmitificando la inmarcesible genialidad de un Galdós, un Balzac, un Dostoievski o un James Joyce, poniendo en su justo punto la figura de un Baroja o un Kafka, diciendo todo lo que piensa de *Tiempo de silencio* y relegando *El Jarama* ante *Alfanhuí* (3). Y es esa independencia la que le lleva también a rechazar polémicamente el dogmatismo de toda poética rígida, tipo «realismo social»: «Y tengo para mí (...) que el escritor más limitado acostumbra a ser aquel que subordina su oficio a ... una doctrina literaria. Esto es, el que dice saber con certidumbre qué cosa es, o debe ser, la literatura; el que tiene ideas muy claras sobre ella —y mediante conceptos— puede delimitar el arte literario y establecer sus condi-

(2) Contestación a la encuesta formulada por E. García Rico en *Literatura y política. En torno al realismo español*, col. Suplementos, núm. 19. Edicusa, Madrid, 1971, p. 19.

(3) Cfr. a este respecto «Reflexiones sobre Galdós». *Cuadernos para el diálogo*, extra XXIII, dic. 1970, pp. 13 a 15, de Juan Benet; sus prólogos al *Alfanhuí* de R. Sánchez Ferlosio. Salvat, Estella, 1970, pp. 11 a 15 y al libro de Stuart Gilbert «El 'Ulysses' de James Joyce». Siglo XXI, Madrid, 1971; «De Canudos a Macedo». *Revista de Occidente*, núm. 70, enero 1969, pp. 49-57 y «Barojiana» en vol. colectivo de igual título, Taurus, Madrid, 1972, páginas 11 a 45, así como el coloquio publicado con el título de «Mesa redonda: novela» en las páginas 45 a 52 del número extraordinario de *Cuadernos...*, ya citado, y la «Respuesta al señor Montero» que Benet escribe en el mismo, pp. 75 a 76. También sirven para completar la imagen de este autor dos entrevistas incluidas en: M. Fernández-Braso, «De escritor a escritor». Edít. Taber, Barcelona, 1970, pp. 197-203 («Juan Benet: Un talento excitado»), y F. Tola de Habich y Patricia Grieve, «Los españoles y el 'boom'». Editorial Tiempo Nuevo, Caracas, 1971, pp. 25-41. El interés de la primera reside en la oportunidad en que se efectuó la adjudicación a Benet del «Premio Biblioteca Breve», y el de la segunda en las opiniones que emite sobre los novelistas hispanoamericanos del llamado «boom» y algunos españoles.

ciones de contorno» (4). Muy por el contrario, Juan Benet será quizás el caso más destacado de ese «*context free writer*» de que nos habla Lubomir Dolezel: «*A mi lo que más me suele importar de una obra literaria es lo singular, lo que se aparte de lo que se puede llamar novelística (...)* La literatura, y la novela en concreto, es un problema personal y fundamentalmente de juicio». «*La literatura, la gran literatura, se ha hecho siempre bajo el dictado propio*» (5), y de ahí que en nuestras historias de la narrativa de la postguerra sea acogido bajo el epígrafe de «novelista independiente» (6). En definitiva, Benet pide, como lo hiciera Virginia Woolf, un «cuarto propio» para, al margen del contexto literario y social, hacer *su* literatura.

Pienso también que su excepcionalidad dificultosa o dificultad excepcional procede de su adscripción a una forma del novelar para la que en castellano no tenemos ni tan siquiera término que la distinga. El haber ocupado la palabra *romance* para designar las composiciones épico-lírico-narrativas que tradicionalmente se han ido transmitiendo desde los últimos momentos de vigencia de los cantares de gesta hasta nuestro propio siglo, nos ha impedido disponer no sólo, como en las demás lenguas neolatinas, de una pertinente distinción entre la novela larga (*roman, romanzo*) y la corta (*nouvelle, novella*), sino también, y esto nos interesa más aquí, entre los relatos extensos en prosa de asunto épico-mítico no carente de lirismo y fan-

(4) «Reflexiones sobre Galdós», p. 14.

(5) «A Framework for the Statistical Analysis of Style» en Dolezel y R. B. Baeley edits.; «Statistics and Style». America Elsevier Publishing Company Inc., New York, 1969, pp. 14-17 y «Mesa redonda: novela», pp. 46, 49 y 50, respectivamente.

(6) Cfr. Gonzalo Sobejano, «Novela española de nuestro tiempo». Prensa Española, Madrid, 1970 p. 401.

tasía, que desprecian todo detalle costumbrista para elevarse a realidades de orden superior, y aquellos otros más «realistas», que buscan el servir de documentos por medio de su conscientemente buscada *mimesis*, que los ingleses llaman *romance* y *novel*, respectivamente (7). Pues bien, Benet ha escrito todas sus novelas y todos sus relatos pensando más en los *romances* que en las *novelas* anglosajonas. Conrad, Sterne, Henry James, Melville, Scott Fitzgerald (del que ha traducido para Alianza Editorial *A este lado del paraíso*) y Faulkner son sus mentores y de ahí que Benet declare coherentemente que cambia todo Galdós por una novela de Stevenson y que le fascina «ese género dominado por la impaciente postura del escritor que siente —como insoslayable imperativo— la necesidad de narrar un asunto que no tiene precedente» (8).

El que un escritor de formación y opiniones tan «exóticas», para lo que es usual aquí, escriba solamente un tipo de novela de imaginación y misterio, inusitada hasta en su misma denominación entre nosotros, concuerda perfectamente con la dificultad que en las suyas encontramos y puede lle-

(7) Cfr. por ejemplo, R. Wellek y Austin Warren, «Teoría literaria». Gredos, Madrid, 1959², p. 259, o la definición de Clara Reeve, («The progress of Romance», 1785) que Miriam Allot incluye en las págs. 62-63 de su *Los novelistas y la novela*. Seix Barral, Barcelona, 1966: «El *romance* es una fábula heroica, que trata de personas y de cosas fabulosas. La novela es una pintura de la vida y de las costumbres, tomada de la realidad, y de la época en que se escribe. El *romance* describe, en un lenguaje excelso y elevado, lo que no ocurrió nunca ni es probable que ocurra. La novela hace una relación corriente de las cosas según pasan todos los días ante nuestros ojos...».

(8) «Encuentro con Juan Benet» y «De Canudos...», p. 56, respectivamente. Es de destacar también que Benet ha prologado el *Benito Cereno* de Melville (RTV., Salvat, Madrid, 1970, pp. 5-11) y *Las palmeras salvajes* de Faulkner (Edhasa, Barcelona, 1970, páginas 7-16, traducción de Jorge Luis Borges).

gar a hacémoslas creer impenetrables, a darnos la impresión de que con la obra de Benet pasa como con las últimas de James Joyce, en opinión de Wayne C. Booth: que no pueden leerse, que solamente pueden estudiarse (9). Esta dificultad esencial neutraliza la diferencia existente entre el lector «perito» que es, o pretende ser, el crítico y el lector *tout court* y determina un tratamiento no lo suficientemente inmanentista, por parte de los primeros, de la obra de Benet, acerca del cual se ha hablado quizá con mayor profusión que de sus propios escritos (10). Buen camino será por tanto aquél que nos lleve a traspasar los umbrales de su obra y a adentrarnos en ella, no con la pretensión, por supuesto, de explicárnoslo todo (11), intento ocioso además de difícil o imposible, sino para clarificar nuestras propias interrogantes o perplejidades de lectores asiduos de esa «saga problemática» que es la de la Región benetiana. Uno de los más atentos de ellos, junto con Ricardo Gullón y José Ortega, Sergio Gómez Parra, ha dejado escrito que «respecto a Benet, todo lo que se diga será siempre una aproximación» (12) y de

(9) *La retórica de la ficción*, trad. de Santiago Gubern. Bosch, Barcelona, 1974, p. 308.

(10) Vid. a este respecto mi artículo «La novela de Juan Benet», *Camp de l'Arpa*, núm. 8, Barcelona, nov. 1973, pp. 9 a 16. Quien compare su contenido con el de estas páginas observará más de una modificación en mis iniciales puntos de vista acerca de la obra de Benet.

(11) No me doy por aludido, en cuanto crítico; por tanto, al leer en sus respuestas a la encuesta del tomo *Literatura y educación*. Castalia, Madrid, 1974, lo siguiente: «En muy escasa medida la mentalidad crítica puede aceptar la sorpresa. Sobrevenga lo que sobrevenga y aparezca lo que aparezca, su misma función le exige contar con una pronta y comprensiva respuesta para todo», p. 203. Aquí Benet no hace sino desartollar las ideas ya esbozadas en un artículo anterior, «El crítico, hombre de orden»: *Índice*, núm. 301, 1972, p. 41.

(12) Juan Benet: «La ruptura de un horizonte novelístico»: *Reseña*, núm. 58, sept.-oct. 1972, p. 12.

aproximación quisiera yo calificar, mejor que de cualquier otra forma, estas páginas.

Juan Benet, nacido en 1927, pertenece, por más razones que las estrictamente cronológicas, a la que se suele llamar «generación del medio siglo», aquella que se propuso programáticamente «*afrentar las realidades que nos asedian y darles expresión artística*» (13). Es la generación de los Ferlosio, Fernández Santos, Aldecoa, Medardo Frailes, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Mario Lacruz, etc., por referirnos sólo a los narradores, cuyas aportaciones al desarrollo de nuestra novelística de la postguerra están siendo justamente valoradas, pues fueron ellos los que la revitalizaron al tomar contacto con las corrientes más renovadoras de la narrativa europea y americana, sin olvidar la tradición propia y, sobre todo, la realidad desconsoladora de su país.

Benet participa de la vida literaria de sus compañeros madrileños de generación; acude a las tertulias del *Lyon*, del *Gambrinus* y del café *Gijón*, traba amistad con todos ellos y publica por primera vez en *Revista Española* (14), el órgano más importante de expresión con que contaron, junto a la catalana *Laye*, puesto, con absoluta libertad e independencia, a su disposición por don Antonio Rodríguez Moñino, una pieza teatral en dos actos titulada «Max», que no recogerá más adelante en el único tomo de teatro que ha dado a conocer

(13) En el colofón del último número de *Revista Española*, el 6, abril-mayo 1954.

(14) Vid. el epígrafe I del capítulo 3.º, «De *La Colmena* a *Tiempo de silencio* (1951-1962)» en el fundamental estudio de J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Castalia, Madrid, 1973 y también Darío Villanueva, «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*, Col. «Monografías», núm. 25, Universidad de Santiago de Compostela, 1973, pp. 21 a 35.

hasta el momento (15). De «Max» hay que destacar, en vistas a la obra posterior de Juan Benet, una gran flexibilidad en el manejo del tiempo, que por una parte avanza sin solución de continuidad de semana en semana primero, en períodos de veinte años después, y por otra retrocede de forma vertiginosa, haciendo de ella una pieza prácticamente irrepresentable, al pasado de la infancia del protagonista. Es éste un artista circense, Max, el Mago del aire, un equilibrista portentoso que una y otra vez fracasa en su salto mortal, su «paso al vacío», hasta conseguir que el público acuda a ver cómo cae noche tras noche al intentarlo y que cuando, ya casi anciano, obtenga por primera vez éxito en su empresa, nadie esté dispuesto a creérselo y deba representar de nuevo su número de la caída, que esta vez le causará la muerte. El tema de *Max*, el reiterado desacierto de un pobre artista, está íntimamente conectado con el más querido de los miembros de la generación «del medio siglo»: el fracaso de unos seres vulgares, como tantos y tantos «caballos de pica» que aparecen no sólo en la obra de Aldecoa, sino también en Ana María Matute, en Jesús Fernández Santos, en Medardo Fraile y en *El Jarama*, percibiendo con un cálido aliento de humanidad. Si la primera característica de «Max» que he apuntado prelude la desconcertante presencia del tiempo en las obras posteriores de Benet, la segunda adelanta el que será considerado como tema fundamental de todas ellas, la ruina, la decadencia, el fracaso, no individual ciertamente, sino colectivo y generalizado.

(15) Núm. 4, nov.-dic. 1953, pp 409-430; *Teatro*, Siglo XXI, Madrid, 1971, que contiene «Anastas o el origen de la constitución» (1958), «Agonía confutans», de 1966, publicada tres años más tarde en el núm. 236 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, y «Un caso de conciencia» (1967). Vid. J. Monleón, «Teatro de Juan Benet», *Triunfo*, núm. 467, mayo de 1971, p. 48.

Pero aún hay algo, en mi opinión, más importante que certifica la adscripción de Benet al grupo generacional que la cronología le impone. En uno de los raros casos en el que una afirmación de la crítica no es tajantemente rechazada por los interesados, los escritores «del medio siglo» que han nacido aproximadamente entre 1925 (Aldecoa) y 1931 (Juan Goytisolo), reconocen que el hecho histórico y vivencial que más ha influido en la obra de todos ellos ha sido la guerra civil, que contemplaron como en pesadilla desde la perspectiva de la infancia. «En el 36 tenía diez años y hasta entonces —nos dice Ana María Matute— fui una niña feliz. El pequeño mundo de mi infancia burguesa quedó destruido. Yo no sabía por qué. Los niños de mi generación fuimos, fundamentalmente, unos niños asombrados», y lo reitera en otra ocasión: «Resulta obvio insistir en el hecho de que toda mi generación creció marcada por la guerra civil española del 36» (16), y de Juan Benet son estas palabras: «Creo que lo que más me influyó fue la guerra civil, que me sorprendió a los nueve años: Verme separado de los padres, vivir las dos Españas y, por una de esas paradojas de la vida, desfilar en Madrid con los pioneros de Lenin y ver en San Sebastián el desfile de los falangistas que habían conquistado Calpe. Las circunstancias de la guerra asoman en mis dos novelas, más en la primera» (17), y sobre todo en un relato, *Una tumba*, publicado en un volumen independiente con posterioridad a la fecha en que Benet hace estas declaraciones, que es en síntesis el extraordinario reflejo de la asombrada e incohe-

(16) A. Núñez, «Encuentro con A. M. Matute», *Insula*, número 219, feb. 1965, p. 7 y prólogo al vol. primero de las O. C. de esta autora, Destino, Barcelona, 1971; p. 15.

(17) Entrevista citada.

rente visión que un muchacho tiene de los preludios y epílogos de la guerra civil en Región, perfectamente equiparable a la que reflejan tantos y tantos cuentos de Ana María Matute (18), de Jesús Fernández Santo, de Ignacio Aldecoa y una novela, *Duelo en el Paraíso*, de Goytisolo.

Creo que en el acercamiento a Benet y su obra no resulta inútil hablar, como ya se ha hecho anteriormente (19), de su pertenencia a esta generación de perfiles tan claramente diseñados. Pero hay que tener en cuenta algo muy notable: aunque Benet escriba a lo largo de los años cincuenta, en los que sus compañeros publican y se dan a conocer como narradores y novelistas, su labor no empezará a aflorar hasta la década siguiente: su libro de relatos *Nunca llegarás a nada* aparece en 1961 (20) y su novela *Volverás a Región* en 1968 (21), mientras que, aparte de *Una tumba* (22), *Una meditación*, *Un viaje de invierno* y *La otra casa de Mazón* son de 1970, 1972 y 1973 (23). Ello me da pie para poner un cierto énfasis en algo que considero importante: este anómalo ritmo editorial de Benet (tan significati-

(18) Vid. Darío Villanueva, «El tema infantil en las narraciones de A. M. Matute», *Miscellanea di Studi ispanici*. Università di Pisa, 1971-1973, pp. 387-417.

(19) Cfr. el amplio y excelente estudio de Hipólito Esteban Soler, «Narradores españoles del medio siglo» en el cit. vol. de la *Miscellanea*, pp. 357 y 365 en concreto; José Ortega, «La dimensión temporal en *Volverás a Región* de Juan Benet», *Ensayos de la novela española moderna*, Edics. José Porrúa Turanzas, Madrid, 1974, p. 137 y ss., y J. Domingo, *La novela española del Siglo XX*, tomo II. Labor, Barcelona, 1973 p. 156.

(20) Edit. Tebas, Madrid; 2.ª edic. de Alianza Editorial en 1969, por la que citaré.

(21) Destino, Barcelona, 1968, por donde cito. Recientemente ha sido reeditada en A. E. con un interesante prólogo del autor.

(22) Lumen, Barcelona, 1971.

(23) En las editoriales barcelonesas Seix Barral (la primera y la tercera) y La Gaya ciencia (la segunda).

vamente parecido al de Luis Martín Santos, que nació en 1924, le permitirá, a partir de una misma vivencia fundamental, de unos parecidos presupuestos y de una similar formación en lo que a lecturas se refiere, aprovechar las experiencias de sus compañeros que publican a su tiempo y superarlas en lo que estimó oportuno, hasta ofrecernos una obra novelística aparentemente tan opuesta a la de Ferlosio y los demás (24).

Aun cuando pasara desapercibido en el momento de su aparición nos damos cuenta ahora de lo importante que es el primer libro de Juan Benet *Nunca llegarás a nada*, no sólo por sus valores intrínsecos, que los tiene indudablemente, sino también porque en él se encuentra el primer germen de toda su obra posterior, obra trabada y perfectamente coherente como veremos más adelante. Se trata de cuatro relatos extensos o novelas cortas del tipo de *Una tumba* en los que, dejando a un lado el primero que da título a todo el volumen, donde se nos cuenta un viaje alucinante del joven narrador por toda Europa en compañía de un extraño y más experimentado amigo suyo y que tiene mucho que ver, en mi opinión, con la estructura del «*bildungsroman*» o «novela de aprendizaje» o «iniciación», los otros tres, «Baalbec, una mancha», «Duelo» y «Después», nos hacen vislumbrar el tema fundamental, el modo narrativo, el estilo y el espacio mítico que serán comunes a toda la narrativa benetiana aparecida hasta el presente. Concretando aún más, podríamos afirmar que en el excelente «Baalbec...» encontramos, por así decirlo, el embrión de toda su literatura, desde *Región* y otros enclaves de la geografía regio-

(24) Vid. a este respecto las opiniones de J. Corrales Egea que relaciona a Benet con el *nouveau roman* en *La novela española actual*. Edicusa, Madrid, 1971, p. 201 y ss.

nalista, como Mantua, el río Torce, el Salvador y la Sierra, a personajes que aparecerán una y otra vez en las novelas posteriores, como el muy importante doctor Daniel Sebastián y las familias de los Benzal y los Gros, amén de esa mansión solitaria, semihabitada y corroída del abandono que será el foco espacial de todas, absolutamente todas, ellas, la guerra civil como eje cronológico decisivo que marca un antes y un después irreconciliables y, lo más importante, la ruina, un *leit motiv* tan obsesivamente recurrente en la saga regionata como en la obra cinematográfica de Luchino Visconti, definida en estos términos por el protagonista, uno de los integrantes de la arruinada y casi extinguida familia de los Benzal, que también se pregunta: «¿Por qué no tenemos otra salida, breve o larga, que la ruina? ¿Por qué no sabemos hacer otra cosa que preparar la mesa para su festín?»: «Le estoy hablando de la ruina, que las personas dejen de ser personas; que las casas dejen de ser casas; que la comida deje de ser comestible, y no se pueda arar la tierra. Que los padres se entreguen al castillaza para no verse obligados a devorar a sus hijos y los hijos se vuelvan a la caverna (...) Que se quede usted sin vida. Vivo, pero sin vida. Sin nada que hacer ni nadie con quien hablar. Porque cuando se llega a ese estado de ruina es mejor no tener nada, seguro al menos de que se ha tocado el fondo. Es mejor no tener nada: ni casa, ni madre, ni fe, ni recuerdos, ni esperanza, ni siquiera un mal pedazo de tierra donde meter el arado cada dos años; porque todas las cosas llevan dentro la posibilidad de arruinarse, y lo poco que uno tenga le hundirá más bajo todavía, en cuanto se descuide» (25).

(25) Págs. 99 y 95-96, respectivamente.

Por su parte «Duelo» y «Después», siempre en el mismo ámbito de Región, aportan algo nuevo y distinto que estará presente en todo lo que, localizado en ella, ha escrito Benet. Por una parte, frente a la trama bastante claramente diseñada de «Baalbec...», destruyen casi por completo su coherencia y presentan el clima adensado y tétrico de muerte, odio, violencia, pasiones brutales y pesimismo que en un sombrío contexto de desolación y miseria será característico en toda su obra posterior (26).

Efectivamente, a la excepcionalidad y dificultad ya apuntadas en nuestra inicial caracterización de toda la literatura de Juan Benet debemos añadir ahora un tercer rasgo no menos importante: su coherencia, su trabazón interna. Obra tan fiel a sí misma tiene que estar ineludiblemente fundamentada en unas ideas muy maduras de su autor, y los postulados que sustentan la de Benet están expresados en uno de sus libros de ensayos, no el último de ellos, *Puerta de tierra* (Seix Barral, B., 1970), de contenido misceláneo, en algunos casos al margen de lo literario, sino en el primero, *La inspiración y el estilo*, escrito en 1963 y publicado en 1966 (Revista de Occidente) y 1973 (Seix Barral), en el que encontramos todos los originales planteamientos benetianos acerca del hecho literario abordado en su totalidad.

Después de afirmar tajantemente «*que el gusto es una categoría del juicio que funciona con bastante independencia y que se adquiere solamente gracias a una larga familiaridad con la obra de arte sin que intervenga en su formación otra categoría distinta, por ejemplo, la lógica*» (2.^a ed.

(26) Véase la densa y llena de sugerencias reseña que el recientemente desaparecido José Domingo hizo de la 2.^a edición de este libro en *Insula*, núm. 278, en 1970, p. 5.

página 86) y de mostrar su decidida preferencia por el estilo noble o *grand style* que dicen los ingleses, determinante de su desdén por el recio y ramplón costumbrismo (27) que lo desprecia y por gran parte de la literatura narrativa española que ha renunciado a él «*para echarse en brazos del casticismo*» (p. 95), Benet nos los define como una síntesis perfecta de imaginación y lenguaje (página 80), que tiene la casi demiúrgica facultad de elevar al escritor a ese «*estado de gracia*» que le proporciona «*una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto*» (p. 38) y la facultad para describir cabalmente el mundo y adentrarse en exploración por las sendas de los enigmas irresolubles. Es estilo noble, es, por lo tanto, a la vez *estilo prospectivo*, modo de conocimiento, camino de penetración en todo lo que, circundándolo, desborda al escritor («*lo cual no deja de presuponer un notable desprecio por la comunicación, otra posible causa del gran silencio que le rodea*» a Benet, en opinión de E. Sordo) (28), y su virtualidad supera generosamente la de la inspiración: el material que ésta suministra acostumbra a ser efímero, circunstancial y casi siempre incompleto. El escritor alcanza en el estilo la libertad (p. 42); por ello el estilo lo es todo para él: más importante que la estructura, que la *mimesis*, que el verismo, que la amenidad y, he aquí lo más interesante, que el tema y la trama: «*En literatura el tema en sí puede ser poca cosa en*

(27) Es interesante a este respecto el confrontar la reseña negativa que hace Benet de *Los otros catalanes* de Fco. Candel y la positiva de *Trampa* 22 de Joseph Heller, ambas en *Rev. de Occ.*, número 34, enero 1966, pp. 117-122 y núm. 2, mayo 1963, pp. 247-250, respectivamente.

(28) Reseña de *Un viaje...*, *El Ciervo*, núm. 228, feb. 1973, página 15.

comparación con la importancia que cobra su tratamiento. Es el barro del alfarero» (p. 16); «*Como yo creo que los valores literarios son independientes de los servicios informativos, no soy capaz en ningún momento de soslayar la valoración artística de una obra cualesquiera que sean sus virtudes complementarias, incluso las morales»* (página 127); «*... el estilo no es más que un esfuerzo del escritor por superar el interés extrínseco de la información para extraer de ella su naturaleza caediza y confeccionarle otra perdurable»* (página 138); por ello «*la novela informativa, la novela docente, es una mezcla inestable en el tiempo porque tarde o temprano el componente de información se evapora para dejar un residuo que sólo puede tener sabor literario»* (p. 137). No encuentra Benet entre los novelistas mejor ejemplo para justificar sus asertos que la evolución experimentada por la obra de Flaubert: lo que para éste, al iniciar su carrera, «*era en gran medida solamente un medio (la prosa) para lograr una cosa (el relato, el interés) se ha convertido al llegar a ese punto [final: Trois contes] en un fin en sí mismo: la anécdota, el interés se han transformado en un medio con el que poner de manifiesto una prosa perfecta, última meta del escritor»* (pp. 78-9). En suma, la opinión de Benet que más influye en su original concepción de toda su obra es que «*la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto»* (p. 135). Y su poética novelesca está condensada en el siguiente párrafo de *La inspiración y el estilo*, que no dudo en reproducir aquí aun después de haber hecho lo propio con bastantes (el refundir o sintetizar lo que otro ha escrito, como traducirlo, puede implicar el traicionarlo):

«... acostumbrado y ejercitado en el oficio de

describir, de traducir en palabras las ideas que tiene en la cabeza, el escritor siente un día la necesidad de ampliar su campo de trabajo hacia una oscura zona de su razón en la que las ideas —si se pueden llamar así— no se hallan claramente perfiladas, no se corresponden con las palabras del diccionario ni admiten una expresión con las formas normales del lenguaje. Entonces no se trata tanto de decantar aquellas impresiones con ayuda de una meditación que las introduzca en los canales usuales del pensamiento, para formular de una manera precisa, sino de inventar una película con la sensibilidad necesaria para ser impresionada por esas imágenes que escapan a las revelaciones de la razón» (p. 162).

La innegable unidad y coherencia de la obra de Benet surge ni más ni menos, en mi criterio, de la aplicación exacta de todo lo que sobre el hecho literario y novelesco nos ha dejado escrito desde 1966 (29).

Si A. A. Mendilow ha afirmado, creo que con razón, en su *Time and the novel* que «*the history of fiction is simply the history of the decay of plot*» (30), de la trama, no cabe duda de que las opiniones y la obra narrativa de Juan Benet justifican su aserto como la de aquellos novelistas europeos y americanos que han creado la «nueva novela», la «antinovela» para los que identifican, como ha hecho notar Robbe-Grillet (31), el género con Balzac. El propio Benet ha incidido en su ensayo citado sobre la tradición novelística

(29) Sobre este libro de Benet se puede consultar la reseña de Rafael Soto Vergés, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 209, mayo 1967, pp. 446-9.

(30) Humanities Press, New York, 1972², p. 48.

(31) *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1973³, página 151.

«dominada por una traza argumental determinista» contra la que reaccionan «unos cuantos monumentos literarios —casi todos ellos producidos en nuestro siglo—, cuya constitución anatómica se fundamenta, antes que en otra cosa, en la rotura de la univocidad argumental» (p. 148). y no resulta por ello extraño que se haya sentido atraído desde muy pronto por el renovador modo de hacer de Baroja, sobre el que ha escrito en 1953 un artículo titulado «Baroja y la disgregación de la novela» y en 1972 que su mejor logro de novelista fue el concebirla «como un espacio arbitrario entre dos cortaduras del tiempo, cuyo principio y fin constituyen dos decisiones arbitrarias sin pretensiones de abrir y cerrar un acontecimiento épico, sino que obligadas por la limitación de toda obra insinúan la continuidad de cualquier discurso, sustancialmente invariable y monótono» (32).

Si Ferlosio y sus imitadores buscaron la disolución del *plot*, de la trama, como factor fundamental de la construcción de la novela, en cuanto a su interés (no existen novelas menos «novelescas» que las suyas), Benet la encuentra destruyendo su coherencia. «El «*plot*» bien estructurado determina la sucesión lineal y coherente de los hechos narrados en relación a la temporalidad y la causalidad, mientras que «*la ley de la causalidad* —palabras de Gómez Parra— sólo existe como negación en la obra de Benet» (33) y el tiempo desempeña un papel muy concreto del que nos ocuparemos pronto. Nada más inútil, en mi opinión, que empeñarse en recomponer las tramas de *Volverás a Región*, *Una meditación*, *Una*

(32) *Indicc de Artes y Letras*, núm. 70-71, dic.-en. 1953-4; y «Barojiana», vol. cit., pp. 41-2.

(33) Art. cit., p. 7.

tumba, *Un viaje de invierno* y *La otra casa de Mazón*, porque el autor las ha relegado, subordinándolas a ese estilo noble y prospectivo a la vez que es su objetivo principal. Pero no confundamos esta libre opción con una incapacidad para el bien narrar que es común a todo buen novelista desde que el género fue acuñado. Remito al lector a algunos de sus artículos donde pasa de la fina divagación intelectual a la novelización atractiva de un acontecimiento, como ocurre en «Ilusitania» con una escena en el cementerio lisboeta de los Placeres, en «Toledo sitiado» con un encuentro que tienen el novelista y sus acompañantes cuando visitan una antigua iglesia, o en «De Canudos a Macondo» (34) con el «genio de la lectura» que controla y determina las de Benet; con cuentos perfectamente logrados dentro de la más pura narratividad como «Los padres», aparecido en *El Urogallo* (donde, por cierto, ha publicado Benet los dos únicos poemas, «En Cauria» y «Un enigma, que le conozco» (35) o incluso en todo el relato de las ofensivas del ejército franquista para ganar la republicana Región, culminadas en la batalla de La Loma, que nos hace en su primera novela. Benet es un excelente narrador que renuncia a hacer gala de esta cualidad suya en sus obras. ¿Por qué otra razón, además de las teóricas ya apuntadas? Me aventuro a dar una hipótesis: por cansancio y repulsa a la encorsetadora poética de la novela «bien hecha», mostrativa, que desde Henry James conforma una veta importante de la novelística. Hablando de Ferlosio Benet se pregunta: «... *puestos a ser exactos*

(34) *Rev. de Occ.*, núm. 54, sept. 1967, pp. 336-352; *Cuadernos Hisp.*, núm. 216, 1967, pp. 571-581 y loc. cit., respectivamente.

(35) Núm. 1, feb. 1970, pp. 62-6 y núm. 17, sept.-oct. 1972, pp. 7-8.

¿por qué seguir con la ficción?» (36). Mejor destruirla en su coherencia para después perder el escrúpulo del autor objetivo (a ello nos referiremos más adelante) y hacer una novela más personal en la que el estilo, la divagación, el comentario y un mundo insólito reflejen la decisión soberana de un autor sin ninguna clase de limitaciones.

Si damos por válido aquel *dictum* de Walter Horatio Pater de que «*all art constantly aspires towards the condition of music*» (37) puede resultar muy aclarativo, a la hora de investigar cómo construye Benet sus novelas, el incardinarlo en esa ya larga y selectiva serie de novelistas de nuestro siglo que, desde Joyce, entre cuyo *Ulysses* y la novela decimonónica media la diferencia que va de la polifonía a la monodía, llega al autor del *Cuarteto de Alejandría* a través de Gide y Huxley, los cuales han pretendido y logrado «musicalizar» la novela: *Point counter Point* lleva a la práctica el deseo que el novelista Edouard manifiesta en *Les Faux-Monnayeurs*: «*Ce que je voudrais faire (...) c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature...*» El que Mendilow note cómo «*in many modern novels, rythm has ousted plot*» (38) y que este procedimiento musical, definido por Edward Morgan Forster «*as repetition plus variation*» (39), haya podido ser aplicado a la narración viene a reafirmarme en mi tesis de que cada una de las novelas de Benet, no sólo *Un*

(36) Prólogo cit., p. 14.

(37) *The Renaissance* (1873), Macmillan Library ed., 1910, p. 135.

(38) Op. cit., p. 48.

(39) *Aspects of the novel* (1927), Edward Arnold Publishers Ltda., London, 1963, p. 154. Cfr. también a este respecto E. K. Brown, *Rhythm in the novel* (1950), University of Toronto Press, 1967, y Calvin S. Brown, *Music and Literature. A compa-*

viaje de invierno que lleva el mismo título que el ciclo *Winterreise* de Schubert, y todas ellas en su conjunto, obedecen a una estructura novelística equivalente a la de la *fuga*, es decir, la forma de composición a varias voces o partes, enteramente basada en el principio de la imitación, en la que un tema principal y uno o varios temas secundarios que pasan de una parte a otra son expuestos, desarrollados, conducidos, divididos y combinados en un orden regular (40). Ahora que tras *Volverás a Región* contamos con tres novelas más, su primer capítulo, la presentación geográfica, histórica, humana y ambiental de Región, que es ciudad y comarca al mismo tiempo, pasa a figurársenos como la exposición de una serie de temas y subtemas más o menos inconexos, desarrollados en sucesivas variaciones a lo largo de cada una de ellas y de alguno de los relatos de sus volúmenes *5 narraciones y 2 fábulas* («TCB», «Reichenau» y «Viator») y *Sub rosa* («Horas en apariencia vacías», «De lejos», «Una línea incompleta» y «El demonio de la paridad») (41).

Esta es para mí la única posibilidad de acoso a la construcción de la saga regionata, el considerar al espacio, a unos «momentos-eje», por usar la denominación de S. Gómez Parra, a los persona-

rition of the Arts (1948), The University of Georgia Press, Athens, 1963, además del capítulo XII, «Tipos de composición», de *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid 1974 (3.^a ed. revisada y aumentada) de Andrés Amorós.

(40) Alberto Oliart ha percibido que la técnica narrativa de Benet «se acerca, tanto por su estructura como por su intención, a la técnica musical, cuando los temas son anunciados antes de su tiempo o recogidos de nuevo cuando ya han sido desarrollados. Creo que en el caso de Juan Benet su afición musical y sobre todo wagneriana, son la clave más segura del empleo de esta técnica». «Viaje a Región», *Rev. de Occ.*, núm. 80, nov. 1969, p. 229.

(41) Edit. La Gaya ciencia, Barcelona, 1972 y 1973, respectivamente.

jes, los asuntos y el tema central de la misma como un soporte estructural, poroso y abierto, para la expresión del característico estilo prospectivo de Juan Benet.

Ahora bien, desde muy pronto se estimó que el tema central de todas sus novelas, ya presente en *Nunca llegarás a nada*, es aquel que Gonzalo Sobejano propuso para la primera, «*la ruina, o mejor, la Ruina, con una de esas mayúsculas tan frecuentes en su texto*» (42), que supera el ámbito concreto de una Región (y una nación) derrumbada en su ser moral después de una guerra fratricida para adquirir valores de generalidad. No hay por qué aportar citas que fundamenten esta aseveración: todo en las novelas de Benet, espacio, tiempo, personajes, voz del narrador, digresiones, etc., sustentan y alientan esa ruina que alcanza su máxima expresión en estas palabras de Cristino en *La otra casa de Mazón*: «*Si no hay nada, ¿de qué puede haber fin? En cada instante finaliza todo aunque no se engendra nada. Ese es el misterio: todo se destruye. Y lo que es peor, sin sentido*» (p. 45). Y a ese tema central se ha ido añadiendo una amplia constelación de subtemas con él congruentes: la decadencia, el fracaso, la nostalgia del pasado, el instinto, el nihilismo apocalíptico, la violencia, el curso fatal del destino, la muerte, el miedo, la incomunicación, el irracionalismo, la opresión de una sociedad corrupta sobre el individuo, las pasiones, el sinsentido, el amargo escepticismo, la soledad «*que —en estas novelas— deja de ser un estado para convertirse en una condición*» (43). Pero en mi opinión el tema que prima en toda la producción

(42) Op cit., p. 401.

(43) *Un viaje de invierno*, p. 99.

benetiana es el Tiempo: Benet pertenece para mí con todo derecho a lo que Wyndham Lewis ha llamado «*the Time-school of modern fiction*», aquella que refleja en palabras de Roy Campbell (que no comparto pero cito por su expresividad) «*an obsession with time which is as ridiculous as that of the Victorians with morality*» (44). Pienso que el Tiempo en Benet no *constituye* sino que *instituye*, se instituye en eje temático; quiero decir que no es factor de estructuración lineal y causal del devenir narrativo, como ocurre en la mayoría de las novelas tradicionales, sino materia recurrente de prospección estilística.

Efectivamente en Benet se da, como en *Zaubenberg* de Thomas Mann, en *Ordando* de Virginia Woolf y en todo Kafka, aquel fenómeno que llamó la atención a Wyndham Lewis: que «*an intense preoccupation with time (...) is wedded to the theory of timelessness*» (45), es decir, de la «ausencia del tiempo» lograda mediante la suspensión del sentido durativo del mismo. Ricardo Gullón, en su reciente estudio de *Un viaje de invierno*, habla de un «*tiempo infiel a la lógica, rebelde a la disciplina de la cronología*», de un «*tiempo en suspenso (como en el mito)*» (46) y no es preciso acudir a su autoridad en el momento en que nos encontramos con que María Timoner, personaje de *Volverás a Región*, nos lo certifica al relatarnos que «*mi padre solía decir: '¿El tiempo?, ¿dónde está eso? Querrás decir la lluvia, la*

(44) En su importante libro *Time and Western Man*, Harcourt and Brace. New York, 1928; en *Broken Record*, 1934, p. 203, citado por A. A. Mendilow, op. cit., p. 30.

(45) Op. cit., p. 128.

(46) «Esperando a Coré», *Rev. de Occ.*, núm. 145, abril 1975, página 29. Vid. en total coincidencia con Gullón el ensayo de José Ortega, «Razón, nostalgia y destino de *Un viaje de invierno* de Juan Benet» en su libro ya citado, p. 174.

lluvia...» (p. 153), y la Demetria/Nemesia de *Un viaje...* al hablarnos de «*la inmovilidad y la estanqueidad de un tiempo acrónico*» (p. 82). Precisamente es aquí donde la saga regionata tiene mayor punto de contacto con *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, autor predilecto de Benet (47): en ambas obras trabadas y complejas, el presente y el pasado se integran o desaparecen y se tamizan a través de una memoria consciente o inconsciente, a la vez sensitiva, afectiva y mental.

En Benet, como en Proust, el Tiempo es el material temático sobre el que el autor investiga y la novela trata. ¿Significa esto que niego el papel importantísimo que se ha atrabuido en su obra al tema de la ruina y los subtemas afines a los que me he referido ya? No: la idea de Tiempo que Benet desarrolla a lo largo de ella los engloba a todos, desde la ruina a la soledad. Es, simplemente, el concepto de Tiempo novelesco que ha formulado antes que nadie Georg Lukács en su *Die Theorie des Romans* de 1920.

Para el filósofo húngaro la novela, «*la forma de la virilidad madura, por oposición a la infantilidad normativa de la epopeya*», es decir, «*la epopeya de un mundo sin dioses*» (48) es la historia de la búsqueda degradada de valores auténticos por parte de unos héroes problemáticos en un mundo también degradado, y en ella el tiem-

(47) Vid. *La inspiración y el estilo*, p. 10. Sobre las relaciones entre Benet y Proust ha insistido José Ortega en los tres ensayos, «La dimensión temporal en *Volverás a Región*, de J. B», «*Una meditación*, de Benet segunda variación sobre la ruina temporal» y el que cito en la nota anterior, todos en su libro, en especial en las pp. 137 y ss., 155 y ss. y 175, respectivamente.

(48) Trad. de J. J. Sebreli en Edhasa. Barcelona, 1971, pp. 75 y 93, respectivamente. Un claro y sintético resumen de las ideas de Lukács se encuentra en el cap. XXX del libro ya citado de A. Amorós

po «devient (...) porteur de la haute poésie épique»: «C'est seulement dans le roman, dont tout le contenu consiste en une quête nécessaire de l'essence et dans une impuissance à la trouver que le temps se trouve lié à la forme: le temps est la façon dont la vie purement organique résiste au sens présent la façon dont la vie affirme sa volonté de subsister en sa propre immanence, parfaitement close (...) Dans le roman, sens et vie se séparent et, avec eux, essence et temporalité; on pourrait presque dire qu'en ce qu'elle a de plus intime, toute l'action du roman n'est qu'un combat contre les puissances du temps» (49) que lo destruye, privándole de sentido, todo. En *Volverás a Región* dice el doctor Sebastián que es un gran error «habilitar al tiempo como depositario de nuestra esperanza cuando es él —y solamente él— quien se encarga de defraudarla» (p. 252), ya que «es la dimensión en la que la persona humana sólo puede ser desgraciada, no puede ser de otra manera. El tiempo sólo asoma en la desdicha y así la memoria sólo es el registro del dolor» (página 257), a lo que añadiríamos estas palabras de María Timoner: «Yo he llegado a la conclusión que el tiempo es todo lo que no somos, todo lo que se ha malogrado y fracasado, todo lo equivocado, pervertido y despreciable que hubiéramos preferido dejar de lado, pero que el tiempo nos obliga a cargar para impedir y gravar una voluntad envalentonada» (pp. 301-2). En *Una meditación* el primogénito de los Corral piensa que «el tiempo no se engendró ni en las estrellas ni en los

(49) *La théorie du roman*, trad. directa del alemán por Jean Clairevoye, Editions Gonthier, París, 1970, pp. 122 y 121. La de Sebrelí está hecha a partir de la francesa y es tan nefasta que sólo puede prestársele atención cuando de párrafos simples y poco densos, como los que he citado más arriba, se trate.

relojes sino en las lágrimas» (p. 71) y el narrador que «el sexo sólo puede tener finalidad en sí mismo en un tiempo neutro, sin fatalidad, que al no dar lugar a la tragedia no engendra temporalidad» (p. 290). Esta «figura destructora del tiempo» (50) comprende la ruina y todos los demás subtemas que se han percibido en la saga regional y es en esencia, repito, la que intuyó como característica de la novela moderna Georg Lukács.

A ese Tiempo, con mayúscula, distinto del tiempo de los momentos-eje al que me referiré más abajo (es el propio Benet el que distingue entre ambos: «Y tal vez sea el ejemplo intemporal lo que sobre todo gusta de burlarse de la acción presente, de ese ridículo y desaprensivo apresuramiento en el tiempo que el Tiempo desdice con gesto sin edad», *Sub rosa*, p. 113), y al estilo está todo subordinado en la obra de nuestro autor. Podemos, sin embargo, hablar efectivamente de unos «momentos-eje» referenciales: la guerra civil (51), cuyos acontecimientos se filtran con mayor o menor exclusividad a través del punto de vista, estupefacto y distanciado, de un niño en *Volverás a Región*, *Una meditación* y *Una tumba*, y un antes y un después que se sitúan con vaguedad en las décadas de los veinte y los sesenta. Si la guerra significa la eclosión de la Ruina y el después el cénit, en el antes coloca Benet su germen, que proyecta hacia el pasado aludiendo a todos los conflictos que se han producido a lo largo de los siglos en esa «Región momificada, envuelta en podredumbre, hastío y soledad» (*Una*

(50) *La otra casa de Mazón*, p. 115.

(51) José Luis S. Ponce de León se refiere en varias ocasiones a *Volverás...* en su estudio *La novela española de la guerra civil (1936-1939)*. *Insula*, Madrid, 1971, pp. 57, 76-7, 141-2 y 170.



meditación, p. 242): desde las guerras carlistas a las de la reconquista (52).

Lo mismo ocurre con los que también podríamos denominar «personajes-eje» o «dinastías-eje»: muchos de aquéllos y éstas aparecen en todas y cada una de las narraciones de Benet: los Mazón, los Ruán, los Gros, los Amat, el general Gamallo, el Dr. Sebastián y el Numa. Alguno de ellos cobra corporeidad paradójicamente por su porte fabuloso, como el padre del doctor, que recibe obsesivamente en su terminal telegráfica, «*mecanismo diabólico*» que dicta al ser consultado cuál va a ser el final de ambos, despacho «*de los aquellarrês, de los cementerios y las grutas perdidas en el corazón de la montaña*» (*Volverás...*, p. 123), el viejo catedrático Ruán, que escribe una interminable obra de erudición local titulada *Descripción de los muros*, o Cayetano Corral, que se encierra en un chamizo dispuesto a reparar un misterioso reloj averiado «*cuya obligación era, según su dueño, marcar con su silencio el compás de espera entre vida y existencia*» (*Una meditación*, página 74), y que al ponerse en funcionamiento empezará a señalar «*el comienzo de la edad nefasta*» (*Ibíd.*, p. 81), pero por lo general serán figuras proteicas y difuminadas, carentes de carácter, con una existencia «*espectral y verbal*» (53), simples datos no excesivamente relevantes que contribuyen a levantar esa «*ontología de la ruina*» (54) que es la sociedad regionata. Su proteicidad les permite tener varios nombres a la vez, como ocurre con la Demetria/Nemesia

(52) Cfr. Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, *Novelistas españoles de los sesenta*, Eliseo Torres & Sons, New York, 1971, p. 134.

(53) R. Gullón, «Esperando a Coré», p. 25.

(54) S. Gómez Parra, *art. cit.*, p. 12.

de *Un viaje...* (o el tan inequívocamente significativo de Muerte) y hacer sentir su amenazante condición en todas las novelas sin aparecer en ninguna, como es el caso de Numa. Esta figura, cuya existencia nadie se atreve a negar aunque nadie lo haya visto jamás, dotada del «*don de la ubicuidad dentro de los límites de la propiedad que recorre día y noche con los ojos cerrados*» para acabar de un certero disparo con cualquier intruso, «*parece presidir y proteger los días de decadencia de esa comarca abandonada y arruinada*» (*Volverás...*, p. 11) que es Mantua, procede de la primera novela, inédita, que Benet escribe hacia 1951, titulada *El guarda* (55), cierra con el «*inconfundible sonido*» de su disparo *La otra casa de Mazón*, la última que ha publicado, y «es —para Ricardo Gullón— *más una fuerza natural que un hombre*», una «*especie de protodiós amorfo (...) patrón de la ruina regionata*», según Gómez Parra; «*el símbolo del tiempo-fatalidad*», en opinión de José Ortega (56). ¿Personaje o mito, naturaleza o tema, cuál es su función? Todas a la vez. Y lo mismo podemos decir de los «espacios-ejes»: esa omnipresente e ilimitada Región, a la vez la Jefferson y el Yoknapatwpha de Juan Benet, con sus ríos, sus montañas, sus minas y sus mansiones añejas «*con una querencia por la destrucción y la ruina*» (*Volverás...*, p. 133) es presentada «*como ser vivo, como agonista y no sólo como escenario*» (57), antropomorfizada, cuya afinidad y simbiosis con los personajes (el des-

(55) Cfr. «Breve historia de *Volverás...*», prólogo a la 2.^a edición de la misma que Benet ha publicado en *Rev. de Occ.*, número 134, marzo 1974, p. 160-165.

(56) «Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España». *Insula*, núm. 319, junio 1973, p. 3; art. cit., p. 7 y «La dimensión temporal...», loc. cit., p. 145, respectivamente.

(57) R. Gullón, art. cit. en la nota anterior, p. 3.

tino de Región es su destino) y con el tema (¿podemos hablar de ellos por separado aún?) descubre el narrador.

En cuanto a la presencia de éste en el mundo benetiano, curado como está el autor de todo escrupulo objetivista, sólo podemos decir que es constante y fundamental. Benet se une, en el terreno de la práctica, a aquellas voces como la de Wayne C. Booth y W. Kayser que revalorizan el papel que el narrador omnisciente puede cumplir: el último de ellos ha llegado a decir que su desaparición significa la muerte de la novela (58). El discurso del narrador en la saga regionata engloba los de sus personajes: no existe ninguna diferencia entre ellos. Pero la omnisciencia benetiana, a diferencia de la decimonónica, no contribuye a una «ordenación», a una presentación clara y orientadora, para los lectores de la novela, sino todo lo contrario. Con el ejemplo de Benet podríamos añadir otro *punto de vista* a los ocho de Norman Friedman (59), la «omnisciencia irónica», imperfecta e incoherente que asoma en tantas de sus páginas y cuyo exponente más notable acaso sea las múltiples modificaciones que sufre el apellido de uno de los personajes de *Volverás a Región*: Aurelio Rombal, Rumbal, Rembal, Rubal, Robal, Rumbás... Se trata por tanto de un narrador-dios omnisapiente... pero dubitativo y en decadencia. El narrador idóneo para hablar-nos de una Región donde domina «*el imperio de la ruina*» (*Una meditación*, p. 162).

(58) En su artículo «Wer erzählt den Roman?», publicado en 1958 y traducido («Qui raconte le roman?») en *Poétique*, IV, 1970, páginas 498-510, y su obra citada, respectivamente.

(59) «Point of view in fiction. The development of a critical concept», originalmente en PMLA, LXX, y ahora en Philip Stevick ed., *The Theorie of the novel*. The Free Press, New York, 1967, pp. 108-137.

Y todos estos elementos al servicio de ese *grand style* que ocupa el primer lugar en la escala de valores novelísticos de Juan Benet (60), y que es todo lo opuesto posible al que se le critica al profesor Ruán que «era tosco de expresión y escribía mal, no en un sentido sintáctico, sino literario; solía decir todo lo que sabía —que debía ser mucho— tan sin rodeos ni ambages que lo dejaba desposeído de una dimensión; no tenía encanto con la lengua ni sabía pintar un ambiente de forma que por profunda y minuciosa que fuera su investigación siempre la hacía parecer cosa de poca monta y hartó conocida» (*Una meditación*, p. 236). Por el contrario, característico de la narración benetiana es la anticipación de acontecimientos, que confunde e intriga al lector (en la página 58 de la última novela que he citado se alude a «la decisión terrible que había de tomar pocos días después» un cabo de la Guardia Civil y sólo doscientas dos páginas más adelante sabemos de qué se trata) y se proyecta, como procedimiento sintáctico, a su estilo: «Un primo mío —que (...) se había ganado en la mesa un soberbio bofetón en gracia al vocablo— aprovechaba la licencia para arrellenarse en un rincón en el suelo y con los brazos cruzados consumía la tarde repitiendo sin prisa pero sin pausa la palabra carajo» (*Ibíd.*, p. 21). En él brillan por su ausencia, casi de modo absoluto, los diálogos y menudean los párrafos densos y largos, agobiantes, los «párrafos-ríos» por usar las palabras de José Domingo (61), apenas sin puntos y aparte o sin ellos, como ocurre en su se-

(60) «La creación de Benet se sustenta en la palabra», Edenia Guillermo..., op. cit., p. 147.

(61) «Una meditación de J. B.», *Insula*, núm. 282, mayo 1970, página 7.

gunda novela (62), en los cuales en una escueta narración se entreverán abundantes y finas disgresiones. En *Una meditación* (pp. 40-47), mientras el tío Ricardo, el día del comienzo de la guerra civil escucha por su radio de galena los partes de la sublevación, intercala varias páginas de divagaciones sobre la decadencia de las familias o el tema bíblico de Abraham e Isaac, a pesar de la importancia de los acontecimientos de los que iba teniendo noticia a través de sus auriculares.

A las dificultades que este modo de escribir comporta, hay que añadir los numerosos paréntesis e incisos, unos dentro de los otros, que apartan poco a poco al lector de la idea inicial: «... apareció en el erial un hombre (era de mediana edad y constitución robusta, aventajado de estatura) que desde muy temprano (y el repique de los pájaros parecía venir en apoyo de su tesis) se podía pensar que se hallaba provisto (pacientemente las había venido acumulando durante muchos años, pero sólo aquella mañana las había recogido en su totalidad) de pruebas irrefutables (y no podían revestir otro carácter para quien se hubiera molestado en observar y estudiar la trayectoria de su vida) de que el destino (goza de un color y apunta a distinta meta en cada hora del día, pero su esotérico dictamen es tanto más conjeturable cuanto más extempórea es aquélla) no se deja a veces dominar (si ésa es la palabra adecuada) por la razón» (*Un viaje...*, pp. 223-4) (63).
Hacen, en compensación, que la prosa de Benet

(62) Sin embargo, en el fragmento de la misma que con el título de «La violencia de la postguerra» publica Benet en *Revista de Occidente*, núm. 81, dic. 1969, pp. 348-61 (correspondiente a 52-62 del libro), sí que los introduce.

(63) Por su extensión no transcribo aquí un ejemplo excelente que se encuentra en las pp. 94 y 95 de *Una meditación*.

sea, en sus momentos de brillantez, un magnífico estudio de la inaprehensibilidad esencial de la realidad, a lo que contribuye también ese tono dubitativo e impreciso con que se expresa el narrador y el juego con las ambigüedades morfológicas del idioma: «... *acaso derivado de su deseo de no dejarse nunca comer el terreno por sus (los de él) progresos en el arte de adivinar sus (las de ella) intenciones*» (*Un viaje...*, p. 76) (64) (para mí la que más se acerca en la actualidad a la prosa de Benet es curiosamente la del último Ferlosio de *Las semanas del jardín*). En algunos casos el párrafo desemboca, como han notado varios críticos, en la incoherencia sintáctica, pero habría que preguntarse si esto es un defecto... o un efecto buscado conscientemente por el escritor. Matizan también sus cualidades rasgos como el frecuente recurso a terminología científica, geológica fundamentalmente, el uso del adjetivo en serie de dos, tres o cuatro, que destruye la visión unitaria del objeto-sustantivo y lo presenta disgregado en facetas y aspectos, algunos de los cuales llegan a excluirse mutuamente, las numerosas e inéditas comparaciones que se convierten a veces en verdaderas parábolas, contribuyendo en no poco a conferir a sus novelas ese hálito bíblico que todos descubrimos en ellas, y el uso despreocupado de galicismos que dan al texto «*un leve carácter de exotismo, quizá cierto tufillo a traducción*» (65).

Por no destruir la unicidad de cada una de las obras que Benet ha publicado, aunque, repito, todas constituyan en su conjunto una saga perfectamente compacta, conviene encaminarnos hacia el final de este estudio formulando algunas conside-

(64) Corrijo una evidente errata, «*los de ella*», que no concuerda con el sustantivo al que se refiere, *intenciones*.

(65) J. Domingo, res. citada de *Una meditación*.

raciones fundamentales y distintivas de cada una de ellas.

Volverás a Región significa el afianzamiento del mundo creado germinalmente en *Nunca llegarás a nada*, sobre todo en su primer capítulo acerca de cuyo carácter de pórtico al minucioso fresco regionato ya hemos hablado. En ella está la más amplia y coherente narración de los sucesos de la guerra civil en este territorio y lo demás es el diálogo, o mejor dicho, el monólogo alternado, de María Timoner y el Dr. Sebastián, que, aunque perezca en las últimas páginas a manos del muchacho desquiciado del que cuida, «resucitará» en *Una meditación*. «Opera prima» que, como destacaron José Batlló y Pedro Gimferrer, dos de sus primeros reseñadores, sobresale por su madurez, consigue una perfecta adecuación entre su contenido y su expresión estructural y estilística (66).

Una meditación, ganadora del premio «Biblioteca Breve» de Seix Barral en su edición de 1969, compensa la densidad de su texto, donde brillan por su ausencia absoluta los puntos y aparte y menudean las sutiles digresiones, con una notable agilidad expositiva a la que contribuyen en no poco el que esté narrada en primera persona, según el punto de vista que Friedman denomina «I as witness», trascendido ciertamente en más de una ocasión al de la «neutral omniscience», y el humor que impregna sus páginas (pienso, por poner un ejemplo destacado, en el regocijante caso del

(66) Vid. acerca de esta obra la reseña de J. Batlló, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229, en. 1969, pp. 234-7; la de Pedro Gimferrer en *El Ciervo*, 179, en. 1969, p. 15 y sus artículos «En torno a *Volverás...*». *Insula*, 266, en. 1969, p. 14 y «Una crónica de la decadencia. PSA, CLVI, marzo 1969, pp. 300-2, además de los más completos estudios ya citados de Alberto Oliart, de Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, Ricardo Gullón, José Ortega y las páginas que le dedica Sobejano en su libro.

licor que el abuelo del narrador elabora), humor que Benet ha echado de menos en nuestra cultura actual (67).

Al lado de esta obra maestra, y cerrando lo que yo considero como una primera etapa de su «saga problemática», está la no menos brillante narración *Una tumba*, que nos remite desde su mismo título a la que sirvió de precario descanso a un fabuloso personaje, el maligno y demoníaco brigadier liberal asesinado por los lugareños regionatos en 1884, y fue profanada durante la guerra civil. Su origen lo encuentro también en «Baalbec...» y constituye para mí, repito, uno de los más logrados reflejos que la generación «del medio siglo» ha conseguido en su propósito de presentarnos artísticamente la profunda señal que en ella dejó aquella lucha fratricida. A través de este relato aconsejaba J. Domingo la introducción en el hermético mundo de Benet (68).

A partir de aquí, y siempre dentro del mismo contexto de Región y sus habitantes, la obra de nuestro autor opta por una cierta desviación de su rumbo a través de un mayor aligeramiento del texto, que había alcanzado cotas de difícil densidad, y de lo que Gómez Parra ha definido como «proceso ascendente de desmaterialización de la realidad», además de la presencia mucho más diluida del eje temporal de la guerra civil.

(67) «Agonía del humor». *Rev. de Occ.*, 11, feb. 1964, páginas 235-241. Sobre *Una meditación* vid. las recensiones de S. Gómez Parra en el núm. 42 de *Reseña* y de J. Domingo en *Insula*, número 282, además del estudio ya citado de J. Ortega.

(68) En su artículo «Los caminos de la experimentación». *Insula*, núm. 312, nov. 1972, p. 6. Vid. además la recensión de S. Gómez Parra en *Reseña*, 55, mayo 1972, pp. 18-19, y de Pere Gimferrer, «Juan Benet de nuevo en Región», *Triunfo*, núm. 475, noviembre de 1971. Sobre *Una tumba* y *Una meditación* ha escrito Joaquín Marco en *Nueva literatura en España y América*. Lumen, Barcelona, 1972, pp. 143-155 («Las obras recientes de Juan Benet»).

Aunque el título de *Un viaje de invierno* esté ya anunciado en las páginas 320, 322 y 327 de *Una meditación*, aquí se libera el texto de muchas digresiones, convertidas en notas marginales de irregular extensión, tipográficamente dispuestas como los comentarios que Pérez de Ayala añadía a los acontecimientos de *Belarmino y Apolonio* en sus primeras ediciones, y se destruye aún más si cabe la coherencia de la trama y todo engarce de lo que en ella ocurre con una primera realidad o anécdota. Todo gira en torno a una fiesta que la protagonista, Demetria o Nemesia, pues con ambos nombres se la denomina, da todos los años para festejar el regreso de su hija Coré, pero su carácter pretextual está bien explícito en sus palabras: «... por qué tengo que buscar una razón para darla, por qué tengo que inquietarme sobre si tiene un sentido o no. Debería bastarme con celebrarla» (p. 172). Pesa también, más que nunca, en esta novela, lo cultural como referente elitista que sustituye a la realidad. Por una parte el *διά βίον* («a través del curso de los acontecimientos») inicial que orienta esotéricamente la lectura de *Un viaje de invierno*; en segundo lugar, la identidad de este título con el del ciclo de canciones de Schubert y la presencia en ella, al nivel argumental, de la música, cuyo sentido justifica José Ortega de esta forma: «Así como en Proust la música sirve para recuperar el pasado, el vals de «Un viaje de invierno» constituye (...) una prueba de la futilidad en aquellos que, como el músico, todo lo confían a este arte» (69), y finalmente el que, como ha demostrado brillantemente Ricardo Gullón, el mito griego de Deméter, cuya hija Coré, símbolo de la primavera y la juventud que los

(69) Razón, nostalgia y destino..., p. 175.

mortales siempre añoran y aguardan, ha desaparecido, llevada al mundo de los muertos donde se transmuta en Perséfone, al cual se añaden, en la figura de la protagonista, reminiscencias (y de ahí su doble nombre) de la diosa de la venganza, Némesis, «se corresponda con la novela y funcione como pauta estructural, como principio organizador y esclarecedor de la misma» (70).

«El lugar era apartado, inhóspito y malsano. Sólo una parte de la casa se mantenía todavía en pie, gracias en gran medida a su laxa, comprometida decadencia» (p. 11): este es el párrafo con que se abre *La otra casa de Mazón*, que continúa el proceso de aligeración del texto iniciado en la novela anterior al estar construida a base de unos fragmentos narrativos y otros cinco que son escenas de un drama situado en el otoño de 1954; en ellas Benet hace gala del dominio que le han dado, en el uso del diálogo, sus experiencias teatrales (ya que no las novelescas) y recuerdan en más de un caso a Samuel Beckett, autor que goza de su simpatía por su obra y por su independencia (71). Lo mismo ocurre con William Faulkner, cuya lectura, iniciada en 1945, según nos dice el propio Benet, «suspendí temporalmente en el verano de 1967» (72), novelista que indudablemente ha influido mucho, y no sólo en el estilo, en él,

(70) «Esperando a Coré», loc. cit., pp. 17-20 (cita en p. 19). Pueden consultarse también las reseñas de E. Sordo en *El Ciervo*, número 228, feb. 1973, pp. 14-5 y de Pedro Antonio Urbina en *Índice*, 310, julio 1972, p. 25, además de las de Pere Gimferrer en *Destino*, núm. 1820, agosto de 1972 y E. Chamorro en *Triunfo*, número 502, mayo de 1972. («El recuerdo, una partida incandescente»). Sobre el sentido de las *marginalia*, véase el reciente artículo de Félix de Azúa, «El texto invisible». *Los Cuadernos de «La Goya Ciencia»*, I, Barcelona, 1975, pp. 9-21.

(71) Cfr. de Juan Benet, «Samuel Beckett, Premio Nobel 1969». *Revista de Occidente*, núm. 83, feb. 1970, pp. 226-30.

(72) «De Canudos...», p. 52.

tal y como han puesto en evidencia los críticos desde las primeras reseñas que Gimferrer publicó de *Volverás a Región*. Dejando a un lado el evidente paralelismo entre Región y Jefferson y su condado al que ya me he referido, Ricardo Gullón ha relacionado el diálogo que en ésta mantiene el Doctor con la Mujer con el que se desarrolla entre Quentin y Cannon en *The Sound and the Fury* (73), y la fijación psicológica que padece el personaje central de *Un viaje de invierno* con la muy parecida del reverendo Hightower en *Light of August* (74); yo mismo he sugerido en otro lugar (75) que el intrépido abuelo Benzal de «Boolbec...», que vino a construir un ferrocarril en Región para acabar arraigando y formando allí la primera generación de colonos, parece correlato del coronel William Clark Falkner, el bisabuelo del novelista americano que añadió la letra *u* a su apellido, constructor asimismo de una vía férrea que contribuyó al desarrollo del condado y fue transmutado novelescamente en la figura del coronel John Sartoris, y que los grajos obsesivamente presentes a lo largo de *Un viaje...* (a los que Gullón atribuye un papel emblemático de presagio y muerte con origen mitológico) recuerdan a los zopilotes que aportan con cada una de sus apariciones un notable incremento del clímax trágico de *As I Lay Dying*. El desinterés por la trama que caracteriza la poética novelística de Benet le permite perfectamente usar, sin desdoro, una serie de elementos que proceden de este autor preferido suyo, tales como motivos, personajes, ambientes e incluso escenas, como ocurre precisamente en *La otra casa de Mazón*, en la que hay una se-

(73) Art. cit., p. 10.

(74) Art. cit., p. 35, nota 2.

(75) Art. cit., p. 16.

cuencia narrativa, el intento por parte de dos hombres de cruzar, con gran dificultad, un cauce desbordado llevando el cuerpo de la madre de uno de ellos, recreación de la patética escena en la que la carreta que porta los restos de Addie vuelca al atravesar el río cuyo puente se ha llevado la crecida y donde su hijo Cash se rompe una pierna, añadiendo una más a la agobiante serie de desgracias que se ceban sobre los Bundren, protagonistas de la última novela de Faulkner que he citado. Pues bien, a nivel estructural *La otra casa de Mazón* usa de la misma articulación mixta dramático-narrativa del *Requiem for a nun* faulkneriano.

Lo más sorprendente del «Drama» incluido en esta novela es que en él intervenga, junto a los Mazón, un Rey derrotado y muerto por los moros siglos atrás en aquellos parajes y que comparta con ellos la ruina y participe de sus mismos sobresaltos y obsesiones. Es sin duda un símbolo y así nos lo dice él mismo: «Un símbolo de la Historia: Annual, el Salado, el motín de Esquilache, el Memorial Ajustado del Expediente Consultivo, los sucesos de Asturias, todo lo llevo en la sangre y me sirve de bien poco» (p. 105), un símbolo del acabamiento y la violencia de la Historia que ha ido poco a poco, con sus distintas conflagraciones a las que siempre hay una referencia en toda novela de Benet, forjando la ruina de Región.

La otra casa de Mazón (76) parece ser el colofón de la saga regionata, aunque sólo sea por su

(76) Vid. con respecto a ella «*La otra casa de Mazón*. La trayectoria de Juan Benet», de Rafael Conte en *Informaciones de las Artes y las Letras*, suplemento núm. 260, 18 de junio de 1973, páginas 1 y 2, y de José Domingo, «Del hermetismo al barroco: Juan Benet y Alfonso Grosso». *Insula*, núm. 320-1, julio-agosto 1973, página 20. También «Nuevos datos sobre una estética personal» de E. Chamorro. *Triunfo*, núm. 555, mayo de 1973.

concepción formal, tan distinta a la de las novelas que la precedieron, y porque en ella se habla una y otra vez del fin más que de la ruina, y a esta intuición da alguna consistencia el último libro, de relatos, publicado por Juan Benet en 1973.

Un año antes había aparecido otro de su misma índole, *5 narraciones y 2 fábulas*. En él Benet aborda el género de las «ghost stories» anglosajonas, que los críticos han entroncado, como única posibilidad dentro de nuestra tradición, con las leyendas becquerianas. Algunas de ellas, «Syllabus», «Reichenau»..., son para mí la más perfecta réplica no imitativa de nuestra narración a los relatos de Borges que Benet, gran lector de los hispanoamericanos, sobre todo de «este asombroso» García Márquez y Euclides Da Cunha, así como también de Carpentier, Rulfo y Vargas Llosa, sin duda conoce. Precisamente el segundo de los relatos citados es ilustración magnífica de las ricas posibilidades que el ambiente regionato puede ofrecer, en este caso, a la recreación de un motivo emparentado con el mito del eterno retorno o el borgiano de la Rueda. Pero en el volumen destaca sin duda, aparte del titulado «Catálisis» donde el concepto químico es aplicado pertinentemente, con brillantes resultados, a una realidad humana, el excelente «Viator», por cuanto nos presenta a Región, sin que quepa duda, identificada con una realidad geográfica y vivencial, autobiográfica del propio autor, al enclavarla en la cuenca minera de Ponferrada, entre esta ciudad y El Bierzo, donde Benet trabajó recién concluida su carrera de ingeniero (77).

(77) Sobre este libro pueden consultarse las reseñas de Francisco Umbral en *El Urogallo*, núm. 21-22, mayo-agosto 1973, p. 151, de Antonio Fernández Molina en *Arbor*, núm. 331-2, julio-agosto 1973,

Sub rosa significa la apertura de Benet, en cuanto narrador, a nuevas rutas más allá de las fronteras de Región, cuya presencia está muy limitada y desdibujada. Aquí encontramos historias irónicamente desenfadadas, e incluso galantes, junto a un relato policíaco. Su linealidad no excluye la característica indeterminación que da tanto misterio a lo que Benet escribe. Pero la más destacada de todas ellas es la más extensa, de la que el volumen toma el título. Es ni más ni menos una historia de mar, ambientada en el siglo pasado, del enigmático viaje postrero del bergantín *Garray* que cuesta el encarcelamiento a su eficiente capitán, D. Valentín de Basterra. Benet, que ha dedicado un capítulo, el sexto, de su primer libro de ensayos al tratamiento narrativo del tema del «buque fantasma» y lamentado que en nuestra literatura no encontremos, excepto en Baroja, novelas de mar, sigue aquí la estela de dos de sus escritores preferidos: Joseph Conrad y Herman Melville (78).

Cuando los templarios trataban de asuntos importantes, al finalizar sus reuniones el más joven de ellos dejaba una rosa sobre la mesa alrededor de la cual habían estado, para significar que sus deliberaciones y conclusiones eran secretas, quedaban *sub rosa*. El título del último libro de Benet conviene a toda su obra por su misteriosa y nunca totalmente revelada unicidad, consecuente con su pensamiento: «*La naturaleza del hombre*

páginas 170-1 y la titulada «Volviendo a Región» que en el número 7 de *Camp de l'Arpa* (agosto-sept. 1973, pp. 37-8) publica Jorge Rodríguez Padrón. Gimferrer escribe sobre él y sobre «Barojiana» en «Dos rostros de Juan Benet». *Destino*, núm. 1844, febrero de 1973.

(78) Vid. la reseña de Eduardo Chamorro en *Triunfo*, 595, 23, febrero 1974, pp. 44-5.

será siempre inextricable, por fortuna» (79). Unicidad excepcional y dificultosa que deja al lector no avisado literalmente perplejo. Porque Benet no es apóstol de la «hora del lector» que propuso como credo hace ya años Castellet. Benet no pide que el lector actúe como cocreador de su obra, investigando en ella y recomponiendo el *puzzle* que a simple vista parece encerrar. Le pide una actitud totalmente nueva y revolucionaria, una especie de entrega incondicional e intuitiva al texto narrativo que sólo podrá culminar —se trata de una feliz expresión de Sergio Gómez Parra en una «*hermenéutica metarracional*» (80). El lector debe también exigirle a la obra un fruto distinto al usual, una gratificación inusitada. El lector busca la coherencia y seguridad que da el mundo perfecto y cerrado del arte. El lector busca en la lectura orden, porque vive en un caos frenético que lo agobia. Pero ese orden, *hic et nunc*, no existe y Benet, que lo sabe, no pacta con él, engañándolo, aunque sólo sea fugazmente, con el bálsamo de su creación. Lejos de cumplir con ella una función catártica, cumple por deliberado designio una función ascética. Esto unido a la dificultad y ausencia de narratividad puede alejar de la obra de Benet a muchos lectores. Críticos como el propio Gómez Parra, Sanz Villanueva, J. Rodríguez Padrón (81) y tantos más han dicho que la literatura benetiana es una literatura de cenáculo y, en este sentido, aristocrática. Ello no es ignorado por el autor, que no teme a las limitacio-

(79) Entrevista citada.

(80) Art. cit., p. 9.

(81) En el artículo al que me referí en la nota anterior; en *Tendencias de la novela española actual*. Edicusa, Madrid, 1972, páginas 179-182 y en la que dedica a Benet en su aportación a la *Historia de la literatura española (siglos XIX y XX)*. Ed. Guadiana, Madrid, 1974, p. 422; en su reseña citada de *5 narraciones...*

nes de campo que su propia obra se impone a sí misma y no ha dudado en manifestar su escepticismo acerca de la función pública de la creación literaria: «Yo no sé de ningún momento en que la literatura haya sido un pilar de la sociedad. La literatura ha sido siempre un accesorio de la sociedad».

En suma: quizás lo único que el crítico puede aportar al lector con respecto a la obra de Juan Benet sea la noción de que antes de nada hay que adoptar una nueva actitud y esperar unos frutos nuevos y quizá decepcionantes de la confrontación con ella; que es una obra difícil y coherente y por ello excepcional; que hasta tal punto obedece a unos presupuestos firmes y aplicados con conciencia y exactitud que podría llegar a decirse, en sentido metafórico, por supuesto, que Juan Benet ha escrito hasta ahora una sola novela que bien se podría titular precisamente *Sub rosa* o simplemente *Región*, y que después de haberla leído con esforzado detenimiento y llegado a disfrutarla de algún modo, esperamos con viva expectación fundada en algunos síntomas, la segunda.

INTERVENCION DE JUAN BENET

Se supone que mi presencia aquí ha de aportar una especie de juicio sobre lo que yo he escrito, cosa que me parece impropio y casuística; y en cierta manera una traición hacia mí mismo. Cuando se escribe una obra, estimo yo, no se está pensando en el juicio posterior a ella y nunca se puede considerar que las actividades ulteriores a la obra supongan una especie de estatuto previo a la escritura de la misma. Yo no olvido nunca —y creo que no se puede olvidar— que una posición crítica es fundamentalmente distinta de la posición del individuo que ingenuamente o no trata de escribir una obra de manera no crítica. El crítico, como Darío Villanueva y como tantos otros, trata de comprender y de exponer unos juicios comprensivos, fundamentalmente inteligentes y que abarquen, en la medida de lo posible, la obra que ha estudiado y leído. La posición del escritor es fundamentalmente distinta: no parte de ninguna comprensión de sí mismo ni de su propia obra. Y sin embargo, de una manera tácita está suministrando juicios que no llegan al lector, pero que son incompatibles con aquellos otros que su propio escrito devengará al crítico o al lector. Quiero decir con esto que hay dos maneras en cierto modo incompatibles de comprender lo que son lectura y escritura; y esas maneras se

reflejan al final de una posición que es irreductible en cierto modo a la razón. Una novela es una secuencia generalmente penosa de juicios largamente elaborados que no afloran al lector. Al lector lo único que se entrega es un resultado que juzga el crítico, pero ¿por qué se ha llegado a ese resultado? Eso no lo dice nunca el escritor y, desde luego, yo no lo voy a decir porque no lo sé.

El otro día comentaba con Darío Villanueva cómo esa posición se puede parecer a la de un delincuente ante un jurado. Evidentemente jurado y juez estudian una conducta y la juzgan y, cualquiera que sea el veredicto, el delincuente (si es delincuente) no lo puede aceptar porque el complejo y verdaderamente íntimo proceso de su conducta nunca puede ser juzgado más que por él mismo. Su resultado sí; se presenta ante la Ley que tiene un cuerpo de ideas para decir si fue culpable o inocente y lo declarará así, con independencia de aquellas reacciones y de aquellos móviles íntimos que condujeron al delincuente o al reo a conducirse de una manera u otra. Pero sus juicios se sitúan en dos planos que no tienen nada que ver uno con otro. De suerte que cuando juzgo una obra literaria, de la misma manera que Darío Villanueva puede juzgar la mía, no puedo hacerlo con los mismos términos y con los mismos cánones que para mi propia obra. Con todo eso pretendo decir que la autocrítica es una función absolutamente fútil, que no dice nada y no conduce a nada, y que en toda obra verdaderamente consciente debe estar incluida en ella.

Por consiguiente no puedo aportar nada homogéneo con todos aquellos sistemas judiciales, sean de valor o no, acerca de lo que yo he escrito. Yo puedo aportar algunos datos que no sé si sólo tienen un cierto valor anecdótico. Cuando consi-

dero lo que he escrito y veo lo que he hecho puedo resumir mi trayectoria en tres épocas distintas. La primera la llamaría la época «Adler» y coincide con mis años de estudiante y los primeros de mi profesión de ingeniero. Eran años marcados por el fracaso; no conseguía hacer nada. De la misma manera que me había propuesto unas cimas inaccesibles, porque a lo mejor había leído demasiado bien y por tanto quería imitar unos modelos muy altos; en el campo de mi profesión, trataba de llevar a cabo lo que había leído en tratados ingleses y franceses acerca de cómo se hace un túnel o cómo se explota una cantera. Aquéllos en el campo no resultaba y me convertí en algo así como el hazmerreír de los practicones y de los capataces gallegos que llevaban muchos años explotando canteras por procedimientos caseros y avanzando en los túneles con técnicas no europeas pero que funcionaban bastante bien. En la época Adler lo que me había propuesto estaba por encima de mis posibilidades. Empecé a escribir cuando tenía unos dieciocho o veinte años y dejé de hacerlo la primera vez que conseguí que un avance de túnel se hiciera como yo quería; no sé cómo aquello se consiguió, pero se consiguió. Entonces vendí la máquina que tenía y me puse a escribir de otra manera. De toda aquella época no he querido publicar nada y por supuesto no lo haré nunca; era tan detestable como los planos de explotación de canteras que entonces hacía. Un día —y no sé muy bien cómo— las cosas empezaron a salir bien. Será porque al comprender mejor las propias limitaciones y adquirir experiencia rebajé el techo; de repente empecé a dar en las obras normas sensatas a hombres que llevaban mucho más tiempo que yo, que eran gallegos resabiados; pero que las aceptaron como di-

rectrices infalibles; y las obras empezaron a salir como yo quería. Entonces me compré otra máquina de escribir e inicié otra época que voy a llamar Halda. Lo que escribí en esa época lo he publicado todo. Les pido perdón, pero lo he publicado todo. Es una cosa no demasiado interesante ni por supuesto tan sugestiva como decía el señor Villanueva, pero ahí está. Estimo que debía haber dejado algo en el tintero y sobre todo cosas que no dejé en el tintero, no las debía haber dejado pasar a la imprenta, pero ahí están. Por no sé qué razones (alguna culpa tiene Carlos Barral), esa obra se publicó; consideré que la debía terminar y la he terminado. A partir de ahí empieza otra época que la voy a llamar Facit.

No quiero ser enigmático. Las tres denominaciones corresponden a tres marcas de máquinas de escribir; me temo que la mejor fue la Halda, que corresponde a la época que ya ha pasado y que ya no poseo. La época que ahora empiezo, o he empezado hace dos años, por supuesto es, como siempre ocurre, la que más me interesa; pero por ahora no quiero publicar nada hasta que no se produzca en España un acontecimiento que todos esperamos y que no se va a producir por el momento. Es una especie de prueba hacia mí mismo: a ver quien aguanta más. Aguantará más el otro.

Quiero responder tan sólo a una idea muy sugestiva, pero que no sé si llego a entender cabalmente y que nuestro buen amigo Villanueva ha formulado en el último párrafo de su exposición. El habla de algo así como una función ascética de la literatura en todo lo que yo he escrito. No lo entiendo. Antes hemos tratado de explicarlo; no soy demasiado honesto al decir que no lo entiendo, pero yo no he pretendido nunca hacer grandes revoluciones con lo que he escrito; es decir,

si lo he pretendido no lo he conseguido. Eso es otra cuestión. Hacia la moderna teoría que se podría llamar de la obra abierta, la obra en que el lector y disfrutador de la obra puede participar en ella, yo no tengo más que reservas y, si se me apura mucho, más que reservas, verdadera repulsión. No entiendo cómo un hombre puede dejar una obra, llamémosla de arte, para que la función lectora, visual o auditora de quien la recibe, la complete a su antojo; no lo entiendo. Creo yo que una obra de arte, de cualquier orden que sea, permite una contemplación de todas sus categorías, pero introduce a la contemplación y a la sugerencia en un terreno que es absolutamente extraño a esas categorías; quiero decir que una obra literaria, como una fachada bien diseñada o una buena sonata, no permiten añadir una piedra o una nota o una palabra, puesto que su poder de sugerencia se sitúa en otro terreno heterogéneo e incongruente con el suyo. Aquella obra literaria que esté pensada para que quien la disfrute, la complete no ha cumplido fielmente con su deber y arrastra esa especie de maldición de todo lo inconcluso. Sólo una obra absolutamente cerrada puede dar el máximo poder de sugestión; ahora bien, el que una obra sea absolutamente cerrada no quiere decir que su contenido sea un cuerpo de dogmas acerca del conocimiento del hombre, una composición también cerrada acerca del Cosmos. Por el contrario una forma cerrada puede permitir la existencia, dentro de sus planos, de un sólido abierto y yo creo, para contestar a Darío Villanueva, que si algo me ha informado a lo largo de estos diez años de la época Halda, es la idea de que el conocimiento del hombre es, y será siempre, insuficiente y que más allá de él pero rodeándolo siempre, se extiende la sombra; tal

sombra es el azar, no una categoría temporal sino una categoría absoluta que no permite compromisos: o existe el azar, y entonces existe absolutamente, o no existe. Yo creo que existe absolutamente y que lo mismo rige el bombo de lotería que la ley de la gravitación universal; que por mucho que avance el conocimiento del hombre y por mucho que permita adentrarse en el terreno de las sombras siempre existirá la tiniebla, como en aquella metáfora de Faulkner, cuando al describir la trayectoria de una cerilla, viene a decir que no alumbra las tinieblas sino que solamente muestra su horror. El mundo en que vivimos está rodeado de ese horror y el conocimiento del hombre jamás lo podrá despejar.

La literatura, la filosofía o la ciencia no son más que algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento. De esos acomodos hay uno que me interesa sobre todos y es aquél mediante el cual el hombre, al no saber cómo tratar de otra manera los problemas sobrenaturales que le circundan, se burla de un poder que en cualquier momento le domina. El recurso a la ironía. Eso es todo.

COLOQUIO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Antes de empezar, parece que hay algo —un adjetivo— en la disertación del Sr. Villanueva con lo que no está conforme o que no entiende plenamente el Sr. Benet; quizá el crítico debería aclarar esto, matizarlo de forma conveniente.

D. VILLANUEVA.

Como ha dicho el Sr. Benet, hemos intentado ponernos de acuerdo en torno a este problemático adjetivo y no lo hemos conseguido. Creo que sería vano hacerlo públicamente aquí. Tan sólo quiero matizar un detalle: el que yo diga que la obra de Benet me parece perseguir una «función ascética» no tiene nada que ver con que aconseje su lectura en época de Cuaresma.

J. BENET.

Yo diría que sí la aconsejaría, porque ¿qué mejor época que la Cuaresma para leer esas cosas?

D. VILLANUEVA.

Entonces estamos mucho más de acuerdo de lo que pensábamos.

J. BENET.

Me temo que sí.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

En varias ocasiones, el Sr. Benet ha declarado su repulsa o rechazamiento de la novelística del siglo XIX; dijo textualmente una vez («Cuadernos para el diálogo», extra XXIII, Madrid, 1970): «Si había una literatura que me parece nefasta, era la literatura que ejercía influencia y que estaba ajustada a la sociedad: tal era la del siglo XIX»; y en la misma ocasión, un poco más adelante de la mesa redonda: «Por lo poco que yo sé de Literatura, aquélla que más me complace, más me satisface y más me llena es, a la vista de los hechos, la que se ha opuesto a la Sociedad en cualquier momento, la literatura maldita». Como estas palabras fueron pronunciadas en un coloquio donde el Sr. Benet tenía como compañeros a algunas personas no conformes con este punto de vista, no sé si exageraba deliberadamente esa negatividad; quisiera saber ahora si tal repulsa o rechazamiento continúa y en esos mismos términos. Porque, además, yo pienso que hay en el siglo XIX, el llamado Siglo de la Novela, obras, como por ejemplo «La Regenta», de Leopoldo Alas, que ciertamente refleja una sociedad, pero es una novela que va contra esa sociedad y, sin embargo, «La Regenta» y su autor no creo sean ejemplo de literatura maldita y de escritor maldito. Esto, que para mí supone un cúmulo de contradicciones, me gustaría también verlo aclarado por el Sr. Benet.

J. BENET.

Bueno, yo apporto mi aplauso hacia «La Regen-

ta». Ahora bien, las palabras que dije en aquella ocasión tienen un carácter más general, en el sentido en que las personas que se preocupan por la cultura, como uno de los grandes estamentos de la sociedad (como lo pueden ser el Estado, la Religión o las Fuerzas Armadas), han elegido la cultura precisamente por la capacidad de crítica que soporta. Hasta los años actuales, ninguno de los otros estamentos tenía ninguna capacidad de crítica; eran —por decirlo así— estamentos sacramentados. No se puede poner en tela de juicio el orden ni el derecho del Estado ni de la Religión ni de la sociedad, pero, en cambio, la cultura se puede y se debe —en esto estriba todo su valor— criticar permanentemente a sí misma. El hecho de tener ídolos culturales es una contradicción en los términos. Un país puede tener ídolos culturales en la medida en que resisten permanentemente a toda crítica. La historia literaria española contemporánea está trazada por analogía a la historia literaria europea, como nuestro desgraciado siglo XIX. Con independencia de la figura de Clarín, todos sus ídolos son detestables y no existe ningún gran escritor español en el siglo XIX, excepto Bécquer y Rosalía. Pero el tratamiento sacro y universitario que por lo general se da a estos temas en el más vulnerante, para la cultura, pese al aparente disfraz de ser el más cultural. La cultura o se critica permanentemente y sale airosa de la prueba o es mejor dejarla de lado.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

La repulsa o rechazamiento del Sr. Benet en 1970 creo que no se refería únicamente a nuestro siglo XIX español, sino que incluía nombres

como Balzac y Zola; ¿tenemos, entonces, que salir de casa y lanzar esa misma condena que acabamos de escuchar para el extranjero decimonónico?

J. BENET.

Balzac y Zola me parecen dos escritores pobres, pero habilidosos; mucho más Balzac que Zola. Zola es un hombre ramplón y grueso, que pintaba con brocha gorda escenas de ferroviarios que no había vivido. A mí nada me gusta más que las escenas ferroviarias. Yo guardo en casa, encima de mi mesa, un grabado que me regaló Rafael Sánchez Ferlosio, y en el que se ve al Sr. Zola subido a una locomotora y del trayecto París a Nantes con objeto de estudiar las costumbres de los ferroviarios. Zola estudia a los ferroviarios como el entomólogo a las hormigas. Como mucho es antropología, ya no novela. ¿Qué tiene que ver con eso la Literatura? No lo entiendo. Si algo me parece detestable es esa actitud. En cuanto a Balzac, parecía un ingeniero del catastro, un individuo a quien gustaba proyectar «la novela del intrigante», «la novela del rico», «la novela de la joven viuda», «la del hombre arruinado», para reflejar absolutamente toda la sociedad de París; se quedó a la cuarta parte.

¿Cómo va a reflejar un hombre la sociedad de París? Lenin decía: «he comprendido mejor la sociedad de París gracias a la novela de Balzac que a toda la historia». Lenin, de literatura, tampoco andaba muy fuerte.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

En la saga de Región aparece muy frecuentemente la ruina y varios críticos (Rafael Conte,

Gonzalo Sobejano, vgr.) han insistido en este aspecto como si fuera el tema fundamental de la obra benetiana, si bien Darío Villanueva acaba de indicar que para él es el tiempo ingrediente más importante que la ruina. Esta ruina, con todos los subtemas que lleve consigo, hace pensar, por ejemplo, en Faulkner y menos destacadamente, en otros autores del siglo XX incluidos algunos hispanoamericanos. Por mi parte he recordado, y esto no supone la pretensión de señalar una fuente o una influencia, el mundo de Juan Carlos Onetti, el mundo de Santa María, donde tanta ruina encontramos y lo mismo en el aspecto material o físico que en el moral; personajes como Larsen, de «El astillero» ¿tendrían algo que ver con la ruina que encontramos en la saga benetiana? (No sé si Onetti es un escritor que cuenta en las preferencias literarias del Sr. Benet, o si por el contrario, esto es una simple sugerencia mía en la que tal vez me paso de listo.)

J. BENET.

No, no se pasa de listo, pero no es una de mis preferencias. Le he leído algo. He leído «La vida breve» y El «Astillero». No es un hombre que me interese, me parece literariamente muy triste. Si he tenido alguna influencia —y eso se lo digo a ustedes no por pecar de pedantería— que me haya enseñado lo que es la ruina, ha sido la lectura de Tácito, de Amiano Marcelino y de Franzés. La lectura de los clásicos de los dos imperios enseña mucho sobre ese tema; todas sus credenciales, todas las bases de juicio, todos los sistemas en que creían se han venido abajo y tratan de prolongarlos en el hundimiento para contemplar tan sólo cómo la ruina material sigue paso a

paso y de manera ineluctable el agotamiento intelectual y espiritual de la casa en que un día crecieron.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Villanueva, la ruina que se encuentra en el mundo de «Santa María», de Onetti, ¿qué semejanzas puede tener, en su opinión, con la ruina benetiana del mundo de Región?

D. VILLANUEVA.

Bueno, como ya dije en mi exposición, soy poco adepto a considerar la ruina como lo fundamental en la obra de Benet: yo creo que la obra de Benet es una explicación, una investigación incompleta sobre el tiempo. Pero, respondiendo concretamente a la pregunta que usted me hace, encuentro, después de leer a Benet y después de recordar la lectura de Onetti, que entre uno y otro, en lo que respecta al tratamiento de este tema, media la diferencia que va de lo «cósmico», lo genérico a lo parcial. Por supuesto la ruina a nivel «cósmico» sería la benetiana y la otra la de Onetti. Es, claro está, una impresión totalmente particular, y casi impremeditada, porque yo no me he preocupado de rastrear la presencia de la ruina como tema en otros escritores para relacionarlos con Benet, ya que lo que he pretendido ha sido, simplemente, entender su obra en sí misma, renunciando a todas aquellas apoyaturas externas que no fuesen estrictamente imprescindibles.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Villanueva, ¿qué significa para usted Re-

gión?, ¿puede ser algo así como un compendio o abreviatura de España?

D. VILLANUEVA.

En esto, me remitiría simplemente al título del artículo de Ricardo Gullón sobre la primera novela de Benet: «Una Región laberíntica que bien pudiera llamarse España».

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿Qué piensa a este respecto el señor Benet?

J. BENET.

No, no sé si hay esa correspondencia tan macroscópica. Si yo me moví e inventé esas denominaciones, era para moverme a gusto y para no tener ningún visitante a quien tener que dar explicaciones. Antes de la llegada de los críticos, yo me podía mover a mi entera libertad. Ahora, no lo sé.

D. VILLANUEVA.

Si me permite, yo quisiera añadir un dato que puede ser interesante y que yo no he dado hoy: la ruina regionata en la obra de Benet está proyectada retrospectivamente hasta la época de la Reconquista. La Guerra Civil española en Región es algo así como un reflejo de las Guerras Carlistas, de la Guerra de Marruecos, de las múltiples guerras civiles que hemos padecido hasta remontarse a las medievales.

Y esto que está presente en todas sus obras, lo encontramos claramente explícito en la última:

«La Otra Casa de Mazón», donde conviven y dialogan los Mazón, estos personajes decrepitos, y un rey castellano, derrotado en una escaramuza con los moros, que sorprendentemente habla en su mismo lenguaje, en su mismo idioma y que se entiende perfectamente con ellos. Puestos a buscar significaciones diríamos que en esta novela el rey es el símbolo de la ruina histórica, y los Mazón lo son de la ruina presente, porque esta narración dramática está situada en el año 1954. Por tanto, pienso que Región es un trasunto de España, no sólo en su geografía, sino también en su historia.

J. BENET.

Yo ahí quisiera hacer una salvedad, apoyándome en lo que usted ha dicho. Si bien me he permitido hacer referencias bastantes vagas, porque no tengo demasiados conocimientos, a la historia de nuestro país y a sus múltiples guerras civiles, lo que sí (y me remito a usted) he querido señalar en tres o cuatro novelas es que la verdadera Guerra Civil que ha sufrido el país ha sido la última; ésa es una guerra que ha definido el país y cuyo signo, a menos que ocurran acontecimientos que no podemos prever, lo definirá para siempre.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Hace poco ha salido a relucir el nombre del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, y yo preguntaría al señor Benet qué autores hispanoamericanos recientes son los que le interesan y con los cuales, en cierto modo, su obra pueda tener alguna conexión.

Esto lo discutí ayer con Darío Villanueva; discutimos también sobre el alcance de dos conceptos distintos: el gusto y el interés. La obra literaria convence sobremanera cuando en ella coinciden esas dos categorías, gusto e interés. Cuando sólo existe una, se ven demasiadas fallas. Yo no sé de ningún autor hispanoamericano que me guste y me interese.

De los nombres que todos conocemos, y esto no es más que opinión personal como cualquier otra, me gusta García Márquez, pero no me interesa nada. No me interesa ni su forma de novelar ni su temática. El gusto es una cosa que, en ocasiones, suspende la moralidad y se puede pervertir, mientras que el interés es más puro e inalterable, un vector permanente.

El gusto en cierto modo es tan caprichoso que un día puede complacerse con las páginas de García Márquez. Yo no entiendo mucho de literatura contemporánea, pero no por snobismo; creo que no leo demasiado y no estoy al día. En mi tiempo me gustaba estar al día, pero me di cuenta de que para eso había que leer cien libros al año, de los que sólo tres valían la pena. Se vuelve a Tácito cuando se van teniendo los años que yo tengo y no queda tiempo que malgastar. De suerte que leo a estos autores hispanoamericanos sólo por la insistencia de los amigos. Pero los amigos son fastidiosos y obligan a leer a Cortazar. Vargas es un escritor honesto y eso tiene sus inconvenientes. El ser escritor honesto quita interés. García Márquez es un escritor florido y brillante, pero toca una melodía que se compuso hace siglos, muy bien compuesta. Y Carpentier es hombre de mucho talento, pero no sé si lo distribuye bien.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Sí, le preguntaría por Borges.

J. BENET.

Borges es un hombre muy educado.

D. VILLANUEVA.

Yo pregunto por Euclides da Cunha.

J. BENET.

Euclides da Cunha era ingeniero y murió en duelo, cerca de un puente construido por él. Euclides da Cunha es el individuo sentimental.

Lean ustedes a Euclides. Está traducido, pero no está reeditado. También de eso tienen los amigos nuestros la culpa.

LAS NARRACIONES DE
VICENTE SOTO

4

INTERVENCION DE DAMASO SANTOS

Estaba yo en Barcelona, como suelo estar casi todos los años en la noche en que se concede el premio Nadal, en 1966, cuando fue premiada la novela llamada «La zancada», cuyo autor resultó ser Vicente Soto.

Suele ocurrir algunas veces en estos trances que cuando los informadores tienen que comunicar al país algún pormenor sobre el premiado, me veo en la precisión de intervenir inmediatamente para decir algo sobre este autor conocido o desconocido. Desconocido era en Barcelona para la mayoría, incluso para el jurado en aquel instante, Vicente Soto. Por una circunstancia especial había leído yo un libro suyo «Vidas humildes, cuentos humildes», pues me lo había regalado en Zaragoza, en el año 1948 en que se publicara, mi buen amigo el poeta Miguel Labordeta, que tan pronto se nos ha ido. Y recordaba aquellos relatos que me sirvieron, por lo menos, para dar una información de urgencia sobre un escritor que por ese solo libro figuraba entre mis admiraciones y esperanzas. La década de los 60 (este estudio en décadas de nuestra novelística lo ha hecho muy bien en un libro Cachero), se caracteriza por varias concurrencias importantes en nuestra narrativa. Una de ellas es que se inicia el cansancio de la llamada novela social, con un ansia grande de renovación; otra es que empiezan a incorporarse los nombres más importantes del exilio y se produce, a la postre, el llamado «boom» his-

panoamericano. Muchas cosas para una década y muy trascendentales. Entonces aparece en nuestro horizonte Vicente Soto. Pero Vicente Soto no es ya sólo el autor del libro que yo conocía de 1948, sino un escritor maduro —con la cabeza cana ahora— que nos ha dado una obra madura y que tal vez había hecho algo en que nuestros narradores, aquí, no habían insistido demasiado: sacarle todo el provecho posible a la vía prustiana de la busca del tiempo perdido. El libro —nos lo dice él muy bien en unas líneas prologales que toma de un texto de Thomas Mann— fue haciéndose él solo de una manera imperativa, de una manera inspirada, como por sí mismo, por la propia importancia del tema, por el impulso de la nostalgia, la de la infancia y la de España distante. Vicente Soto llevaba años y años en Londres y con aquel libro se curaba de la dolorosa lejanía y con su escritura que verificaba el tiempo perdido, que se ampliaba y distanciaba todavía más al hacer que la incidencia de lo colectivo nacional en lo autobiográfico poetizado, se remontara a un tiempo más atrás que el que cronológicamente correspondía a su propia vida. Esto es, asumía incluso una historia —cosa frecuente en Galdós— que él no había vivido. El libro, de una gran belleza, donde se prolongaba en cierto modo aquella prosa llena de perfeciones que ya tenía en los primeros cuentos, hizo presente y presumible para el futuro un novelista importante. Indudablemente supieron verlo algunos críticos —yo recuerdo un artículo de Rafael Conte (este crítico que siempre, desde muy joven, ha sabido ver y mostrar certeramente todo lo que acontecía en las letras a través de los periódicos, hoy ha pasado a una revista reposada como es *Insula*, quizá porque ya no quiere estar en esa prisa del periódico, sino rumiar más sus

meditaciones). Después, en varias ocasiones, quise encontrarme con Vicente Soto, pero no lo logré, buscándole en sus anuales vacaciones en España. Una de ellas, propiciada muy insistidamente por su amigo de siempre y amigo de siempre mío, Antonio Buero Vallejo, no se logró por culpa de un olvido a mi cuenta; pero se conoce que el escritor me perseguía de alguna manera, puesto que en seguida me llegaron a las manos tres cosas importantes de él. Primero me enviaron «El Gallo negro» y después yo participé como votante en el certamen —del cual procuro ser digno secretario— de «Novelas y Cuentos». Este premio tiene un funcionamiento especial que me he inventado yo y que hasta casi me gustaría patentar, porque acerté. Los críticos más hostiles a los premios reconocen que tiene una virtud de garantía en cuanto a solvencia y pública honestidad, puesto que se convoca, sin que los miembros del jurado se conozcan entre sí, ni sepan quiénes son sus compañeros, y han de comunicar por escrito las impresiones de su lectura, dejar firmada la opinión sobre las obras que seleccionan estableciendo entre ellas, de 1 a 4, un orden de merecimientos. Estos juicios se publican el mismo día del fallo. Pues bien, todos coincidieron absolutamente en «Casicuentos de Londres». Por tanto, según está previsto en las bases de este certamen, no hubo necesidad de llegar a ninguna votación y quedó proclamado el libro de Vicente Soto. Si, en los juicios, había alguna diferencia en la apreciación de matiz, se hacía bien ostensible la coincidencia en señalar los principales valores de la obra.

«Bernard uno que volaba» es una novela muy londinense, muy europea, de la Europa de posguerra con un protagonista muy «hijo» de la guerra, de cualquier guerra, con un cierto parentesco

probablemente con la literatura más amarga, sin su ferocidad sarcástica, la alemana de Henri Bööl, aunque remontada al terreno de la fantasía siguiendo de protagonista. «El Gallo negro» es un tema español, sobre la tragedia de un pueblo anegado por las aguas para la construcción de un pantano; tierra, donde unos hombres han nacido, han crecido y han enterrado sus muertos. Si, en el tema londinense, el escritor penetraba profundamente en una historia cambiada por la imaginación para crear ese «Bernard que volaba» —con un gran conocimiento del país—, para transformar todo el conjunto de frustraciones de un ser humano, todas las posibilidades de amor que remotamente pueden salvar a ese propio niño idiota, la otra novela, la española, es áspera, es dura, tremendamente realista; tiene un lenguaje en la línea memorizante de «La zancada», un habla de significantes íntimos que hacen significados explicativos; pero ejemplo singular de la evolución en un plano que nos es más familiar de la estilística de Vicente Soto. Mas, aunque haya sido muy grande la evolución, la intención ha sido siempre idéntica —y yo diría que en esto hay algo de dickensiano y galdosiano— de profundizar en los seres humildes que en «Casicuentos de Londres» llama «topotones», los hombres que van por las calles, apresurada y dolorosamente llevando a costas sus problemas, los problemas de su situación de inmigrantes, de jubilados, o de una frustración cualquiera momentánea o continuada. No le interesa demasiado, tanto en la novela como en el cuento, referirnos redondamente una historia emocionante, sorprendente o con «suspense». Lo que le interesa fundamentalmente es describir los trances, los accidentes, las situaciones, siempre con un sutil manejo del pormenor, de la alusión indirecta, de la

penetración oblicua en la leve anécdota. Son, diría yo, estos cuentos, estas novelas, la historia, el cuento de nunca acabar, fundiendo las frustraciones con los bocetos de la esperanza entre nieblas, luces o rasgos de ternura, de poesía, de humor. Ya le he dicho en el prólogo de «Casicuentos de Londres»: este escritor que aparece un poco como tardío, se incorpora repentinamente al conjunto de los más valiosos escritores de vanguardia en su patria, en un momento de renovación, en el que quieren surgir novelas distintas al superado realismo social, y algunas de intención experimental; aventura en la que no quedan atrás los consagrados, que, en una evolución rapidísima, se ponen a la cabeza de esta renovación de los años 60; hace una bella pirueta Torrente Ballester con su «Don Juan»; Elena Quiroga publica «Escribo tu nombre»; Miguel Delibes levanta el gallo con «Cinco horas con Mario», etc., siguiendo con más ímpetu aún en los primeros 70: el mismo Delibes, el mismo Torrente y hasta el mismísimo Cela. Cuando se nos incorporan, ya editados en España, los novelistas del exilio, al que parece pertenecer Vicente Soto, por la lejanía habitual y por esta su llegada en plena madurez; cuando ocurre la masiva innovación de lo que hemos llamado «boom» de los narradores hispanoamericanos, con quienes tiene, por su hazaña, por su entrañamiento y extrañamiento, por la exploración amarrada a una finalidad de belleza y testimonio juntamente, nuestro escritor valenciano.

Con este perfil creo que voy dibujando, aunque sea alborotadamente —ya saldrá más en el coloquio— la personalidad de Vicente Soto que está llamando la atención del lector español, y que, muy acertadamente, ha sido situado entre los primeros con este Ciclo.

En la pequeña nota de presentación aparecida en la solapa de la cubierta de una novela mía bajo el título editorial, común a todas las novelas de esa colección, de «Dice el autor acerca de su obra», yo comencé diciendo: «Hablar de una novela de uno mismo es hablar de uno mismo. Todo lo que se me ocurre decir me da vergüenza (y esto más aún, porque es lo que, por fin, he optado por decir)».

Tenía yo que llegar a este acto, o, más exactamente y peor, tenía que ponerme a preparar estas notas, oyendo cómo el tic-tac de un reloj muy viejo que tengo me acercaba a este acto, para comprender que hablar de uno mismo es, sorprendentemente, más duro aún que hablar de una novela suya. Además, nada acostumbrado a actos de este tipo, estoy algo asustado. Yo vivo muy lejos, y no quiero decir muy lejos de aquí, sino de algún modo lejos de todo. Suelo pensar y decir por ahí que vivo en una casa de Londres. No es lo mismo que vivir en Londres. Ciertamente, a diario he de recorrer buena parte de Londres para ir a mi lugar de trabajo y luego para regresar a casa, pero hago ese doble viaje en autobús y en metro, leyendo. Ajeno a todo lo que me rodea; y a los que me empujan, como no sea para maldecirlos. No sé andar bien por Londres. Tengo un coche que va a cumplir quince años y en el que «he hecho», como dicen

los automovilistas, apenas 50.000 millas, y no menos de 45.000 de esas 50.000 millas las he hecho año tras año de vacaciones: lejos de Londres. El resto del año mi coche se lo pasa en un garajito de chapa metálica que tengo al fondo del jardín y que es más viejo aún que el coche; un garajito ilusorio, con una notable área total de rendijas y resquebrajaduras por las que, con libertad apenas recortada, llegan a mi coche la lluvia, las hojas secas y la tierra. Y los insectos, que, no sabiendo cómo irse, mueren sobre mi coche. No, no circulo yo por Londres, ni en coche ni, lo que se dice comunicando con lo que me rodea, de ninguna manera, ni participo en absoluto del bullicio del «Swinging London», tan atractivo, según dicen. No «me encuentro» más que en esa casa y quizá también en mi barrio. Mi barrio está en una zona residencial, de clase media, tirando a obrerilla. Muy majo. Calles tranquilas y casas iguales, cada una con su jardincillo delante y su jardincillo detrás y, al fondo de éste, el habitual y más o menos ilusorio garajito. Por mi barrio paseo siempre que puedo. Solo, desde luego, y creo yo que inadvertido. No, ¡qué voy a quejarme!; me gusta esto. Los vecinos nos conocemos de vista. Alguna vez llega uno a saber cómo se llama otro o de qué trabaja. Y ahí, en general, termina la información intervecinal. De mí saben algunos, porque se han hecho el ánimo y me lo han preguntado, que soy traductor. Yo digo que soy eso desviando ya la voz y la mirada, porque en sus caras leo que mi profesión no es una profesión seria, definida; que les parece un «hobby». Sólo uno de por allí sabe además que escribo. Uno que es fotógrafo. Porque una vez me dieron un premio y vino un periodista a verme y me pidió una foto, y yo, como no tenía fotos, pues llamé al fotógrafo. Y claro, pues allí

con el periodista y todo eso, se enteró de que yo escribía. También el fotógrafo pasea por el barrio, pero no como yo, solo, que a él el acompaña un perro. Yo creo que el fotógrafo tiene los pies planos y que el perro tiene los pies planos. Los dos son rechonchos y ya entrados en años y caminan bamboleándose con mucha serenidad. Os digo que componen una pareja melancólica. El fotógrafo y yo nos hicimos un poco amigos, pero llegado —pronto, debo decir— un momento, tuve que empezar a eludirle: llegado el momento en que me confesó que era escritor. Muy tímidamente me lo confesó. Había escrito, dijo, una novela histórica a la que en opinión de un posible editor le sobraban mil páginas. Yo me veía en las manos con aquellas mil páginas sobrante de novela histórica, amén de las no sobrantes, y trataba de adivinar cuántas podría haber de éstas y me decía, lo recuerdo bien, es igual, sean las que sean las no sobrantes el total no puede bajar de mil y pico, y María Estuardo era un personaje apenas musitado en la confesión cada vez más inaudible del fotógrafo, y no sé, con lo bien que recuerdo la situación, qué más me dijo ni qué le dije yo a él, porque sólo pensaba, mil y pico, mil y pico.

Todas estas cosas son rigurosamente ciertas, y contándolas o meramente evocándolas para mí, con otras muchas que omito por no hacer esto largo, me veo a mí mismo como un modesto personaje literario pensado por otro. No siento en esto una escisión o una duplicación o como se diga de mi personalidad, que sí he sospechado a veces —con vaguedad y en realidad encontrando la cosa divertida, sintiendo el germen de una posibilidad que seguramente todo el mundo lleva dentro— en cierto impulso mío que, solo o acompañado de otros impulsos, me ha hecho escribir

algunos relatos y partes de relatos y de novelas. [«John Dewberry, nacido en Londres el 22 de febrero de 1927» y «Asesinato en la peluquería» serían ejemplos extremos en este sentido.] No, estoy aludiendo a un fenómeno bastante sencillo. Viviendo mi aventura literaria en mi soledad de allá, entre gentes que desconocen por completo esa aventura —si descuento a algunos amigos, españoles o ingleses, con los que tampoco tengo ese contacto nacido de la vocación compartida que da pie a la tertulia y al toma y daca de las lecturas y de la discusión [mundillo entrañable en el que tantos artistas hallan la constatación incesante de su propia identidad, y si descuento quizá también al fotógrafo, que ya sólo me mira de refilón y, creo, con rencor]—, forzosamente me siento uno más entre los tipos que andan por lo poco que yo he escrito. Solitario porque sí, como ellos, y encarrilado en una vida gris por fuera y soñada por dentro, como la que ellos llevan, a veces noto tan fuerte la atadura que me anuda a algunos que me ahogo un poco. Pienso en Peter, el irlandés de «El jubilado, su hijo y la Vespa», que después de descubrir con susto mortal que era ventrílocuo, comprometido por aquella muchedumbre de voces que llevaba en la barriga, se lanzó a la empresa de crear un teatrillo que nadie, nadie sino él y su hijo, vería jamás. Pienso, mucho, en el padre de Gabrielito, aquel que en «La zancada», a solas y desesperado acariciaba las reliquias del cantante que nunca llegó a ser y, ensayando sus óperas, atronaba el mundo con el trueno de su voz acompañado de las músicas, desvaídas en su propia ausencia, de un gramófono de bocina. Y en Dimas, el que en «El gallo negro» llega a decirse: «Emigrante en tu tierra». Pienso en tantos... Pero quizá en nadie como en Bernard, el

que volando en su cometa se iba a la santrosfera, la estratosfera de los santos, en busca de ségto-mos, átomos de segundo de un tiempo en el que nunca pereciésemos. Los más de ellos son, como yo, y sólo a través de ellos he podido verme así, simples topotones. Porque «un topotón es el que va topotón topotón topotón por ahí, por la vida, sin anclar en ninguna parte».

Demasiado sé que está feo autocitarse. Pero, ¿qué va a hacer uno si, a pesar suyo, lo que mejor puede reajustarle en un momento dado es hablar de sí mismo?

Fenómeno sencillo, he llamado a esa mutación. Sé además que no es nada original. De muchos escritores se nos ha señalado que vivieron como personajes creados por ellos mismos. Puedo decir, sin embargo, que nunca hasta ahora se me había ocurrido preguntarme: ¿no habré tendido siempre a ser un personaje mío? El escritor que siempre quise ser, él, el protagonista de una historia irreal que instante a instante se le desvanece en el tiempo llevándosele a él, ¿no se está modelando en sus tipos —quisiera decir esto muy claramente, no se trata del anhelo, que sería legítimo, de dejar una obra estimable hecha, sino de un anhelo humilde y desesperadamente astuto—, copiándolos en un esfuerzo por transfundirse entero en la realidad intemporal en que ellos, libres de los antecedentes que obligan a morir, nacieron? Creo que sí y que desde siempre. «Vidas humildes, cuentos humildes» titulé, seis años antes de irme a Londres —y hace ya casi veintiún años que me fui—, lo primero que yo publicaba —como un desheredado personaje de posguerra, esto también—, y el primero de esos cuentos lo titulé, ya definiendo a un tal Evaristo Lillo, que iba a transitar por todos ellos, «El tímido». Y he de

creer, visto lo que después iba a ocurrirme una y otra vez, que a él y a los demás personajes que le acompañaban en ese librito los elegí porque ellos estaban ya tirando de mí; porque ya, aunque yo era todavía algo joven, ellos, a su manera granados y tan parecidos a los que mucho después yo trataría de entender, adivinaban mi apatencia de vida anónima (irracionalmente divorciada, lo diré, de la necesidad de difusión de un escritor; yo no creo que ningún escritor pueda desear hacerse invisible en un mutis que no deje rastro de su identidad, a pesar del mentís apabullante que varias obras maestras anónimas parecían dar a esto). Por lo que sea, que esto sí que no sé lo que es, porque digo yo que también me podría haber dado por buscar la sombra protectora de duques y magnates y... no sé, genios, o generales, por qué no, por qué no, pues por lo que sea, siempre me dio por ir detrás de gente que no pintaba nada socialmente, solitaria por vocación y no rara vez golfa y amante del taco, aunque nunca del taco por el taco, que es el que suelta el autor y no el personaje y que no revela valentía y claridad de expresión, sino precisamente insuficiencia en la expresión. [Supongo que debería excluir aquí a algunos de los mayores de Gabrielito, que en «La zancada» pertenecen a una buena sociedad provinciana; pero en el corazón de ese mismo mundo, primero Gabrielito a solas con Lobo y después el viejo que llegaría a ser ese chico, más solo que un hongo entre los hongos que cultivaba en algún lugar de Inglaterra —y que yo, envidiándole, también cultivé, aunque confesaré que en escala mucho menor que él— y aventurándose de tarde en tarde por las calles de Londres en un coche que a mí también se me perdía por esas mismas calles, qué duda cabe de que

están con los amigos cuya modesta compañía busqué y sigo buscando. Ese chico, que no es el primero de *mis chicos*, que ya Evaristo, años antes de que yo me casara y tuviera hijos o hijas había comenzado por tener, como yo haría un día, una hija, «Mi hija», según el título de uno de mis cuentos humildes, aunque por teleológicos que seamos me resisto a ver en eso otra cosa que una coincidencia atarantante, ese chico se encuentra, con otros chicos, entre los seres que yo mejor quisiera llegar a conocer. Me alarma la ñoñería con que los mayores suelen tratar a los niños y me fascinan las adivinaciones terribles de los niños, traductores enigmáticos de un idioma que no tuvieron tiempo de aprender. Como me fascinan las obsesiones de los tontos, elementales y sin embargo hondas, cristalizadas en heridas hondas. Y ese perro llamado Lobo, que efectivamente yo tuve también, en Madrid, tampoco está solo entre mis amistades invisibles y reales, que está con algún otro perro y con otros animales, todos ellos extrañamente ignorantes de las cosas que podrían decir en fábulas con moraleja. Estos entes, mezclados con la caterva animosa de los demás entes sencillos a que ya he aludido, se sienten.] Esta gente se siente de antemano libre de la obligación de participar en diálogos de salón —a los que, dicho sin ironía, yo también sé que la literatura universal debe páginas extraordinarias—, me pregunto si porque yo sufro mucho en los salones, y rehúye con malignos instintos todo cuanto huele a «buen tono» social. Supongo, por ejemplo, que muchos de ellos se duchan, pero no recuerdo más que a uno, el George que aparece en el cuento titulado «Lou», que haga eso ante el lector. «¡Cuánto se duchan en algunas novelas!», me decía una amiga en una carta. Es desde

luego desconcertante la buena fe con que algunos narradores, y no quiero decir necesariamente narradores españoles, creen poder teñir de modernidad y de *clase* —no lo dudéis— una situación con la escena de la ducha. Es una idea rara, pero quién sabe si eficaz, la que tienen de la ducha. Y del whisky, y del whisky. Algunos personajes se duchan y en seguida se atizan un trago de whisky o se atizan un trago de whisky y en seguida se duchan, y yo busco esperanzado al que se atice el trago debajo de la ducha. No tendré que aclarar que para mí el whisky y la ducha son ingredientes tan posiblemente válidos de la buena literatura como cualquier otro. Con seguridad casi absoluta, la referencia a esas dos cosas, que a mí me gustan, ha entrado ya en páginas valiosas. No he hecho más que citar, al azar, un par de ejemplos mínimos para ilustrar la querencia de algunos escritores por palabras talismán —porque hay palabras talismán, como hay palabras comodín y palabras tabú— a las que fían *todo* el milagro de la creación literaria.

Sigue mi reloj con su tictac. Como he dicho, es un reloj muy viejo. Del siglo pasado es. Y de mesa y a la vez de péndulo, y grandecito. Va alojado en su caja de madera, con una columna a cada lado y, en lo alto, la talla de un ringorrango con corona y todo. Una antigualla americana que mi mujer compró para mí en Londres. Raro. Es en Londres donde los americanos compran sus antiguallas. Bueno. Tengo la certeza, que nadie podrá disipar jamás, de que antaño estuvo en el Deep South, en la tierra de Faulkner; en la casona que dominaba una plantación de algodón, donde una negra gorda de cofia y manguitos blancos era la encargada de darle cuerda. Sigue mi reloj con su tictac y, si no exactamente como de-

biera, porque el ladrón se me adelanta y de cuando en cuando hay que volverle atrás las manecillas a dedazos, va cantándose el paso de las horas con campanadas aterciopeladas; [ya quisiera yo poder haceros llegar ese vaho de campanas], señalándose hasta ponerse pesado con su carga de razón —me recuerda a mi madre: erre que erre, aún no has hecho eso que, con tanto hablar, aún no he tocado lo que más le interesa que toque: su propia razón de ser, el tiempo.

Estoy convencido de que si no me hubiese ido de España el tema del tiempo no me habría absorbido con la avaricia con que viene haciéndolo. [Hablaba antes de mi vida en una casa de Londres. Siendo veraz el cuadro de apartamiento y lejanía que he intentado trazar y a sabiendas de que en él, sin más, se esconde cierto privilegio, la verdad es también que eso yo lo siento por mi ausencia de España. De toda ella (extrañamente incluidas aquí las partes de ella que no conozco). Y de mi patria chica, Valencia.] El que, ya maduro, se va de su tierra, pierde su tierra para siempre y no gana la ajena (aunque también de ésta —colmo de la crueldad— añorará uno cosas entrañables: yo echo ya de menos matices muy queridos de mi vida en Inglaterra cuando me imagino a mí mismo definitivamente trasplantado a España). Muy especialmente, creo yo, pierde y no gana quien se va a luchar viviendo «en otro idioma». Y muy especialmente también si ese que se va o que se fue soy yo. Y con esta frase ásperamente construida y clavada aquí sólo quiero decir que cada vez me asusta más generalizar. De pronto te encuentras con uno que llegó a Manchester o a Munich cuando ya tenía cuarenta años y que dice que está allí tan pancho. Yo sospecho que, acaso sin él mismo saberlo, otra le queda

por dentro. Yo me acuerdo siempre de Paul Gauguin, el más desdeñoso de los emigrantes, y ciertamente maduro, que, después de haberse desgajado de su pasado con el esfuerzo inaudito y, si acierto a decirlo, despiadado, que muestra su pintura en la última etapa de su paso por la tierra, cuando ya se ha dejado atrás hasta Tahití, isla que terminó por parecerle «demasiado civilizada», un día, escapando de la «eterna primavera» que le rodea en Atouana, se pone a pintar «Una aldea bretona en la nieve». Y sin terminar de pintar «Una aldea bretona en la nieve», se muere. Pero para qué reñir con el de Manchester o con el de Munich.

Con lo que he cavilado acerca de todo esto, que me acompaña más que mi sombra, porque también me acompaña cuando estoy a oscuras y, seguro, cuando duermo, no sé así al pronto qué más decir. Se le gastan a uno las palabras, tanpreciadas; lo único, todo lo poco que uno tiene. Llega uno a quedar anestesiado para sentirlas; tanto le duelen. La palma de la mano insensibilizada a varazos. Venciendo un gran desaliento, busco entre papeles viejos, espigo entre cosas que ya no sé por qué escribí ni qué significan, copio por fin algo inteligible (pero a retazos, dejando caer andrajos): «El topotón se parece esencialmente a algunas aves migratorias. A las golondrinas, por ejemplo, que parecen libres y viven enjauladas. ¿Dónde, dentro de qué parecen libres y viven enjauladas las golondrinas? Un bicho curioso, la golondrina. Una vida quimérica. Ida y vuelta, vuelta e ida... ¿Llegan alguna vez las golondrinas adonde quieren ir? Viéndolas desaparecer cuando comenzaba el frío y reaparecer cuando el calor volvía, los hombres dieron en preguntarse hace muchos años en qué mundos pasarían el invierno

las golondrinas [(aquí, algunas teorías mágicas formuladas por señores muy antiguos: ilusiones de las que han ayudado a la humanidad, en las fases vacías de verdades en las que creer, tanto como las verdades: ilusiones de verdades)]. Sí que era difícil, sí que es difícil de entender el sentir de las golondrinas. A ver, a ver cuántos lo entendemos hoy —yo no soy de los que lo entienden—, al margen de que ya sepamos lo que hacen. ¿Por qué no emigran las gallinas? ¿O es que las gallinas no sienten el frío y el calor? Así fuera con revolar torpón, un poquito para el Sur sí que se podrían ir. ¿No? O para el Norte. Y luego, que si es verdad eso de la evolución de las especies, que parece que es verdad, pues en unas generaciones de nada ya sabrían volar de lo más bien. Pero nada, a estarse en el gallinero. Allí a poner huevos. [Nuevas disquisiciones, y:] Tan difícil como entender el sentir de la golondrina es el del topotón. Y no menos acuciante. Al igual de ella, él se va para volver. O para querer volver. Es lo mismo, es la misma tragedia. Vivir en pos de un verano que si llega a alcanzar, se le escapa de nuevo, y que si no alcanza (porque no pueda intentar el regreso, golondrina aliquebrada) le paga lo mismo que si hubiese regresado: nada. Vivir desgarrado por la desactualización de su vida, buscando un verano que simplemente está en el pasado y un lugar que ya no está en este planeta: tal es la esencia del topotón».

Nostalgia, pues, más bien que de lo que no está aquí, de lo que no está ahora. Y del uno mismo que ya no existe. [Tan parecido como aquel remoto Evaristo es a sus amigos de Inglaterra, yo no habría podido sentirlo nunca como topotón; yo no me había ido aún al tratar de pintarlo.] Claro que no es indispensable emigrar para año-

rar el ayer; qué os voy a decir a todos los que os añoráis sin más que ir desvaneciéndoos en el pasado. Pero quien ha envejecido sintiendo envejecer a su alrededor lo suyo, viendo morir a los que se le mueren y viendo morir sus cosas y atemperándose a todo lo que al paso de su vida nace y madura inscrito en lo suyo, está libre de saber la historia del pájaro que, enjaulado en la obsesión del regreso a la jaula de la que un día creyó que escapaba, no puede entrar en ella. Porque ha perdido todo derecho a entrar. [Tal vez en el caso de seres desdichadamente videntes quepa la angustia del viajero inmóvil; una angustia seguramente única, porque ese viajero tiene que saber por adelantado que tampoco desplazándose avanzaría. El 24 de enero de 1922, poco después de haber anotado en su «Diario» que su vida «es una vacilación anterior al nacimiento», Kafka añade: «... quiero cambiar por completo mi sitio en el mundo, lo cual significa en realidad que quiero irme a otro planeta; me bastaría con poder existir junto a mí mismo, me bastaría incluso con poder considerar como otro punto el punto en que me encuentro». Búsqueda de uno mismo, vana, porque nunca llegará uno a inmovilizarse en otra instantánea suya que la que no sólo no podrá atrapar, sino ni siquiera ver: la última (en ese contexto, como quizá algunos recuerden, al aludir a su nacimiento Kafka está contemplando una desesperada posibilidad de transmigración). Pero en mi caso, el de un hombre que sólo viajando se puede enterar de que viaja...]. En algún relato he tratado de averiguar y decir que más ausente está quien intenta el regreso que quien nunca volvió; no hay como saber que nos pasa algo para que nos pase. Y este intento vano de regreso a mí no me abandona. Una vez me preguntaron en

Londres a qué había ido yo allí. Y dije: «A escribir *La zancada*». Y cuando terminé de escribir esta novela no hacía más que decirme: «¿Qué haré yo ahora?». Lo que hice y lo que en buena parte hago no es otra cosa que seguir escribiendo «*La zancada*». Algunas veces con una referencia tan explícita a mi problema personal, aunque esa referencia no haya sido nunca literalmente autobiográfica, como en ella misma. O poco menos explícita. O más explícita. [Sirvan de ejemplo los tres últimos relatos de «Casicuentos de Londres». O todo lo que se narra en «El gallo negro» (yo no hubiese podido detectar la tragedia de Dimas sin sentir, habiéndolos perdido ya, que el pueblecito que iba a desaparecer y la tierra en que él se veía emigrar eran míos). Otras veces, a través de emigrantes de otras tierras, cuya nostalgia he creído poder conocer sin necesidad de fabular, no he tenido más que identificarla con la mía. Ahí están, dentro también de esos «Casicuentos», la familia italiana de «Dignidad»; el chipriota que aparece en «Lou»; los negros de «Que no cante Mamma Rosie»; el irlandés que quiso zafarse de su condición de jubilado aferrándose al trabajo de conducir su Vespa. Mi «añoranza oblicua de España» es tema que también me ha preocupado. Pero, y de un modo irracional, ese sentimiento de nostalgia, magnificado respecto de toda la tierra y de todo el tiempo, es mío también en «Bernard, uno que volaba». Veo en esta novela una culminación de «*La zancada*». No en un sentido argumental, claro —menuda banalidad sería ésa—, sino en la intensificación del verdadero protagonista de ambas novelas: el tiempo. Determinándolo todo, llena el fondo de la primera melancólicamente; resignado a desaparecer. En la segunda atosiga, despierto y aterrado de su desaparición.

Aunque esta segunda novela me parezca a mí bastante superior a la otra, seguramente no pudo nacer sino de ella. La superposición de planos temporales, nunca, desde luego, con el papel activo que tiene en «Bernard...» ni provocando el buceo en el tiempo, a contracorriente del tiempo en el esfuerzo por atrapar la fantasmagórica relatividad del pasado, el presente y el futuro que se quiere realizar en «Bernard» —y, si a eso vamos, en «El gallo negro», novela que también me parece superior a aquella primera mía—, está ya, «conservadoramente» sugerida, en «La zancada».

Me he presentado ante vosotros, a través de una sucesión inevitablemente repetitiva de títulos, primero como personaje; primero así, porque así me gusta más. Y luego como autor.

Aparte de todo esto, muchas veces me he preguntado por qué escribo y nunca he sabido contestarme. También, lo digo cándidamente, me pregunto por qué no escribe todo el mundo y tampoco sé contestarme. He ahí una postura de inquietud ante la vida, postura que, ya se ve, no siento como específicamente mía (sé que acierto viéndola en todo el mundo) y que a unos pocos nos lleva —¿por qué, por qué?— al resultado inexplicable de contar lo que no pasó, pero de tal modo que nos desesperará si no detectamos en ello autenticidad. Es una especie de maldición: es la aceptación de la necesidad de mentir para hacer la verdad. Un hombre que apenas traducido a palabras deja de ser un hombre —¿qué es la misma palabra «palabra»?— va por una calle que no existe; y a poco que nos descuidemos ese hombre y esa calle *resultarán falsos*: ¿quién es ese hombre que va por esa calle, adónde va? Necesito acompañarle para explorar con él quién es y adónde va. Y a despecho mío, no sólo porque es-

cribir me complica espantosamente la vida —me la parte por la mitad, única manera de conseguir la doble vida que tengo que llevar—, sino, sobre todo, porque he de vencer un para qué cada vez más descorazonador —para qué escribir, para qué un libro más, una sola página más, qué, en la última verdad de todas mis verdades, alcanzo escribiendo—, a despecho mío me pongo a escribir. Estoy entendiendo muy bien que con esto que digo no hago otra cosa que dar vueltas alrededor de la incógnita e invertir los términos de la cuestión: como si dijese «respiro *porque* hay oxígeno».

No me siento, pues, portador de mensaje alguno. No creo tampoco que ningún escritor —ningún literato, quiero decir, no ningún profeta— pueda saber si es mensajero o no; que algún escritor pueda serlo es cosa distinta. Cuando consigo verme, fuera de mi vocación, en un marco «profesional», veo simplemente a un escritor. Español, con todas las limitaciones que en el mundo actual esto entraña. A pesar de las cuales, no quisiera ni podría yo escribir literariamente más que en nuestra lengua; puesto uno a escribir literariamente, en alguna otra ocasión lo he dicho, su lengua madre es su madre (hay a esto excepciones, a veces brillantes, que son eso, excepciones). Aunque, por haber vivido lejos y solo, haya estado aislado de los movimientos literarios españoles que durante ese tiempo mío pasado allá se dieron aquí.

Por lo demás, mi actitud en cuanto a esto de los movimientos literarios es bastante primitiva. Muy recientemente me preguntaba un periodista qué «intento de salida», de los registrados tras la crisis y la desaparición del realismo social, veía yo como más válido para España. La verdad es que yo no veo ninguna salida concreta y que acepto la posibilidad de innumerables salidas. Nunca he

creído en fórmulas mágicas. Ni veo cómo, por sí mismas, puedan resolver nada las llamadas «técnicas nuevas», que en todas partes algunos tratan de asimilarse con cierta ilusión infantil. En el repaso de muchos movimientos, no porque sí apoyados en la aplicación de técnicas adoptadas a ultranza, solemos encontrarnos con cementerios de nombres. En armonía y no en contradicción con esto, yo creo que el escritor se debe a su tiempo —los privilegiados que logran dejárselo atrás se afincan en él más que los demás— y que, si puede, ha de ir por las sendas que van abriendo los grandes pioneros de la literatura. Este «si puede» es para mí sinónimo de «si se parece de antemano al pionero que trate de seguir: si es fértil para recibirlo». La muerte multitudinaria que ha llenado esos cementerios de nombres es la de meros admiradores. Resumiendo mucho, me parece mal decir: ha llegado el momento de ser objetivistas (por ejemplo). O subjetivistas. O lo que se enuncie como más actual (?) en un momento dado. Sólo el escritor que no tenga más remedio que ser lo que es, es lo que le pete ser.

En este sentido yo veo a todo escritor auténtico como testigo social. Ahora bien, por los enrevesados vericuetos de su sensibilidad y de su mente unos son testigos de lo contingente, de lo que los demás ven también ocurrir a su alrededor en un contexto social, y otros lo son de lo trascendente. Remarque y Kafka son contemporáneos, como sabéis; Kafka nace quince años antes que Remarque pero, si hago bien la cuenta, los dos coexisten durante veintiséis años. Remarque escribe «Sin novedad en el frente» y Kafka se aventura por el dédalo de su «castillo», por el dédalo de su «proceso»... Remarque escribe eso y Kafka, el 2 de agosto de 1914, anota en su «Diario»:

«Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Natación por la tarde». Ni una palabra más. Suena a frivolidad. Por la tarde, parece que después de haberse enterado de una atrocidad que iba a afectar a millones de hombres, Kafka se va a nadar. Y ni una vez más en el resto de su «Diario» ni —si me equivoco pido perdón—, con alusión explícita, en ningún punto de toda su obra, se ocupa de aquel horror que geográficamente, físicamente tan de cerca tuvo que vivir. «Sin novedad en el frente» es una extraordinaria crónica de guerra. No tengo que hablaros de la revulsión que provocó en el mundo. Pero crudamente, ¿qué vigencia —qué influencia— tiene hoy en la literatura universal. Remarque frente a la que tiene Kafka? ¿Qué testigo de excepción no fue Kafka, limitado a serlo de lo que el hombre es y de lo que el hombre, metido en el atolladero de su condición humana, no sabe lo que es?

No estoy propugnando, lo repetiré hasta la saciedad, una literatura, por ejemplo, modelada en la de Kafka. Esto estaría en contradicción con lo que vengo diciendo. Ni que cada cual se desentienda alegremente de su entorno literario. Sólo a través del arte limpio, dissociado por definición del que se fabrica en las torres de marfil e inseparable de la verdad de cada día, cabe tomarle el pulso a esta verdad. Aunque no se tenga una cabeza política. A mí, que, qué lo voy a hacer, no la tengo, me basta con que mi afición a la gente humilde me diga con claridad del lado de quién estoy. Haciendo lo último que un escritor debe de hacer, voy a referirme a una novela mía que ni siquiera he terminado de redondear, aunque tenga la esperanza de verla publicada dentro de no muchos meses. Está inspirada en el tema de la libertad. La acción transcurre en un país ima-

ginario, que será, pues, el que el lector quiera imaginar. Un hombre, detenido, al que con sistema seguro se va deshaciendo a palos, muere; un hombre que se emperrea en decir que él es libre y que hasta en la celda siente su libertad. Entre otras cosas, allí se habla de izquierdistas y también de derequerdistas y también de extremocentristas. Y ese hombre, un alfarero enamorado de su arte, afirma que, llegado un momento —condicionado a lo que allí se dice—, el arte no vale nada. Y allí, también, se afirma la rabiosa independencia de la libertad: su inconvertibilidad a dogma exclusivo de ningún partido político.

Termino ya. Irremediablemente sintiéndome el personaje hacia el cual propende «mi» autor. De tanto en tanto, durante este rato, me han asaltado una sorpresa y un remordimiento vagos. Y las ganas de echar a correr para perderme de vista desde mí mismo. Dentro de un par de días estaré otra vez allá. Añorando. Qué, si no. Con el recuerdo de todo esto ya metido en el saco de las añoranzas. Pero qué diablos. Para qué tanto recelo y, la verdad, tanta vanidad. Para qué si, dentro o fuera del maravilloso artificio de las palabras, también yo me tengo que morir.

COLOQUIO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Aunque Vicente Soto no es un escritor para premios, de esos más o menos de ocasión o de circunstancias muy concretas es, sin embargo, un escritor bastantepreciado; hagamos un sucinto recordatorio: en el año 1967 gana el Nadal del año anterior con su novela «La zancada», en el año 1968, gana el Gabriel Miró con su cuento «La prueba», en el año 1973 obtiene el premio Novelas y Cuentos con su conjunto de relatos «Casicuentos de Londres»; más recientemente, en este mismo año, consigue la Hucha de Oro con su cuento «El Girasol». Todo esto, que son detalles biográficos, me sirve para formularle una pregunta que posiblemente trasladaré después a su crítico; la pregunta, doble pregunta, es ésta: Señor Soto, ¿qué piensa usted de los premios literarios?, ¿cómo los premios literarios han ayudado o han entorpecido, a su juicio, el desarrollo de nuestra narrativa más reciente?

V. Soto.

Pregunta compleja, a la que yo no puedo dar sino una respuesta muy confusa. Yo estoy lleno de ideas contradictorias. Creo que he participado en varios concursos españoles por participar de

la vida española desde tan lejos; es una manera... solapada de entrar en la actualidad del país. Quizá ocurre también que, sin saberlo, soy algo jugador. Sufro cuando se acercan las fechas de los fallos, pero hallo todo eso emocionante y vuelvo a presentarme. En cuanto al efecto general de los premios... Existe a veces un tejemaneje, todos lo sabemos, que ha surgido porque sí, como la maleza puede surgir en un cultivo estimable; un tejemaneje de recomendaciones, fraudes, tiras y aflojas que realmente enturbia el proceso de varios concursos. En algunos casos, la situación es tan escandalosa que, en mi opinión, exige una intervención judicial. Porque se sabe lo que pasa, todo el mundo lo sabe. Es increíble que aún tratándose de algo tan voceado, tan obvio, cientos de infelices —víctimas, quiero decir, hablo de infelices en el sentido de seres machacados por una adversidad fijada a ultranza— puedan concurrir cada año con sus obras a esos concursos. Con seguridad, por otra parte, entre los centenares de obras presentadas año tras año a los concursos españoles y no premiadas, incluso no premiadas justamente o por error humano, es decir, desechadas por el fallo de jurados honestos que se equivocaron, hay cosas estimables; habrá cosas horrendas, pero ha de haber cosas estimables, estoy seguro. Y aun prescindiendo del tejemaneje a que he aludido, fenómeno demasiado repelente (conviene meditar en lo que significa permitir cínicamente que tantas personas ilusionadas trabajen preparando novelas u obras del tipo que sea, de considerable extensión, cuando el premio ha sido reservado a Pepito, un Pepito en general ya famoso y oculto ganador, quizá antes de que la convocatoria haya sido hecha pública), otros factores contribuyen también a enra-

recer el ambiente general. Por ejemplo, aunque a veces se publiquen, por valiosas, algunas de las obras no premiadas, hay cierto elemento bastardo en el banderín de un premio, en virtud del cual, sin más, la obra que lleva ese banderín se difunde mucho más que las otras, aunque éstas sean mejores que aquélla.

A pesar de todo lo cual, yo no estoy del todo en contra de los concursos. Hay en ellos algo tremendamente positivo. Aparte de que estimulan la creación y de que han revelado a varios autores importantes, a su abrigo y a trancas y barrancas, en un país que no tenía afición al libro y que no sabía comprar libros, ha nacido un «mercado literario» nada desdeñable. Rige ese mercado, ya lo sé, un espíritu que tiene más de competición deportiva que de valoración artística. Y que, sin embargo, tiene cierta calidad noble: a mí me parece preferible que en vez de apasionarse por un campeonato de fútbol la gente se apasione por los altibajos de un concurso literario, aunque todo el impulso termine en identificar un título como «el campeón». Probablemente la discriminación de una buena parte de esa gente no pase de ahí; probablemente la gente, en general, no sabe matizar mejor. Pero aprende el nombre de un escritor. Y el título de una obra que de otro modo jamás adquiriría y acaso un día leerá, regalará, prestará: difundirá.

Resumiendo mucho: he ahí un florecimiento enturbiado por cosas despreciables, que yo no sé si constituyen un precio humano insoslayable. Por eso comencé diciendo que estaba lleno de ideas contradictorias. No me es posible dar una respuesta tajante.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Tampoco yo se la exigía, pero usted acaba de ofrecernos la cara y la cruz de estos certámenes y yo creo que su respuesta es más que satisfactoria. Quiero trasladar la misma pregunta a Dámaso Santos, uno de los críticos literarios españoles que, sin duda, ha intervenido más veces como jurado en estas competiciones.

D. SANTOS.

No puedo detenerme ahora a recordar ni siquiera las principales de mis intervenciones como jurado, cuya evocación sería muy ilustrativa. Mas admito toda la literatura adversa que tienen los premios literarios e incluso justifico los arrebatos más violentos como el de un artículo de Eduardo Tijeras que he leído recientemente y en el que se afirma —sin tener en cuenta la contradicción en que incurriría cualquier concursante que le hiciera caso— que tales dictámenes constituyen una manera de juzgar absolutamente intolerable, merecedora de ser denunciada ante el primer juzgado de guardia. Pero sí puedo decir otras cosas al respecto. La primera es que no he participado nunca en un certamen donde, a sabiendas, se haya hecho una injusticia o donde, previamente, se haya acordado ya otorgar el premio a un señor determinado habiendo o no leído los originales. Al repasar mi personal historia de jurado puede que, alguna vez, tenga que sentir el doloroso estremecimiento de no haber acertado enteramente con mi voto; pero estoy seguro de la satisfacción de haber acertado en más de una e incluso de haber contemplado el positivo desarrollo del hallazgo de una obra y de un nombre, de haber es-

timulado y alentado a un autor. (Nunca podré olvidar mi participación en los Sésamo.) Me contaba hace ya muchos años Miguel Delibes —no, en esta ocasión no fui jurado— que si no hubiera sido Premio Nadal probablemente se hubiera quedado solamente en el digno profesor que es. Quiero recordar aquí otro hecho que me atañe directamente, aunque quizá no sea del mismo corte, pero sin embargo importante, en relación a Gonzalo Torrente Ballester cuando inició con «El señor llega» la trilogía de «Los gozos y las sombras». Por aquellas calendas, y antes, durante la gestación, yo había mantenido muy constantes conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester que tanto afán, tanto esfuerzo había puesto para esta su nueva salida en la narrativa. Su entusiasmo decayó pronto y hasta me pareció que estaba dispuesto a arrojar la esponja y no continuar el ciclo emprendido. Su novela había sido, sí, comentada como se comentan siempre las cosas que en España escribe un intelectual conocido: con admiración y exaltación, pero sin que fuera muy generalizado el descubrimiento de sus valores novelísticos que suscitan la atención del lector. Y le dolía también la generosidad del editor romántico, Fernando Baeza, que no iba a ser recompensada. La novela había salido en 1959. Poco tiempo después la Fundación March convocaría un sustancioso premio para los mejores libros de poesía, teatro y novela publicados en los últimos cuatro años. Formé parte del jurado y tuve la satisfacción de contribuir a que fuera premiada la novela de Torrente. Pues bien, para aquel premio de la Fundación March, Gonzalo Torrente Ballester se sintió especialmente animado para proseguir y olvidar las tentaciones de la deserción. Me gustaría llegar a saber hasta qué punto aquella

inesperada animación le dio fuerzas para acabar la trilogía, cuyos volúmenes siguientes «Donde da la vuelta el aire» y «La Pascua triste» aparecieron en seguida; libros que ahora en una nueva edición están siendo leídos fervorosamente por la juventud, después de que su autor ha alcanzado esa cima, que ha universalizado su nombre, con «La saga-fuga de J. B.». Por tanto, y sin traer más ejemplos, quiero unirme a lo que muy bien ha dicho Vicente Soto: que los premios son un hecho que está ahí, con todos sus problemas, como una incitación para el lector en país donde la adquisición de libros no es la primera de las aficiones nacionales. Son, ciertamente, una fatalidad, imposible de ser conjurada a lo que parece, y que hacen buena la caricatura de aquel humorista inglés, Jeffries, cuando dijo que en España no se escriben novelas, sino que se escriben premios; puede, en efecto, que se escriban muchos premios porque tantas veces el ejemplo de una novela premiada hace que en menos de un año se presenten veinte novelas como ésa para el mismo o distintos concursos. Pero también ocurre que los miembros del jurado no están dispuestos indefectiblemente a premiar nuevamente la misma novela, con lo cual muchos concursantes miméticos se sienten defraudados e irritados frente a la que consideran incongruencia de los votantes del premio. El caso de «La zancada» de Vicente Soto fue precisamente un acusadísimo cambio frente a las compañeras que hubieran imitado en algo la premiada del año anterior o anteriores.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Llegamos así (de la mano del novelista y de la del crítico) a una conclusión que previamente co-

noíamos, ésta: los premios literarios tienen sus pros y sus contras e importa que consideremos el hecho en su totalidad. Puesto que estamos en momento un tanto anecdótico de esta conversación a tres voces quiero contribuir también con una aportación curiosa.

Se refería el Sr. Santos al mimetismo que se produce en tales certámenes cuando a una de sus convocatorias se presentan no pocos originales sensiblemente parecidos al premiado en la convocatoria anterior. Esto ocurrió, y soy testigo presencial, en la segunda convocatoria del premio «Alfaguara», 1966. En la primera, el año 1965, habíamos premiado a un autor muy joven, muy interesante y totalmente desconocido, Jesús Torbado, por «Las corrupciones», y en el año 1966 el jurado se encontró con unos cuantos originales que eran otras tantas corrupciones, pero mucho más corruptas o corrompidas que el libro del señor Torbado.

Cambiamos de tercio, y aprovechando que ni el señor Santos ni el señor Soto han tratado de la cuestión, me interesaría preguntar al segundo por sus actividades literarias y sus recuerdos de los que he llamado en alguna ocasión oscuros y difíciles años 40; primero, si no estoy mal informado, en Valencia, en aquella Valencia en la que por entonces vivían y escribían Jorge Campos, José Hierro, José Luis Hidalgo, los hermanos Orozco, aquella Valencia en la que se hacían por entonces cosas de gran interés, donde, por ejemplo, surgió la interesante revista poética «Corcel»; más tarde, en Madrid. Sería muy interesante que el señor Soto recordase algo a este respecto.

V. SOTO.

Pues sí, sería muy interesante, pero, como us-

ted ha dicho, se trata de años oscuros y difíciles. Su evocación, porque yo tengo mala memoria, me resulta difícil. Más que asociaciones coherentes de aquella Valencia de la posguerra inmediata, yo guardo el sabor de un tiempo muy duro. Claro que recuerdo, prescindiendo de amigos sin proyección literaria, que sería ocioso citar aquí, a algunos de los que vivían en aquella Valencia. Jorge Campos y José Luis Hidalgo, por ejemplo, con quienes conviví bastante. Como recuerdo a Ricardo Orozco y a José Hierro. Y aventuras extrañas, muy extrañas. A mí me premiaron una obra de teatro para niños. Es un premio que ya nunca cito; teniendo un enorme valor sentimental para mí, sus méritos literarios se me antojan hoy muy escasos. Con la colaboración de amigos entusiastas, la obrita fue representada bastantes veces en diversos teatros valencianos, después de haber sido estrenada en Madrid. Para aquellas representaciones valencianas José Luis Hidalgo hizo unos decorados. Le pagué lo que pude y quedé a deberle cuarenta duros. Luego la vida nos dispersó a todos. Lo digo con amargura: bien quisiera yo que él pudiese cobrarme aquellos cuarenta duros; pero ya no puede.

Aún en la década de los años 40, me parece hacia el final de esa década, Ricardo Orozco —hermano de José Domingo, es decir, de Pepe Orozco, como sabéis—, fundó «El sobre literario», originalísima revista nacida esforzadamente; una empresa llena de ilusión predestinada por las circunstancias del momento a tener una vida efímera. Ya entonces yo me había ido a Madrid, pero tuve la alegría de ver publicado un cuento mío en uno de sus números.

Sí, un día opté por irme a vivir a Madrid. En el año 44 di el salto. Aquí el recuerdo, no sé si

por la mayor proximidad en el tiempo, se concreta mejor, al menos por lo que hace a algo estupendo: la tertulia del Lisboa. Entre los que nos reuníamos en la tertulia del Lisboa, unos cuantos de nosotros constituíamos un puñado de personajes desheredados de posguerra, como creo que antes me he llamado a mí mismo. He ahí una época que yo recuerdo entrañablemente. Ausente luego de España, mis únicos contactos literarios con España, enraizados con aquellas dos fases de Valencia y Madrid, y más aún en la madrileña que en la valenciana, fueron los que sostuve con mis amigos de entonces. Aunque es arriesgado ponerse a enumerar nombres —siempre olvida uno alguno que no quisiera haberse dejado en el tintero—, daré los que ahora se me vienen a la memoria (ciñéndome, claro está, a los de aquellos que, que yo sepa, han seguido, con su labor creadora o de investigación, trabajando en el mundo de las letras): Buero Vallejo, Agustín del Campo, José Ares, Arturo del Hoyo e Isabel Gil de Ramales, su mujer, García Pavón, José Corrales, que hoy vive en París. Jorge Campos, quien como yo, terminó por trasladarse a Madrid, vino también por el Lisboa. Como vino Alarcos. Algunos de esos nombres son hoy, como sabéis, ilustres o destacados. En el Madrid de hace treinta años, sin embargo, la tertulia del Lisboa no tenía ninguna importancia. Era un núcleo muy aislado, muy modesto, que, ya lo he dicho, yo recuerdo como algo estupendo y que efectivamente prometía tanto como después, ya desperdigados sus componentes, ha dado.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Y en el año 1954 usted, señor Soto, se marcha

a Londres y comienza, digamos, una nueva etapa de su actividad literaria. Yo me pregunto frente a esta etapa, frente a la obra que le representa, cómo, de qué modo, en qué medida esa vecindad extranjera ha influido en el escritor Vicente Soto; por mi parte voy a adelantar unas respuestas o sugerencias. Pienso, por ejemplo, en ciertos temas o más bien situaciones de «Casicuentos de Londres», o en el talante de una novela como «Bernard uno que volaba». Sucede que entre lo más relevante para mí de los «Casicuentos de Londres» figura la distintividad que esos relatos poseen respecto a otros escritos por entonces y antes en España, y debidos a narradores excelentes; creo que en esos cuentos del señor Soto existe un aire o tono, o atmósfera, o ambiente o como se desee, que junto con el peculiar talante del autor, producen, para el lector, semejante distintividad. ¿Qué piensa el interesado a este respecto?

V. SOTO.

Forzosamente mi ausencia de España y el tiempo transcurrido, que por haber transcurrido para mí «allá» tiene unas características muy especiales, son factores que han determinado mi escribir en gran medida. En extraña relación con esto, diré algo. Hace algún tiempo yo creía saber claramente cuáles eran las influencias literarias que más decisivamente me habrían «formado». Hoy no sé bien qué influencias puedan ser éstas y cada vez lo sé menos. Hay otras, en cambio, más extraliterarias, que creo poder identificar conscientemente. Es importantísimo, y éste es el punto a que quería llegar, el influjo que sobre mí ejerce el español como lengua viva. Parecerá esa una afirma-

ción peregrina, pero yo me he encontrado allá muy aislado idiomáticamente. Desde el momento en que puso pie en Inglaterra me nació el temor neurótico de que «mi español», confinado al escaso huelgo que le dejase el medianejo conocimiento que yo pudiese tener de él, se me anquilosara y se oxidase y fuese perdiendo piezas. Acordándome de los emigrantes, de los grupos de emigrantes que perpetuaron arcaísmos, me he dicho muchas veces: «Arcaísmos, bien, pero de lo que se dice hoy en Madrid, ¿qué?». De pronto se encuentra uno haciendo una labor de... yo no sé, de ropavejero, de buscón de palabras, espigando no sólo en lecturas, sino también en los diálogos que el azar le brinda. Hace muy pocos días, en una calle céntrica de Londres, porque en Londres no es raro oír hoy español, vi y oí hablar a un hombre que iba con una niña de la mano. Una mujer los esperaba a unos pasos. La niña iba llorando, y el hombre, un tanto violento y en voz algo baja iba diciendo: «Ya le ha dado la tarántula...», no, «Ya le ha picao la taránturala». Bueno, ese día yo me sentí satisfecho. Eso, como un ropavejero que se hubiese encontrado una moneda antigua, una baratija que pulir, precisamente con el propósito de sacarle provecho. Cuando me pasa una cosa de estas, anoto el hallazgo en un papelito. Quizá después yo pierda el papelito, porque yo pierdo muchos papelitos, pero pienso que con el hallazgo ha bastado: en mi memoria se ha avivado algo gracias a lo que siempre me parece un pequeño prodigio (porque unos segundos después o unos segundos antes yo no habría oído el giro o la palabra, que así seguirían perdidos en el olvido del tiempo). Y ese estímulo que mana de la lengua misma, a mí me espolea de manera poderosísima, irreprimible.

En escala menor y a su manera, también el inglés actúa sobre mí. Esto hay que decirlo. Ciertamente yo siento el inglés como «otro» medio de expresión. Quiero ser muy explícito acerca de esto. Siento el inglés, respecto del español, tan distinto como pueda sentir la arcilla un escultor acostumbrado a trabajar en piedra. Mi medio es el español; yo creo que, puesto uno a escribir literariamente, su lengua madre es su madre (hay a esto excepciones brillantes que son... excepciones brillantes). Ahora bien, fisgando en el inglés, yo intento «robar» cuanto puedo de él. Me parece posible que, por ejemplo, en mis «Casicuentos de Londres» esa actitud haya dejado algún efecto. Lo que en general es ausencia de resonancias sentenciosas, el aliento incesante que el giro popular da a la exposición culta o erudita, la falta de inhibiciones (determinada por la lengua misma, diría yo, aunque tratar de razonar esto nos llevaría lejos) ante la necesidad de repetir palabras: estos rasgos del inglés a mí me encantan (otros no me encantan, y también esto nos llevaría lejos) y trato de asimilármelos. Eso he querido decir al hablar de ese intento de robo.

No sé si me he ido muy lejos, pero estoy hablando de cosas que efectivamente pesan sobre mí en aquel entorno de Londres. Sobre todo, lo repetiré, por lo que hace a mi rebuscar en los entresijos de nuestra lengua. Por lo demás, yo ya sé que no hace falta emigrar para intentar esa búsqueda. No necesita el escritor, para aguzar el oído y husmear y descubrir o recordar, haberse ido de su tierra. Pero es que mis pequeños hallazgos, en una tierra que, tal como no da patatas nuestras, no debería dar palabras nuestras, a mí me parecen prodigiosos. Entonces, la consciencia, aquí quería llegar o por aquí empecé, la consciencia de esa

influencia del idioma manando de su propio misterio, para mí es muy perceptible.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Soto, ahora no estamos en Londres, sino en Madrid, pero desde hace años usted viene a España a pasar un mes de vacaciones. ¿Qué supone para usted en cuanto escritor, este contacto de una vez al año con España y con el idioma de los españoles?

V. SOTO.

Me es útil. Descubro cosas, constato novedades, me parece que siempre con ese espíritu de búsqueda. Ahora, claro está, se me ocurrirán pocas. En mi tiempo, creo, no se decía «le he comentado tal cosa a Fulano», «Fulano me ha comentado...». Creo que el verbo «comentar» no funcionaba así, con posibilidades equivalentes a las del verbo «decir». También me sorprendió descubrir la fórmula de «a nivel de esto», «a nivel de aquello». Aunque de la fórmula se haga un uso correcto a veces, la profusión y el empleo de estos niveles me asombran. Ahora, para asombro el que me causa ver en periódicos esos anuncios de empresas que ofrecen puestos a representantes «agresivos»; tiene que haber algún candidato que, para probar su aptitud, haya agarrado por las solapas al gerente de la empresa en la primera entrevista. Por otra parte, el «ligar» y el «ligue» de la gente joven fueron revelaciones simpáticas. Estas son algunas de las sorpresas que me llevo de año en año, constatando a veces —lo del «ligue» sería un ejemplo— que el argot juvenil y el argot popular tienen una frescura impercederas. Van remozándose

en un inventar incesante que, si uno no viene, no capta.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Esta pregunta va para usted, señor Santos, que fue uno de los primeros lectores del volumen de cuentos de Vicente Soto publicados en 1948 y titulado «Vidas humildes, cuentos humildes»; al cabo del tiempo, el año 1973, usted fue jurado y después, prologuista del volumen «Casicuentos de Londres». ¿Podríamos establecer una comparación entre ambos volúmenes y, por encima de lo que supone insoslayablemente el paso del tiempo, indicar qué elementos e ingredientes había en el primer volumen que se haya intensificado en el segundo, qué elementos del primero han desaparecido en el segundo, y qué novedades supone el segundo respecto del primero?

D. SANTOS.

Hombre, esto sería un tema de muy larga disquisición, incluso de muy serios estudios lingüísticos, estilísticos, formales, etc.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Yo no le exijo a usted tanto.

D. SANTOS.

Indudablemente hay una identidad de postura, enriquecida por el tiempo, en este autor. Ese «humildismo» es permanente en toda su narrativa que da título al primero de sus libros y que caracteriza también a «Casicuentos de Londres». Le in-

teresan, evidentemente, las vidas humildes que él convierte en soberbiamente ejemplares. Cuentos humildes, en cuanto a la elección en la indagación y receptividad del autor; pero con una poderosa voluntad de otra investigación, la del lenguaje y el estilo, muy en el sentido con que interpreta esta voluntad Juan Marichal, una voluntad de perfección interpretativa de un tiempo, de una situación humana repetida. Este afán o instinto de la meticulosa escritura la tuvo ya desde sus comienzos. Estaría entonces, cuando «Vidas humildes, cuentos humildes» probablemente cerca del influjo, digamos que de Miró, digamos Azorín, digamos Jarnés, incitadores a la perfección prosística y formal. El prologuista de aquel primer libro, Agustín del Campo, advierte muy acusadamente la preocupación del lenguaje y del estilo que hay en aquellas páginas, sin llegar en ellas, como hasta ahora, a un virtuosismo excesivo y desnaturalizador, pero sin descuidarse jamás. También es característica permanente que advierte el mismo prologuista: no caricaturizará nunca, aunque tengan rasgos picarescos, a sus personajes. Ahora bien, el salto de estos cuentos primeros a «Casicuentos» y las novelas mencionadas, incluso «La zancada», ofrece el logro de una enorme complejidad en cuanto a los entrelazados e imbricados formales, en cuanto a la mezcla del monólogo interior con la distanciadora descriptividad del autor; de la fidelidad a las incitaciones y sugerencias de la propia lengua, que, como él nos dice, «es la madre de uno», unidas al rapto y adecuación de los entresijos del idioma inglés para la fusión generadora de misterio y expresividad aplicables a los hallazgos e intuiciones de tantos años en Inglaterra, recordando a España, y revitalizándose en España por su contacto vacacional de año en año.

Sí; hay una identidad de intención y de talante que une con la de hoy su literatura de los años 40, de esos años oscuros que ha dicho Martínez Cachero, y que ahora Martínez Cachero, empezáis a aclarar un poco los críticos estudiosos y los historiadores de nuestra literatura; años de los que yo, testigo y participante, vengo hablando largo y tendido con cualquier oportunidad para anular en lo posible las exageraciones sobre el hiato que se atribuye a la creación literaria de entonces y que, si no se explica y analiza bien, queda como si hubiera sido producto de una barbarie, sin relación alguna con lo anterior y lo posterior. Vicente Soto es un ejemplo de ese no partir de cero —en su propio espíritu— que el mismo Martínez Cachero ha dictaminado sobre las promociones que vinieron después.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Puesto que estamos instalados en un terreno para mí tan grato, como es el del género literario «Cuento» y como, además, las últimas y penúltimas llamadas que el señor Soto ha hecho a la atención de lectores y de críticos vienen por vía de ese género, quisiera (quizá ya para terminar) hacerle las tres preguntas siguientes:

1.ª Señor Soto, ¿cómo definiría usted el Cuento?

V. SOTO.

Me parece que no podría. Francamente, me parece imposible definirlo con precisión.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Perdón, si usted quiere voy a hacerle también la segunda, que quizá pueda ayudar un poco: ¿Cómo concibe y realiza usted sus propios cuentos?

V. SOTO.

Yo tengo una honda predilección por el cuento. Siempre la tuve. Siendo muy joven, gustaba de decir que, para escribir cuentos, hacía falta un gran poder de síntesis. Creía además que yo tenía ese poder. No estoy hoy nada seguro de tenerlo, sinceramente, pero sigo creyendo que se necesita de él para abordar este género. Hay ahí una limitación física, de tiempo y espacio, que confina rígidamente al cuentista. A veces he comparado éste al atleta que ha de saltar, pero sin tomar carrerilla. Ha de saltar en frío, está privado de la posibilidad de la maduración hacia la culminación que brinda la novela. En ese sentido, el cuento es siempre un reto. Ciertamente, de sus mismas dificultades y nada paradójicamente nacen ventajas. Lo que otros llaman armonía y yo prefiero llamar simultaneidad de efectos —el arte de escribir es un arte lineal, consiste precisamente en ir poniendo una palabra detrás de otra y no puede, por lo mismo, dar acordes, no puede dar sino ficciones o ilusiones de acordes, aunque yo vea esta limitación, que esconde el secreto de una doble calidad estética, como un rasgo de superioridad—, es más fácil de lograr en un espacio y un tiempo reducidos que en la masa de páginas de una novela.

Diré también que al hecho de que yo me haya dedicado hasta aquí más al cuento que a la novela ha contribuido una razón de orden práctico. Como

le pasa a mucha gente, yo suelo disponer de fragmentos cortos de tiempo y rara vez dispongo del tiempo largo y continuado que exige la elaboración de una novela. Entonces, atento a aquello de que la vida del tema es efímera, como vino a decirnos Ortega, y temeroso de que si no lo abordo pronto se me muera, muchas veces me he apresurado a tratarlo en esos fragmentos cortos de tiempo. De aquí muchos de mis cuentos (bastantes de los cuales, yo lo sé, «me pedían» una novela). Insistiré, no obstante, en que esta razón práctica no es la decisiva. Tanto me llama el cuento, que aunque yo tuviese todo el tiempo del mundo seguiría dedicándome a él.

Volviendo a lo de antes, repetiré que en mi opinión no hay vara que mida exactamente el cuento, impreciso por naturaleza, aunque, sorprendentemente, su concepto esté claro en la mente de todo el mundo. A veces he pensado que lo que sigue al cuento es el silencio y lo que sigue a la novela es la palabra. Diré que, para mí, el silencio no es necesariamente oro y que la palabra no es necesariamente plata. Para mí el silencio es oro, plata u hojalata, y la palabra es hojalata, plata u oro; todo depende de cómo y cuándo se utilicen uno y otra. No estoy, pues, estableciendo una comparación entre dos géneros ni prefiriendo de ninguna manera uno a otro; en ambos —en todos, si a eso vamos— «el cielo es el límite», como dicen los ingleses. Pero sí, he tenido a veces la impresión de que, en razón de su brevedad, el final de un cuento bien logrado puede anonadar como el silencio que sucede a un golpe de gong, mientras que la novela que, durante días, muchos días quizá, te arrolló en un río de palabras, te deja sumergido en un murmullo de palabras. Ahora bien, aun admitiendo que éste pueda ser un matiz válido (y no

estoy nada seguro de que lo sea, es demasiado subjetivo), nunca pasará de ser eso, un matiz.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

La tercera y última pregunta sería ésta: ¿qué autores de cuentos, españoles y extranjeros, destacaría usted, no ya por su indiscutible relevancia literaria, sino por motivos más personales: haber sido leídos por usted y de algún modo tenidos en cuenta, aunque no sea más que constituyendo algo así como un material subyacente en su ánimo de lector, sin que con ello trate yo de establecer influencias y de fijar resonancias o ecos en su obra?

V. SOTO.

Qué nombres... Españoles y también extranjeros, claro. He dicho hace unos momentos que cada vez estoy menos seguro de cuáles son las influencias literarias que pesan sobre mí. Lo cual no equivale a negar que esas influencias existan; sería absurdo pretender esto. No sé... Señalando chispazos que detecto y que tiempo atrás yo convertía artificialmente en líneas definidas, citaré desde luego a Azorín y a Clarín. Hay, por ejemplo, un cuento de Clarín, «El dúo de la tos», que me fascina por su simplicidad y porque carece de argumento «cerrado». Siempre me atrajo la falta de ese tipo de argumento, el de intriga; no sé por qué, estimo que lo importante es el tratamiento del tema, no el tema. Por supuesto, otros, posiblemente con acierto, pueden opinar otra cosa. Bueno: Clarín y Azorín serían dos de los grandes valores que yo identificaría en España. Fuera de España, y en ocasiones haciendo extensiva la idea de cuento a narraciones largas que podrían

pasar por novelas cortas —¿o por cuentos largos, dónde está el límite?—, yo destacaría creaciones diversas de Camus, Kafka, Faulkner. Citaría también a Joyce. Y a Chejov.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Antes de concluir: Señor Santos, ¿quiere usted preguntar alguna cosa al señor Soto?

D. SANTOS.

Pues, por su próximo libro.

V. SOTO.

Bueno, al final de lo que he leído, me he referido a una nueva novela, que estoy terminando. También preparo, cómo no, un libro de cuentos, que en realidad será recopilación de algunos ya publicados. Confío en que ambas cosas aparecerán pronto. No digo más.

LA NARRACIONES DE
CAMILO JOSE CELA

5

INTERVENCION DE ALONSO ZAMORA VICENTE

Un crítico no puede ser nunca otra cosa que una modesta melodía, muy modesta, que se pone detrás de la producción del escritor, intentando, con la mejor fe del mundo, repetir los plurales caminos que han dado fin en la obra escrita. Todo ello requiere esfuerzo, información, disciplina. Aunadas, conducen a la obra artística. Un crítico que no sea creador también pierde bastante el tiempo.

Había escrito unas páginas, inocente pedantería del oficio, para leérselas a ustedes esta tarde. Pero no las voy a leer, porque, una vez hecho examen de conciencia, he llegado a la conclusión de que no voy a decir gran cosa de nuevo. Camilo José Cela es un hombre que está ya a una altura de su carrera, de su tenaz constancia de creador, que no necesita de las muletas del crítico, y yo correría el peligro de decir cosas ya muy sabidas, o que se pueden encontrar en muchos sitios.

Hace ya muchos años, se publicó en el año 62, creo, un librito que yo dediqué a Camilo José Cela (al Camilo de entonces). La verdad es que lo había escrito mucho antes, y con idea de que fuera un librito de esos de quiosco, de pura información, acerca de uno de los nombres que más sonaban en nuestro país. Ese librito, como todos los libros, ha tenido una suerte muy diversa.

Fue leído con amor, fue leído con rencor (suelen ser los dos extremos entre los que nos movemos), ha sido aprovechado después, y, por fin, no se le cita en ninguna parte. Se le sigue aprovechando como un crítico del que se exprime concienzudamente el zumo. En ese librejo expresaba algunas ideas nacidas al par de la lectura bien o mal estructuradas, pienso que bien escritas. Hoy puedo reducirlas a algo muy claro y afianzado. Después de haber leído a Camilo mucho más, más despacio, y de haber prologado, enriqueciéndola, una convivencia que nació ya hace muchos años (Camilo, a veces, con su más campanuda voz, recuerda esos muchos años, no sé si para manifestarme su afecto o para usar de la no muy grata broma de recordar que ya no somos jóvenes), pienso que en esos libros de Camilo había un gran tema, un tema insoslayable, un tema del que todos, entonces y ahora, somos esclavos.

Hace mucho tiempo que José Ortega escribió que, para el nacido entre el Bidasoa y Gibraltar, España era el problema primario y perentorio. Esto, dicho hace tanto tiempo, sigue vigente. España sigue siendo ese problema. Y toda la obra de Camilo está entregada ahincadamente, heroicamente, denonadamente, a ese problema. En los años de nuestra formación estábamos totalmente atiborrados de los juicios y prejuicios noventayochistas. Por todas partes las preguntas: ¿qué es España?, ¿dónde está España?, ¿en qué consiste ser español?, etc., asomaban. La oíamos en clase, la oíamos en las tertulias, la oíamos en la calle. Era la voz de una generación la de Azorín, la de Baroja, la de Unamuno, la de tantos. Y cuando me encontré, después de un largo e involuntario silencio con el «Viaje a la Alcarria», fue una gran satisfacción, una especie de reencuentro con un viejo

pariente perdidizo. Era la vuelta al pueblo de que tantas veces se nos había hablado y se nos había dado ejemplo. El «Viaje a la Alcarria» ha llegado a todos, todos ustedes, estoy seguro, lo han leído, y ha llegado incluso a los alcarreños, los hombres de un pedazo de España que no tienen compromisos universitarios, y ha llegado con calor, como tienen que llegar las cosas, volviéndolas a vivir. Esos hombres están allí, se encuentran en las páginas del libro. Lo mismo podría decir de los demás libros de viajes: en algunos pude encontrar incluso testimonios clarísimos de cómo Camilo había tenido muy presentes otras citas y otros testimonios de situaciones análogas en los hombres del 98. Pero había una notoria diferencia: ese pueblo de estos libros era pueblo de verdad. En los hombres del 98, España se había convertido en algo fantasmal, inasible, espectral, algo que, al intentar cogerla se escapaba de entre los dedos. Detrás de la verdad de Camilo hay algo sencillamente extraordinario. Piensen ustedes en las fechas en que ese viaje se lleva a cabo. Es en la España subsiguiente a la gran catástrofe, la España del hambre y del rencor. Ponerse la mochila al hombro y lanzarse a buscar al compatriota que se siente incómodo, que sospecha de todo el que llega y de todo lo que llega, que vive enajenado siempre, con el brazo a la defensiva, era una tarea heroica. A mí me parece que ha sido realmente la primera vez que se ha hecho un documento serio, en español, sobre eso que —aún, Dios mío, se llama la reconciliación, el entendimiento—.

He empezado por los libros de viajes y ustedes ya adivinan porqué lo he hecho. Aparte de que en casos como el de hoy cada cual se las arregla como puede, tenía interés en destacar esto tan a flor de piel y tan olvidado. Los libros de viajes

de Camilo eran muy de agradecer sobre el yermo, sobre la intranquilidad y la desconfianza en que se vivía: eran la vuelta de un paraíso perdido.

Pero la gente hablaba de Camilo por «Pascual Duarte», por aquella preciosa novela. Si yo tuviera que hacer aquí un espectáculo circense, no tendría más que leer ante ustedes algunas de las críticas que salieron a recibir a «Pascual Duarte». El tremendismo, el cacareado tremendismo. El «seríais capaces de horrorizaros», de la famosa autobiografía de Ramón de Valle Inclán, era tortas y pan pintado con lo que se dijo a costa de Pascual Duarte. Pero lo que allí se contaba estaba metido en un gran paréntesis. El que se abre con los rengloncitos preliminares, minúsculos, los que cuentan que el noble rural sonreía al ir a ser rematado, y el proceso final (y la ejecución). Ahí, entre esos paréntesis, está la guerra civil. Está de la manera en que, en aquellos momentos, podía estar. Ese libro lleno de reacciones brutales, elementales, estaba diciendo lo que el poema de Vallejo: el hombre nació muy pequeñito, y yo añado, como he hecho otras veces, que no encontró nadie que le ayudara a crecer. Poco después salió «La colmena». «La colmena», por las razones que ustedes saben, tardó mucho en ser leída en España. Andaba clandestinamente, con esa clandestinidad tan cómica de nuestras prohibiciones, puesto que se podía comprar en muchas librerías, era cuestión de disfrazarse momentáneamente de conspirador, levantarse el cuello y susurrar: ¿«La Colmena»...? y «La colmena» resultó una nueva expedición a la España verdadera, a otra España, la España asustada por el peso de la paz que se le había venido encima. Fue entonces cuando yo empecé a pensar sobre los pesos literarios que Camilo podría tener. (Debo hacer un alto «para ex-

plicar el caer sobre algo estrictamente literario».) Yo sé que la mayoría de los españoles tienen una idea preconcebida de Camilo, de sus palabrones, de sus exabruptos, pero eso no es muy original, es algo así como la armadura del guerrero medieval, una defensa que le viene hecha y dada desde fuera. Yo sé que no le gusta que hable de cómo es su trabajo, de cuánta gratitud le debemos por haber puesto de nuevo en marcha sobre la tierra española eso que no se encuentra en las tiendas, que no se puede sopesar ni tocar con las manos, que es la Literatura, sin la que no podemos pasar (yo por lo menos). Empecé a pensar, decía, en los pesos literarios, operantes sobre el Camilo que ya se había lanzado, decidido, por la ruta del escribir, y percibí la clara relación que tenía con lo europeo del momento, Sartre, por ejemplo. «Los caminos inciertos» de «La colmena», caminos que no se acabaron, hacían pensar en otros caminos, «Les chemins de la Liberté», los sartrianos. Pero a mí me gusta recordar hoy cuánto tuvo de profético entre nosotros aquella novela. La gente se detuvo en la enorme cantidad de personajes que la pueblan, es decir, hay que destacar el olvido de la novela de héroe tradicional, único, individual, etc., para dejar paso a la novela de héroe colectivo, la novela de una sociedad. Los múltiples viveres que se encadenan en «La colmena», tan variopintos, están sometidos a una deformación en la que es muy difícil encontrar con justeza el punto exacto en el cual el escarnio y la ternura se entrecruzan. Todos esos personajes nos estaban demostrando la inutilidad de ciertas estructuras, de cierto sistema, sí, es verdad, pero todos están iluminados por una infinita compasión.

No me gusta la crítica erudita, profesional (me produce cierto secreto malestar la palabra «pro-

fesoral», quizá por aquello del personal, inescrutable oficio). Pero al leer «La colmena» empecé a recordar, y era fácil demostrar su presencia en ella, nuestras lecturas de muchachos, de cuando éramos jóvenes ilusionados y no teníamos encima de los hombros aquel caudal de desencantos. Pude ver así, al lado de lo sartriano, que entonces leíamos unos pocos en España, el recuerdo de John Dos Passos, que tantas y tantas cosas nos enseñó durante los años treinta (¡aquel «Manhattan Transfer», tan lleno de deslumbramientos!), pude ver muchas cosas más. Quizá alguna tenga que salir hoy, aún. Pero no es ésta la ocasión de hablar de esto. Repito que no me gusta la crítica erudita, y en esta ocasión mucho menos. Después de «La colmena», veo bien esa afición por los diversos personajes variopintos, marginados, anónimos. Encuentro en su morosidad por esos tipos el libro que hace compañía, el libro de cabecera, el que se busca en los ratitos de mal humor (que son muchos). Son los personajes que pueblan, sin conexión forzosa, los apuntes carpetovetónicos. Todos estamos ahí, todos españoles, con una ilusión o un descalabro a cuestas, porque nosotros podemos, con gran facilidad, pasar a engrosar la copiosa galería, podemos exhibir nuestros hábitos, colocarnos dentro de esas estampas con diferentes trayectorias. Pero por diferentes que sean, coincidentes siempre en algún punto de su alborotada ruta: un punto de infinito afán de comprensión, de justificación. Todos esos personajes viven situaciones ridículas, difíciles, escandalosamente inoportunas, pero todos están, como los de la gran novela sartriana, «sobreséidos», justificados, perdonados por el simple hecho de ser copartícipes de la inmensa estulticia humana. Y todo esto era bastante nuevo en nuestra literatura; esa piedad

(Camilo diría, riéndose: ojo, ¿eh?, ¡cuidado!) inválida y trasciende la aparente condición esperpéntica.

Otra de las características que me llamaron entonces la atención fue el prodigio de la lengua utilizada. Se trata de una enorme tomadura de pelo el hacernos creer que esa lengua es fácil y espontánea. Y tanto en los «Viajes» como en «La colmena», o en otra situación cualquiera, se trata de una lengua exquisitamente trabajada, de una depuración artística, laboriosa y mantenida. Camilo tacha y retacha sin cesar. Me consta la enorme cantidad de horas de tarea que Camilo dedica a este logro de su lengua literaria, a alcanzar esa prodigiosa superchería de darnos un habla viva a través de una creación artística. Hay que agradecersele. Lo ha logrado con la incorporación de ruralismos, de voces nuevas, de muchísimo argot, con miles de palabras, usuales o no, que conforman la imagen que de él se corre por ahí, por la calle, por todas partes. Probablemente muchos recuerdan una muy cercana intervención de Camilo en TVE. Qué hermosa ocasión para los que desean estar rasgándose siempre alguna vestidura. Pero nadie piensa con qué furia, con qué amor, Camilo ha perseguido estos palabrones en nuestra literatura desde su más vieja aparición, documentándolas, desenterrándolas, y eso, sin mirar de costadillo, como ha dicho él alguna vez que hacemos los filólogos. Poca gente sabe que ese Camilo espontáneo y fácil de entender se ha zampado todo el Rivadeneyra y que lo ha asimilado. Ninguno de nuestros grandes escritores, y tenemos muchos, ha tenido pudores a la hora de hablar. Hoy sólo quería yo destacar ese inmenso amor por la lengua y por los personajes que la hablan, como rasgo esencial de Camilo José Cela.

Unas palabras análogas nos despertaría «La catira». Aparte del evidente amor por la lengua que allí se percibe, recordaríamos ese libro como un arco más en un puente que viene desde «Tirano Banderas». Pero yo quiero señalar cómo también en «La catira» se ha concretado en un pueblo determinado lo fundamentalmente poético y simbólico de Valle Inclán. El gentío de «La catira» tiene sus apetencias precisas, determinadas, entregado a unos problemas con nombre y soluciones. Se trata de una realidad que duele y que existe.

Probablemente, la gran sacudida, el amargo placer de una lectura en la ya copiosa producción de Camilo nos lo ha traído «San Camilo, 1936». Es el libro que, por lo menos a los de cierta generación, nos ha hecho palpar algo más aprisa de lo corriente. Muchas gentes se han detenido ante todo en lo que de nueva técnica encerraba la novela. Era, es verdad, un idioma nuevo entre nosotros. Comoquiera que por los años de la aparición de «San Camilo» ya habían corrido entre nosotros los libros hispanoamericanos, llamativos, apasionantes, en seguida se puso en relación con esa forma de novelar, e incluso se habló de unas posibles interferencias. Es verdad, lo reconozco, que para muchos españoles esas técnicas o variantes estilísticas habrán llegado a través de los novelistas hispanoamericanos. Pero estamos ante un escritor que tiene unos pies anclados en un terreno literario bastante anterior al de la explosión literaria hispanoamericana. No me extraña la reacción de la juventud ante las técnicas de los excelentes novelistas del otro lado del mar. Por eso son jóvenes, por tener unas antenas despiertas, tensas, orientadas a todo cuanto venga. Y ellos se han topado con eso. Pero no se han parado a pensar que esas técnicas han llegado a Hispanoamé-

rica por un camino bastante largo, con mucho mar por medio. La mayoría de ellos han alcanzado ese sistema expresivo a través de la literatura norteamericana, especialmente Faulkner, y, naturalmente, detrás de eso estaba Joyce. Un Joyce que algunas traducciones argentinas habían puesto en circulación con evidente retraso, aunque manteniendo viva la fascinación que de sus páginas se desprende. Pero tengo que hacer una observación importante. Para Camilo, para mí (no olviden que somos rigurosamente coetáneos), para algunas personas que veo aquí, muy pocas, pero las veo, hubo algo en la vida española verdaderamente excepcional. Tuvimos la suerte de vivir un Madrid, en el que, entre otras varias cosas de valiosa eficacia, tuvimos una inolvidable Facultad de Filosofía y Letras, una Facultad muy diferente de la que hoy malvivimos como Facultad de Letras. Era una Facultad donde explicaba literatura (y literatura contemporánea) un extraordinario poeta y traductor de Proust. Una Facultad en la que ya existía una Sección de Lengua y Literatura inglesas (no todo se ha inventado después), donde James Joyce tenía un sitio. Yo estoy seguro de que Camilo recuerda con qué curiosidad, con qué temblor cayó en nuestras manos por aquellos días «El artista adolescente», traducido por Dámaso Alonso (ya va siendo hora de que la gente se entere de que el nombre que aparece en las traducciones de ese libro es un seudónimo de Dámaso Alonso). ¡Qué extraño descubrimiento, aquel libro! Nada más lejos de la premiosidad de Azorín, del lujo de Valle Inclán, de la tozudez de Unamuno. Qué diferente de los sucesivos arranques de realismo social, el de Carranque, el de Arconada. No digamos qué lejos de aquellas novelas, más o menos experimentales, de Bacarisse,

de tantos otros. Era algo distinto y repleto de sugerencias: Descubrimientos de este tipo quedan para siempre en lo hondo de la experiencia intelectual. Se nos olvidan, se nos incorporan en una desnuda, incontrolable eficacia, algo que no ponemos en duda jamás, algo sobre lo que nunca nos interrogamos: algo así como la absoluta seguridad de la relación natural con nuestros padres. Pero están ahí. A esa lejana fuente, a esa y a las del mismo manantial, que la curiosidad nos hizo buscar, hay que llevar el «San Camilo, 1936». No se trata ya del torbellino de la conciencia, desatándose, sino una forma de deshacer la conciencia, a través de múltiples niveles de lengua, de muchas conciencias a la vez, del diálogo entrecortado y sin respuesta, etc., etc. Lo importante es que es una lengua nueva en nuestra literatura y que debemos gratitud a Camilo Cela por ese libro espléndido, en el que tuvo la humorada de meterme. Una vez hechas estas ligeras aclaraciones sobre la lengua empleada en el libro, yo tendría que caer inevitablemente en la guerra, en su contenido, en una guerra de la que (ya han pasado muchos años) se puede hablar de otra manera diferente a como aparecía en «Pascual Duarte», en «La colmena». Ya hay más desparpajo, más objetivación incluso. Cuánto, cuánto de recreación de unos días hay en esas páginas, disimulado bajo la concienzuda información (detalles, sucesos banales, deportivos, políticos, sentimentales, etc.). Pero todo está orientado a la meta que señalé al comenzar: España, buscar España. En «San Camilo», se busca el propio Cela como componente de esa España y como actor de los días iniciales de una peripecia histórica difícil de explicar.

De ese elemento busca-yo-conflictivo saldrán, estoy seguro, muchas hijuelas, por aquí y por allá,

por todas partes. No tendrán por qué parecerse al patrón inicial, eso es evidente, ni siquiera en la forma externa, pero habrá algo impalpable que hará que la filiación se conozca: se tratará de esa urdimbre del tiempo, de la problemática, del aluvión de circunstancias y de apetencias que hace que nos parezcamos todos un poco en un momento concreto del devenir histórico. La primera hija que le ha salido a «San Camilo, 1936», ha sido «Oficio de tinieblas 5». Todavía hay por ahí mucha gente con la boca abierta. Especialmente, las gentes que piensan en un Camilo Cela dicharachero, aficionado a las palabrotas, etc. Estas buenas gentes están convencidas de que Camilo ha pretendido someternos, con «Oficio de tinieblas 5», a una monumental disciplina de recochineo, de pura guasa. Me parece excesivo como tomadura de pelo, escribir un libro de tantas y tan difíciles implicaciones como «Oficio de tinieblas 5». Las mónadas del libro (yo recuerdo, y esto sí que es buena broma, la «Monadología» de Leibniz, que yo estudié tan sólo porque era el texto más barato que se podía encontrar, un tomito en la venerable Colección Universal, que debería costar unos sesenta y cinco céntimos: mi filosofía es de dos reales y nada más), las mónadas, digo, no son como las tradicionales. Se suponía siempre que las mónadas no «tienen ventanas». Las de «Oficio de tinieblas 5» las tienen, muchas, y qué espanto produce a veces el asomarse a ellas. Hace unos meses, celebramos una de esas mesas redondas de ahora, una de esas breves y dirigidas reuniones con las que sustituimos la falta de diálogo y de abierta información en que vivimos, y le pregunté a Camilo el por qué de aquel giro tan rotundo en su escribir. Por qué había dejado su transparente y popular andadura para derivar a

algo de tan intrincada médula intelectual, más profunda y conflictiva. Me contestó un poco airado: «Porque estoy harto de oír a la gente que escribe decir que no pierden el tiempo leyendo el «Quijote». «El «Quijote» y muchas cosas más, añado yo. Pero yo sé bien que en la raíz de ese libro hay cosas muy importantes y que tenemos que agradecer de nuevo a Camilo la incorporación a nuestra literatura de un «material» europeo. No hacemos más que hablar del «Ulises», cada vez que nos tropezamos con algo que huele a joyciano, nos olvidamos incluso de «El artista adolescente», pero yo recuerdo que éramos aún estudiantes y ya podíamos leer (lo he insinuado hace un rato, al hablar de este mismo problema) las historias que después han pasado a constituir «Finnegans Wake», especialmente las traducciones francesas de «Anna Livia Plurabelle». También era conocido «Dublineses». En esos fragmentos que las traducciones francesas nos acercaron, vimos el empleo mezclado de voces de diferentes lenguas, había apartados muy raros, que pertenecían a la vida especialísima del ensueño. Un subconsciente sin frenos mezclaba la vida entera de la Humanidad, la historia actual entretejida con la antigua, se entrelazaban los pueblos, las razas, los héroes de cualquier tipo. Había mezcla de creencias, de supersticiones, que si metempsicosis, que si psicoanálisis, que si espiritismo, y había una desintegración absoluta del lenguaje, sin respeto alguno a la puntuación tradicional. Se percibía detrás de todo aquello algo que quizá era absolutamente ininteligible, pero hermoso y fascinador por eso mismo. Y, al fondo, se acusaba una gran personalidad. La exposición de una personalidad y de sus conflictos era «Ulises», el día de un individuo cualquiera. «Finnegans Wa-

ke» es la noche de un individuo cualquiera. En «El artista adolescente», Joyce ha contado una pintoresca anécdota: la del rapacín que siente un extraño picor por la nuca, mete los dedos y saca un piojo. Y entonces piensa que el piojo no fue creado por Dios el día tal y tal, con los demás animales, sino que el bichito ha surgido del sudor del hombre. La pesadilla que le surge al matar al piojo, le hace ver una inmensa lluvia de piojos brillantes por todas partes, que le dan una idea muy precisa e intocable de la claridad. Pues bien, todas las encontradas, pero encendidas, mónadas de «Oficio de tinieblas 5» no hacen otra cosa sino darnos testimonio de la claridad, del inmenso ansia de arrepentimiento, de mejoramiento, de purga que nos acosa a veces. Son prueba de la postura que inevitablemente se nos plantea ante la sociedad en que estamos viviendo. El caos, el abrumador caos en que nuestra cultura se sumerge nos lleva a este sincretismo, a una llamada a un nuevo humanismo, llamada desgarrada, a gritos, que, mucho me temo, pocos pueden oír todavía, especialmente en sociedades falazmente felices.

Pero llevo mucho tiempo hablando y hablando. Empecé recordando el espectáculo circense que dieron los críticos de «Pascual Duarte»: escarmen-taré en cabeza ajena, callándome. Pero no puedo terminar sin dar las gracias a Camilo, por lo que ha supuesto su tarea entre nosotros.

INTERVENCION DE CAMILO JOSE CELA

En su cotidiano y silencioso trabajo, aquel que se levanta, durante toda una vida, sumando palabras a las palabras, el escritor va dejando huella de su paso por este bajo mundo a través de la pública evidencia a la que, para entendernos, llamamos obra literaria. De mí puedo decir que llevo ya publicados muchos libros, con mejor o peor fortuna, y que, en el trance de hoy, me encuentro —quizá estupefacto— con la sorpresa de ver mudados, por una vez, los papeles propios y ajenos para rendir homenaje a la curiosidad meramente formal que se nutre y beneficia de los didácticos y clasificatorios afanes de la preceptiva.

La tarea taxonómica, cuando se ejerce desde tribunas extrañas, se me antoja tan esterilizadora como ineficaz, tan gratuita como inútil y aun vanidosa. Una obra de creación literaria pensada —y desarrollada y realizada— de cara a la incidencia que pueda tener en el conjunto de las tareas semejantes que el devenir de la historia de la literatura haya ido acuñando, podrá sostener, sin duda y con una relativa facilidad, su competencia entre los administradores y los oficiantes de la cultura por decreto, entre los mandarines del saber libresco y escalafonario; quiero decir, que la avisada y ponderada utilización racional de los elementos recibidos y consagrados como válidos para sostener la carga emocional estéticamente

aceptable, llevará al éxito inmediato y al reconocimiento unánime a quien acierte con la técnica adecuada a cada momento. Pero no es ese, de cierto, el camino que hubieron de seguir quienes, haciendo de tripas corazón y desechando la fácil y doméstica senda consuetudinaria, instauraron las bases de lo que hoy se acepta como muestra indiscutible, como ejemplario fuera de toda duda, de la maestría en el quehacer literario.

La estética, considerada como disciplina científica y que crece al margen de tentaciones y otras intrusiones, se ha planteado con rigor los problemas de la última esencia de lo bello; de la identificación de la hermosura con la bondad, con la calidad; de la existencia de signos estéticos icónicos y el subsiguiente desarrollo de toda una compleja teoría de valores.

Desde Alexander Baumgarten hasta las estéticas axiológica y semiótica, se ha analizado, pormenorizado y reconstruido el valor, la significación y el oficio de lo bello en cuanto vehículo social, con un aplomo y una exigencia que deberían haber descorazonado al conversador a nivel de tertulia que esgrime, como axiomas, los argumentos y paraideas recién leídos en el suplemento de los domingos del diario de la localidad. Debo reconocer, sin embargo, que por desgracia esto no siempre ha sucedido así, ya que la literatura sigue siendo *res nullius* sobre la que todos inciden; con harta frecuencia, la osadía se nos muestra de la mano de la barbarie y, para mayor oprobio de lo que entendemos por cultura, quienes ejercen el menester de la crítica —salvo excepciones fáciles de contar— apenas traspasan el nivel de los juicios de valor sin más sentido que el de la intuición primitiva o el interés culpable.

Tal estado de cosas, tal situación de hecho a

la que, hoy por hoy, no veo reversibilidad posible, sería suficiente para que sintiese justificada mi comparecencia ante ustedes en un tímido intento de meter orden —un poco de orden y tan sólo con muy relativas pretensiones, claro es— en esa parcela, para mí confusa, donde pudieran habitar los rasgos fundamentales de la revuelta y humeante falacia a la que me atrevería a llamar, para poder seguir hablando, la obra literaria de cada cual: la mía, en este caso. En nuestro país, semejante honesta intención se nos presenta lastrada por la extraña regla que rige la teoría de las deserciones que conducen, desde el campo de la creación frustrada, al erial de la crítica entendida como pacto.

Aquel estado de cosas al que acabo de aludir sería una excusa válida y suficiente si la tarea pudiera llevarse a cabo con un mínimo de dignidad. Pero acontece que la común ojeada al panorama literario suele terminar por convertirse, de manera inexorable y como si sobre ella pesase no sé que suerte de maldición extraña, en la estructuración de unos dogmas o corsés en los que embutir a unas páginas que, cuando son sinceras, han ido naciendo a su aire y sin preocupaciones, mayores ni menores, ante su posible futura diseción. Ni la literatura se hace sobre literatura, ni la literatura —tampoco— se hace ante la crítica. Me permito compadecer a quienes piensen lo contrario. También me considero en el deber de señalar que, según mi pensamiento, este ciclo en el que hoy tengo el honor de intervenir, ha de servir para muy poco salvo a sus meros efectos escolares.

Decía poco atrás que quienes sentaron las bases de la estética literaria que hoy consideramos válida y en vigor, no se sintieron jamás deposita-

rios de ninguna tarea en tal sentido trascendente. Ni Kafka, ni Joyce, ni Proust —por ejemplo y si aceptamos incluir a estos tres hombres entre los que merecen nuestro respeto—, fueron estudiosos del oficio literario o teóricos de la función estética, y cuando algún monstruo de la narrativa —como Poe— consideró necesario el librar recetas sobre la labor de creación literaria, dio más importancia a la última ironía que a la necesidad didáctica. Desde que Poe aceptó hacer pública confesión de la pretendida técnica formal con arreglo a la que compuso su poema «The Raven», hasta hoy, han pasado generaciones y generaciones de estudiosos que dispusieron de tan inapreciable fórmula; no conozco ninguno que consiguiera ofrecernos una réplica acreedora de la más mínima estimación. De otra parte —y como de pasada— recordemos que, para Dostoievski, la preocupación por la estética es la primera señal de impotencia.

Sigamos. Si entiendo que la técnica literaria no puede transmitirse formalmente sino en sus generales y más tópicas sentencias, y si supongo que la carga emotiva de una obra de creación se recibe directamente y a través de una adecuación de la sensibilidad conforme a las normas sociales de cada momento, ¿qué sentido tiene el que yo esté aquí, hablando de mis libros? Quizá no otro que el de establecer, de manera explícita, la unión —y el subsiguiente concierto— que se ajusta, que se debe ajustar, entre el escritor y su obra, la huella a que antes aludí; esto es, esa condición íntima y difícilmente asequible a la que pudiéramos llamar la conciencia literaria.

Esta conciencia, para desencanto de líricos y soñadores, no es sino el reflejo de unas determinadas condiciones sociales que moldean y conforman, que apoyan y delimitan el talento de cada

individuo. El resultado —es cierto— se nos muestra a través de la obra individual en la que el escritor aparece como protagonista inmediato, pero —también es cierto— sería engañoso el conceder al protagonismo del individuo más importancia de la que realmente tiene.

Tan grande ha sido el protagonismo del escritor en la tarea de recoger y arropar el conjunto de circunstancias dignas de ser estructuradas en forma de relato, que pronto se identificó su misión con la de pasar revista y dar fe de la realidad social circundante. ¿Es esto así? ¿Dispone el escritor, como se quiso un tiempo, de un espejo que se sitúa frente al camino por el que desfila el cortejo ininterrumpido de las miserias y las grandezas de su pueblo? Una vez más, la pregunta tiene que quedar forzosamente limitada por su propia ambigüedad. Porque el escritor, al igual que el lenguaje por él empleado, es no solamente vehículo de expresión social, sino también producto y forma de aquel pueblo en cuyo seno discurre su trabajo.

Cada escritor tiene, sin duda alguna, una personalidad, una pauta peculiar que lo distingue de cualquier otro individuo que haya escogido idéntico oficio, pero este aserto no cabe asegurarlo sino dentro de ciertos cautelosos límites. Hay mucha más diferencia entre cualquier poeta o novelista europeo y su colega japonés o guineano que la que pueda marcar la diversidad de estilos y aun de escuelas, ya que cada sociedad acierta a construir unas pautas, unas condiciones dentro de las que se desarrollan —sin posible escape— las diversas literaturas. Bien es verdad que el auge de las comunicaciones y el desarrollo de la crudelísima civilización del consumo ha venido a limar diferencias y a tender vínculos expresivos, pero

esa circunstancia no hace sino afirmar la dependencia última del literato respecto a la forma de vida y la condición social en las que se mueve. Los esquimales, en su lenguaje, utilizan hasta veinte palabras para designar distintas calidades y texturas de nieve: ¿qué poeta europeo sería capaz de competir con ellos en tan sutil matización?

Por eso, cuando el temperamento individual acusa unas características tan intensamente definidas que la personalidad del escritor desborda las posibilidades que su sociedad le ofrece, suele formar un vacío en torno suyo y su obra cae en la indiferencia mientras su persona es condenada al más absoluto ostracismo. Andando el tiempo y si las circunstancias varían, se reconoce su talento y se alzan voces de reproche hacia la falta de sentido crítico y estético de la época que le tocó vivir, y esa actitud es entendida como reivindicación suficiente.

Sí, la sociedad se retrata a sí misma a través de ese instrumento que ha desarrollado y contribuye con su esfuerzo a la profundización de las posibilidades del idioma común. Pero todos los intentos de forzar esa realidad ahondando en el nexo de la sociedad consigo misma han resultado, hasta ahora, tan inútiles como esterilizadores. La personalidad íntima del escritor quiere desembocar por los cauces individuales y solitarios que le marca su propia vocación, atesorando las palabras al servicio de lo que su conciencia le dicta. Tal conciencia es el producto de un determinado estado social, y aquí termina cualquier vínculo que pueda establecerse «a priori» respecto a la temática desarrollable y al formalismo con el que se debe acometer la tarea. Los escritores de los países socialistas han sido tan buenos o tan malos



como los producidos bajo el régimen feudal, y únicamente han caído —los unos y los otros— en la pauta estéril, cuando han movido sus plumas al dictado del capricho, o de la necesidad o de la orden del amo. Este peligro, pese a todo, es mucho mayor en nuestra sociedad de hoy. Si no de una forma explícitamente rastreada, la facilidad del esquema, de la palabra que busca el premio cómodo y tentador del todopoderoso, encuentra a través de las modas provocadas —y tendentes a crear una conciencia común determinada— su sepulcro definitivo.

Han muerto así muchas conciencias incapaces de sostener el desafío de la propia dignidad, del único y más implacable censor que aguarda todas las noches el momento de la íntima soledad. Porque el arte, y la literatura no escapa a las razones artísticas, aguanta mal las recetas interesadas. En el arte, nos dejó dicho Picasso hace ya más de medio siglo, todo el interés se encuentra en el comienzo; después del comienzo, ya llega el fin.

¿Cómo debemos entender el pensamiento de Picasso? De un modo intuitivo y no a la fuerza consciente, todos los artistas —o todos los escritores— con una conciencia no abotargada por la rémora del plagio, el servilismo de la pública fama o la contemporización con la opulencia, han ido planteándose la necesidad de renovar sus bagajes teóricos renunciando a la monótona tarea de repetir y repetir lo ya conseguido, y se han esforzado en bucear en la tiniebla de la más pura experimentación. Sólo a través del continuo incendio de las naves, se puede continuar en la línea de vanguardia de una sociedad que jamás detiene su camino. En ese sentido, la literatura no es más que una mantenida pelea contra la literatura, y el escritor no juega otro papel que el del enfermo

que lucha denodadamente con su propia salud, contra su propia salud, en una guerra de la que sale con el alma en pedazos y reducida a ruinas.

O el hombre mata a la obra, o la obra mata al hombre; el escritor, nadie lo olvide, tiene más de chivo expiatorio que de verdugo. Resulta enternecedor contemplar cómo en la historia de los escritores —que no en la historia de la literatura—, los personajes han ido suplantando al demiurgo que les dio vida y han dictado la última razón de su propia existencia. No pocos autores de reconocido talento han intentado romper las cadenas que les ataban a un determinado personaje de su creación, cuya vitalidad sobrepasaba con mucho el soplo íntimo del padre. La necesidad de cortar amarras se hace, en estos casos, más patente, pero no tan imprescindible como en el resto de las tareas creadoras. Nada más triste y deprimente que la gloria de quien explota un pasado ante la inexistencia de un difícil y penoso presente o de un incierto porvenir.

En tales circunstancias, con la necesidad siempre acuciante y nunca absolutamente realizada de superar día a día la contradicción dialéctica que enfrenta al autor con su obra, se habla hoy —como anteriormente y más tarde y siempre se hablará, porque forma parte del temario monótona y periódicamente recordado— de la crisis de la literatura, fundamentalmente a través de la crisis de una de sus más tangibles manifestaciones: la novela. Ya son muchos años de insistir en la precariedad de las clasificaciones para uso de preceptivistas poseídos por un afán metafísicamente taxonómico, y es inútil y ocioso repetir ahora el hilo de la argumentación. Es demasiado duro este oficio para que podamos permitirnos la licencia de los apriorismos y el ingenuo juego de azar de

aquellas preceptivas. Dejemos que los cautelosos lamas sigan entreteniéndose con sus clasificaciones y sus ejes de ordenadas y abcisas; a nadie hacen daño y, menos que a nadie, a nosotros los escritores.

Queda pendiente, pues, la problemática afirmación que quiere contemplar la crisis de la literatura en sí, la decadencia de una de las manifestaciones culturales que la sociedad ha acertado, con mayor o menor fortuna, a crear y cultivar. Paso por alto las vanas profecías de los nuevos tecnócratas de la información y la comunicación de masas, con Marshall McLuhan a la cabeza y la multitud de sus epígonos ansiosos de la clave que les resuelva el particular problema de su enfrentamiento con el mundo, y de los buscadores incansables de esa píldora filosófica que englobe a Hegel y a los graffitti neoyorquinos en un caldo efervescente.

Repasar los rasgos fundamentales de mi obra literaria supone, en tales condiciones, echar una ojeada a lo que la sociedad española ha ido representando a lo largo de los años que han transcurrido desde aquella lejana novela que se llamó «La familia de Pascual Duarte», hasta el «Oficio de tinieblas, 5», en cuya clasificación formal coinciden mucho menos los estudiosos de la materia. Es algo, por otra parte, que se escapa a mis posibilidades y a mis aficiones. La España que yo he conocido figura en mis libros como trasfondo condicionante y como escenario final, sin que jamás haya torcido el gesto al enfrentarme con sus problemas. Todo lo que quise decir, ahí figura, y lo que no acerté a expresar con mis libros de mala manera podría hacerse potente en una intrusión hacia parcelas ajenas a mis aptitudes, mi deseo y mi manera de ser y de pensar.

Quede claro que entiendo la necesidad de abarcar la totalidad de una obra literaria a la hora de pronunciarse sobre su autor y conceder, o negar, beligerancia a su expresión formal. En mis años de oficio como escritor, he sacado a la luz una serie de títulos cuya acogida por la revuelta fauna de los entendidos —de quienes pagan patente de conoedores— ha sido tan dispar y contradictoria que me llevó hasta el límite en el que el estupor tuvo que dejar paso a la sosegada indiferencia. La necesidad de sacar adelante el último libro desechando la fórmula que mereció el aplauso de los anteriores, supone un esfuerzo demasiado grande como para atender a las cuestiones marginales sobre la literatura. En tal sentido, considero inútil el insistir en una disección formal de mis libros. Para mal o para bien, tengo que limitarme a escribirlos, con paciencia, y a publicarlos, poco importa si con pena o con gloria. El oficio tiene sus inercias y sus servidumbres, que tampoco deben entenderse ajenas a las inercias y a las servidumbres de la historia.

COLOQUIO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Deseo comenzar destacando, señor Cela, su condición reiterada de innovador entre nosotros, quiero decir: que el novelista Camilo José Cela siempre ha estado abriendo caminos, sacando de atascos o de callejones que parecían no tener salida; he aquí algunas pruebas. La novela española de posguerra se inicia efectivamente en 1942 con «La familia de Pascual Duarte», y a este respecto declaró su autor en una ocasión: «cuando un ambiente está oliendo a algo, lo que hay que hacer para que se fijen en uno, no es tratar de oler a lo mismo sólo que más fuerte, sino simplemente tratar de cambiar de olor». No fue ésta la única ocasión en la que el novelista Cela «cambió el olor» porque, por ejemplo, pocos años después, en 1951 (aunque esta novela se redactó años antes), «La colmena» significaba, una vez agotado el brote tremendista, la apertura de un camino ancho y prometedor para esa novela a la que estamos refiriéndonos. En 1953 publica Camilo José Cela «Mrs. Caldwell habla con su hijo», un libro ciertamente poco atendido en su día, acaso porque llevaba al ánimo de muchos de sus críticos la duda de que estuvieran habiéndoselas con una novela, digamos, de forma canónica o reglada. Pasamos a 1969, con «San Camilo

1936» que, para algunos, es respuesta muy personal a la irrupción por entonces de la novelística hispanoamericana, opinión que no comparto; en definitiva, «San Camilo 1936» significaba que Camilo José Cela estaba ahí y era capaz de hacer todo lo que quisiera y de hacerlo, además, con pleno dominio, magistralmente.

Avanzando en el curso del tiempo llegamos a 1973 con su «Oficio de Tinieblas 5», cuando ha habido un lanzamiento, mucho más comercial que otra cosa, de algo que se quiso dar como la nueva novela española; Camilo José Cela, entre el estupor de casi todos, ante la indignación de muchos, hace una experiencia radicalísima mucho más arriesgada y seria que la que otras personas, especialmente jóvenes, estaban o siguen haciendo.

Siendo esto así, ¿podríamos hablar de la buena suerte de Camilo José Cela que parece situado en todo momento en el lugar exacto y preciso, llegando siempre a punto, colocándose oportunamente (que no oportunísticamente), alzándose con el santo y la limosna? Esto se debe indudablemente a su talento, a sus méritos, a su esfuerzo constante y diario (tal pienso), pero yo quisiera saber cómo considera, explica, entiende esta situación el propio novelista.

CELA.

No sabría qué responder. Es posible que haya tenido suerte, sí, aunque no creo demasiado en la suerte. Sí, en cambio, creo en la desgracia que puede frustrar cualquier noble proyecto. Yo he tenido la suerte de ser Camilo José Cela y cada día que pasa estoy más contento de serlo, pero hubiera significado poco esta suerte, admitiendo que lo fuese, si no hubiera dedicado muchas ho-

ras y durante muchos años seguidos al trabajo. Vivo en la periferia, como ustedes saben o quizá sepan, y estoy metido ocho, nueve o diez horas diarias en la última planta de nuestra casa, donde tengo tres estudios y muchas mesas; voy de una a otra cuando se me llenan de papeles, cambio de sitio, pero no salgo jamás de aquellas paredes más que para comer, ni siquiera para atender la prescripción médica de que pasee. El dedicar muchas horas al trabajo pienso que también debe tener su premio. Yo me siento ante la mesa de escribir, ante el fajo de cuartillas en blanco que es estremecedor, que es sobrecogedor verlas tan en blanco, y si no se me ocurre nada me castigo a mí mismo y no me levanto hasta que no se me ocurre algo, que muchas veces va después al cesto de los papeles, seguramente, porque si cada vez que no se me ocurre nada me levantase, a lo mejor estaría todo el día de pie. Supongo que la dedicación también tiene un premio. Les recuerdo a ustedes la respuesta dada por un hombre tan poco sospechoso como el poeta Baudelaire a una señora que le preguntó: ¿qué es la inspiración, maestro?, y él le contestó: señora, la inspiración es trabajar todos los días. Antes aludí a ustedes al padrecito Dostoiewski, que durante tantas horas leí en mi juventud, traducido al español, claro, que decía que el genio no era más cosa que una larga y mantenida paciencia; no quiero decir —quede claro— que mi obra sea inspirada y genial, pero hasta donde pueda llegar, creo que me ha ayudado mucho el trabajar en serio. Esto es: pienso que no se puede ser escritor «además». La gente me dice ahora que es muy cómodo ser escritor viviendo de la literatura, pero lo que olvidan es que yo empecé a ser escritor y empecé a dedicarme a ser escritor en unos momentos, recién publicado «La

colmena», en que fue prohibida su publicación en España, se me expulsó de la Asociación de la Prensa de Madrid, y no podía aparecer mi nombre ni siquiera en los ecos de sociedad. Entonces le dije a mi mujer: vete a casa de tu madre, donde hay tradición de comer caliente dos veces al día, pero yo no claudico, yo no abandono. En España, quiero advertirles a todos ustedes, el que resiste, gana. Lo que pasa es que, a veces, la resistencia cuesta lágrimas y sangre. Es todo.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Voy a trasladar la pregunta al señor Alonso Zamora, porque quizá él desde su particular perspectiva pueda decirnos algo al respecto.

ZAMORA VICENTE.

Respecto de Camilo, yo no soy tan fatalista como para pensar que la buena suerte tiene que existir. Yo pienso que cada cual hace su suerte. La obra más importante que cada hombre hace es su propia vida. Y cuando Camilo empezó a hablar, y no decía más que una sola palabra: «trabajar», yo creo que aludía a algo. Creo que he aludido a esta falsa visión, a este sortilegio, superchería o como queramos llamarlo, de creer que la lengua de Camilo en esos primeros libros era espontánea, y natural —y para alguien casi fotográfica— yo dije que nunca conocí una lengua más trabajada, y cité a Lope. Camilo trabaja, sabe que hacer sus párrafos y mover sus personajes, es hacerse a sí mismo, irse haciendo desde dentro. En cuanto al trabajo, como ha dicho Camilo —éste es el consejo que doy yo a los estudiantes que tengo conmigo, y perdón por citar esto—: «lo que que-

da es la obra personal». Quizá en aquel recuerdo que yo he dedicado a aquella Facultad de Letras, lo principal que aprendimos fue no dejar pasar un solo día sin dejar fe de vida, sin dar testimonio de que estamos cada cual donde nos corresponde. Camilo decidió ser escritor y me consta que lo es.

MARTÍNEZ CACHERO.

Podríamos decir que Camilo José Cela tiene una deuda con sus lectores porque «La colmena» es la primera parte de la trilogía «Los Caminos Inciertos», que no ha sido continuada ni concluida. Los lectores de «La Colmena», sin duda, recuerdan que en las páginas finales de esta novela al personaje Martín Marco le amenaza de algo que sus amigos y familiares parece que en cierto modo conocen pero que él ignora. Yo le preguntaría al señor Cela dos cosas: 1.^a), ¿va a ser continuada, o ha sido abandonada para siempre esa trilogía?; 2.^a), ¿podría informarnos de la suerte futura de Martín Marco?

CELA.

La idea muy extendida, muy generalizada de que «La colmena» es la primera parte de una trilogía, no es del todo exacta. Es verdad que ese libro mío lleva un antetítulo, «Caminos inciertos», y no es menos verdad que muchos periodistas ya entonces llegaron a decir que era el primer libro de una trilogía y yo no me apresuré a desmentirlo. Pudiera ser una segunda parte de esa supuesta nonata trilogía, el San Camilo, si lo hubiera antes titulado también Caminos inciertos, cosa que no hice porque ya había pasado demasiado tiempo y

porque, aunque el hombre sea el mismo, su cabeza, su corazón y sus glándula de secreción interna ya no son exactamente las mismas, aunque sí parecidas en las aficiones y tendencias. En cuanto a lo que le pasó a Martín Marco yo no lo sé porque yo no era ni deudo ni allegado de Martín Marco, yo no era más que su biógrafo. Es posible que si lo hubiera sabido, lo hubiera dicho. En ocasiones se me preguntó que quién había sido quien mató a doña Margot y tampoco lo sabía, la cosa quedó en el aire. Yo a veces he pensado que la novela, si es reflejo de la vida, le acontece como a la vida misma: que no tiene argumento. Observen ustedes que el viejo, en el lecho de muerte, sigue haciendo proyectos para el futuro. Les podría citar a ustedes un hecho dramático sucedido entre dos próceres de la cultura española, por desgracia para todos ya desaparecidos: mi llorado amigo y maestro el doctor Marañón, ya herido de ala, el día antes de su muerte escribió una carta, probablemente su última carta, dirigida a mi también llorado amigo y maestro don Ramón Menéndez Pidal, y en esta carta, que no era una carta de agonía sino de esperanza, decía, cito de memoria: «Lo que más trabajo me cuesta, lo que más me duele, es no poder sentirme entre ustedes. Confío en poder ponerme pronto bien y en restablecerme para volver a la Academia». Al día siguiente se moría. El reflejo de la vida que es la novela no tiene por qué tener argumento porque —repito— la vida propia, la vida misma, tampoco lo tiene.

MARTÍNEZ CACHERO.

Decir que no sabe lo que le ocurriría a Martín Marco ya es dar una respuesta a la pregunta for-

mulada. Siguiendo con «La colmena», yo insistiría en lo siguiente. La novelística de Cela se inicia en el año 42 con el Pascual Duarte, que es libro de protagonista individual muy claramente definido. En el año 44 se publica el «Nuevo Lazarillo» que también posee un protagonista individual. En el 43, entre ambas novelas sale «Pabellón de reposo», donde no hay un protagonista individual neto, sino una serie de personajes, no muchos, que están luchando para supervivir y que, finalmente, no lo consiguen. Por los años en que se publican estos libros se compone «La colmena», donde encontramos un protagonista colectivo o múltiple; dejemos la sugerencia de algunos críticos según los cuales quizá el dicho Martín Marco pudiera de algún modo erigirse en protagonista personaje más destacado en conjunto tan nutrido. Pero yo quisiera saber los motivos íntimos, si es que existen, para que en tan breve espacio de tiempo se pase por el mismo autor de una técnica protagonística individual a una técnica protagonística colectiva, aunque pienso para mí que conozco esos motivos.

CELA.

Es evidente que José María Martínez Cachero los conoce muy bien, como crítico sagaz, como amigo mío desde hace muchos años y como frecuente comentarista de mi labor literaria. Ya algo de esto dije a ustedes en las palabras que tuve el honor de dirigirles hace unos minutos: creo que se deben ensayar siempre nuevos caminos. Es peligrosísimo acertar con una estética y no tener valor suficiente para salir de ella. En una ocasión dije que me negaba a convertirme en propia caricatura y mucho menos en mi propia mascarilla

mortuoria. Cuando empecé «Oficio de tinieblas» y llevaba escritos unos quince o veinte folios, los sometía al sanedrín familiar, que lo forman mi mujer y nuestro hijo, y a los dos o tres días subieron muy tímidamente a mi estudio y me dijeron: por ahí no puedes seguir, esto te está resultando demasiado fácil. Ni qué decir tiene que los eché a patadas y con cajas destempladas de allí, pero cuando me serené y leí lo que había escrito, vi que tenían razón, que me estaba resultando demasiado divertido, demasiado fácil el hacerlo; casi hubiera podido dictárselo a una taquígrafa o a una de estas máquinas. Rompí los folios que llevaba escritos, estuve varios días sin saber qué hacer, hasta que arbitré hacerme una especie de biombo negro mate, en el que me metí como en un ataúd y del que no salí hasta que terminé «Oficio de tinieblas» tal como quedó que, en todo caso, es como yo creo que pudo haber quedado, hasta donde pude llevar mi idea previa de lo que yo creía que debía ser mi novela en aquel momento. Debo aclararles a ustedes que un médico psiquiatra amigo mío, cuando vio el artilugio que yo me había inventado para meterme en él y escribir «Oficio de tinieblas», me dijo: si de aquí no has salido para el manicomio, puedes vivir tranquilo que jamás tendremos que hacerte una revisión. Esto es, esto que ahora le pasa casi a todo el mundo, que tienen frustraciones, no es mi caso. Podría ampliar que no es mi caso, con lo que le dije. Yo me casé hace treinta y un años y, según lo que era costumbre por entonces, me fui a confesar; entonces el cura, que era muy curioso, me preguntó: hijo mío y malos pensamientos, ¿tiene usted malos pensamientos? Yo le dije: no, padre, jamás los he tenido porque, por fortuna, todos los he realizado.

MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Alonso Zamora: protagonismo colectivo en «La colmena», ¿por qué, a su juicio?

ZAMORA VICENTE.

Me parece que yo también he aludido a algo de eso. El mismo Camilo acaba de decir cómo ha sido España, la sociedad que él ha visto y ha vivido, lo que ha sido no su tema, sino su gran preocupación y, como manifestación de su preocupación, ha sido su tema. Pero en eso mismo de formar parte de algo que son «Los caminos inciertos», precisamente la maravilla de la novela es que todo queda en incierto. Es una situación de una sociedad que no sabe a dónde va, ni qué le espera y, para mí, lo profético es que a todos los que estamos aquí, nos está pasando lo mismo.

MARTÍNEZ CACHERO.

Cela dedicó su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua a la obra literaria del pintor Solana, obra literaria que se parece mucho a su obra pictórica. Algún crítico dijo una vez que el asunto o cierta peripecia externa de «La familia de Pascual Duarte» podría tener concomitancias con un relato breve de José López Pinillos, Parmeno, titulado «Cintas Rojas». Leyendo libros de viajes por Estaña de Camilo José Cela he pensado si más o menos a lo lejos, en la sombra, o al fondo no estaría la imagen del celtíbero viajero Eugenio Noel. He mencionado, pues, a Solana, autor literario; a José López Pinillos y a Eugenio Noel, tres raros de nuestra literatura, poco conocidos y dignos de ser mucho más conocidos. Sin

ánimo por mi parte de señalar fuentes literarias preguntaría al señor Cela si estos autores, quizá otros raros del momento (que él sin duda conoce), de alguna forma han pesado en su obra literaria.

CELA.

Los dichos por Martínez Cachero y los no dichos por Martínez Cachero han influido en mí. Debo declarar paladina y humildemente que en mí han influido todos aquellos que han escrito en castellano antes que yo, desde el «Cantar de Mio Cid» hasta nuestros días; es más, lo haya leído o no los haya leído, porque también hay una influencia de ambiente. Recuérdese que Brake y Juan Gris descubrieron el cubismo por separado y al mismo tiempo, sin saber uno lo que estaba haciendo el otro. Entiendo la literatura —y toda la cultura— como una carrera de antorchas; uno coje el relevo donde se lo dan y lo lleva hasta donde puede. Esto es todo. Ahora bien, influencia inmediata no creo que exista, o por lo menos, no creo que exista en el sentido de que yo me hubiera dado cuenta de ella porque, naturalmente, la hubiera desterrado; la otra, la general y de ambiente, debo decir que sí. Todos los que han escrito en castellano antes que yo han influido en mí, pero esto no me pasa a mí solo; esto les pasa a todos.

MARTÍNEZ CACHERO.

Camilo José Cela comenzó su actividad literaria en la década de los 40, oscuros y difíciles años 40; ha iniciado, pero hace tiempo que no ha vuelto sobre ello, la redacción de sus memorias y

lo que en estos años le ocurrió todavía no lo ha escrito. Sería, sin duda, interesante que recordase ahora la actividad literaria de tal tiempo español, durante el que apareció y del que fue personaje muy importante.

CELA.

Efectivamente, el único tomo de mis memorias publicado, apareció hace bastantes años; en él biografío al niño Camilo José Cela hasta sus seis años, más o menos. Poco después empiezo a plantear serios problemas a mi familia, porque a los ocho años —menos mal que no estaban de moda los tests—, a los ocho años no sabía leer, ni escribir, ni apuntaba el menor síntoma de que fuese a aprender jamás. Yo quisiera continuar estas memorias porque debo reconocer y así lo declaro que lo pasaba muy bien escribiéndolas. No lo he hecho, pues porque he estado haciendo otras cosas.

Debo decir en mi disculpa que lo que no se me puedè llamar es holgazán, porque estoy siempre trabajando. Me gustaría volver sobre ellas. No eres tú el único que me has animado a hacerlo, son muchos los amigos. Y ya veremos si hay suerte y los vientos soplan propicios. En cuanto al ambiente literario de los años 40 en España, no es que no sepa cómo estaba, es que no quiero hablar de él.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Cela no es solamente novelista, sino que también ha cultivado el género cuento, los apuntes carpetovetónicos, lo que llamaríamos cuadros de costumbres, etc. Hay por consiguiente en su obra una literatura menor —menor en cuanto a exten-

sión, no en cuanto a importancia— y como tenemos aquí al señor Alonso Zamora que, además de crítico y profesor, es autor de magníficos cuentos, yo desearía preguntarle acerca de los relatos breves, de varia índole, de Camilo José Cela.

ZAMORA VICENTE.

Es difícil la pregunta, porque seguramente es lo que más ha leído la gente, ya que el tiempo nuestro, que nos obliga a estar siempre fragmentados, disminuidos, tolera la lectura de las obras rápidas. A un crítico al uso le sería muy fácil salir del paso diciendo que son esbozos delicadísimos, atinadísimos, estampas de la vida ordinaria, en fin, esas cosas que se leen constantemente en todas partes y que quedan muy bien, sobre todo en las tertulias. Ahora lo que quiero destacar ahí es la peculiarísima forma de ver el mundo que tiene Camilo. Porque todas las figuras que salen, los personajes, los héroes buenos, malos, medianos, toreros, contrabandistas, gentes de vida equívoca, un fotógrafo, una solterona, todo ello es la vida, es esa sociedad múltiple. Son todos personajes de otra gran colmena que está sin estructurar. Y todos esos señores y señoras se mueven en el escenario en el cual les coloca Camilo de maneras muy diversas, con una total autonomía, es decir, sin saber ellos mismos cómo son en realidad. Como él ha dicho hace un momento, la vida es un azar permanente sin que se sepa ahora lo que se va a ser mañana, quizá por eso me produce a mí tanta desesperación esa manía americanizante de programar la vida a cuatro o cinco años vista. Ahora bien, me parece que también dije algo de eso, todos esos hilos de retablo de guiñol con que se mueven esos personajes, por diversos que sean,

hay un momento en que coinciden. Esto es lo que yo quiero señalar en todas estas figuras, con un sentimiento de inmensa compasión por lo que todas esas gentes tienen de marginadas, de estúpidas. Están marginadas, creo que dije sobreseídas, pensando en el título de un libro ilustre de su tiempo, y dije —creo que es un elogio— que para esos ratos de mal humor, de hastío, de cansancio, de náusea, leer uno de los pequeños apuntes carpetovetónicos de Cela es una medicina reconfortante.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Traslado ahora la pregunta al señor Cela.

CELA.

Yo no; yo empiezo porque no creo en los géneros literarios y mucho menos en la subdivisión o fragmentación de los géneros literarios. Creo que hablar de cuento, de novela corta y de novela río, no son más que ganas de hablar. Es posible que se puedan escribir ensayos tan falaces como luminosos tratando de explicar lo que es un cuento, el reflejo de un instante, en fin... Todo esto es mentira; lo único cierto es que el cuento es así de pequeño y la novela es así de grande; por tanto yo no sabría hacer más división que una meramente «medible» y «pesable» en mi producción en prosa, entre lo que suponga un cuento o un apunte carpetovetónico o una novela. Es probable que si los apuntes carpetovetónicos les hubiera dado no ya una línea experimental, sino simplemente un nexo de mínima unión entre unos y otros, y en vez de publicarlos fragmentariamente los hubiera publicado como novela, hoy se le lla-

maría novela también; ahora, insisto, en que esto es lo de menos. No tiene el menor sentido el pararse a ver qué es lo que son los géneros literarios, porque los géneros literarios, les repito a ustedes, no existen, y en la novela menos que en ningún otro se puede hacer esta clasificación, puesto que la novela es un monstruo de fauces devoradoras de todo lo que se le eche. Y en ella caben el ensayo, la sociología, las disquisiciones morales del orden que fuere, sin que por eso sufra el género, dicho sea para entendernos, al margen de que en ella concurren o no concurren algunos elementos está el posible talento del escritor que en definitiva es lo único que cuenta.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

En esta sesión hemos procurado, lo mismo el crítico que el novelista, que un servidor, evitar las mínimas cuestiones anecdóticas para movernos en un plano, a veces muy teórico y, otras, en planos más densos y profundos que los constituidos por la mera y externa curiosidad.

MESA REDONDA FINAL

6

MESA REDONDA FINAL

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

A esta mesa no han podido asistir, por razones perfectamente justificables, los novelistas señor Ayala y señor Cela. Tampoco está el crítico don Dámaso Santos. Tenemos una incorporación importante, la del crítico y profesor don Gonzalo Sobejano, con quien siempre habíamos contado.

En estos días algunos periodistas y radiofonistas que entrevistaron a los participantes en este ciclo preguntaban por las conclusiones prácticas que iban a deducirse del mismo; cuando la pregunta me la hacían a mí, yo respondía del siguiente modo: en primer lugar, pienso que este ciclo es algo así como un respaldo solemne y público de un hecho literario ciertamente importante, la novela española actual, poseedora ya de una entidad que conviene se ponga de manifiesto por la vía de un estudio serio y riguroso. Otra consecuencia práctica puede ser la asistencia tan nutrida, tan interesada a todas y cada una de las sesiones. La última consecuencia práctica para mí se refiere al futuro, un futuro por fortuna muy próximo; y es la edición, a cargo de la Fundación Juan March de un volumen en el que se recoja absolutamente todo cuanto aquí se leyó, se dijo y oyó, y se va a seguir diciendo y oyendo en esta mañana. Pienso que tal volumen va a ser una

pieza bibliográfica importante para el estudio del tema que a todos nos ocupa.

Finalmente, unas palabras para decirles a ustedes cómo tenemos pensado que se produzca esta mesa. Debemos manifestarnos con libertad en nuestras preguntas y en nuestras respuestas, pero siempre, claro está, dentro del tema elegido para este ciclo que, como saben ustedes, es *Novela Española Contemporánea*.

Para el mejor desarrollo y la máxima eficacia, les ruego muy encarecidamente que formulen las preguntas con la mayor claridad, la mayor precisión y, sobre todo, con la mayor brevedad posible.

Ante todo, vamos a ver si nos beneficiamos un tanto del señor Sobejano, si ustedes comienzan a oír su voz y si alguien en la mesa quiere preguntarle alguna cosa, quizá él quiera preguntar antes.

G. SOBEJANO.

Pues, en primer lugar, quiero agradecer a los señores Amorós y Martínez Cachero su amabilidad al invitarme a tomar parte en este último coloquio. También quiero expresar mi decepción por el hecho de no haber podido presenciar todas las sesiones. He asistido, solamente, porque estaba fuera, a las sesiones que han tenido por protagonistas a Juan Benet y Darío Villanueva y a Camilo José Cela y Alonso Zamora Vicente. Sin embargo, voy a hacer unas preguntas. Tres preguntas: dos acerca de estas sesiones que he podido presenciar yo mismo, y una, la primera, acerca de la reunión en la cual hablaron Gonzalo Torrente Ballester y Joaquín Marco. Aunque no lo he presenciado, he leído un resumen en un periódico, en el cual se dice (y no sé si está bien transcrito o no el pensamiento) que Torrente Ballester afir-

mó aquí que su novela, su manera de novelar última, presentaba unos caracteres, unas técnicas que él parece haber adquirido en el temporal destierro o temporal apartamiento de España, y esta cuestión, el hecho de que él haya afirmado, según dice el periódico, que su novela, su manera de novelar ha cambiado o se ha hecho más compleja, llamémosle así, por el contacto con un país como los Estados Unidos, donde él ha vivido algún tiempo y donde yo vivo, me lleva a plantearme el problema de si esto tiene una base, mejor dicho, si es que el país en el que ha vivido temporalmente, le ha proporcionado lecturas que aquí él no había hecho, o bien si se trata de un engrandecimiento de su experiencia por haberse puesto en contacto, no con las obras literarias sino con un mundo distinto. En suma, la pregunta formulada de una manera más clara y más breve sería: ¿en qué medida y en qué aspectos el haber vivido durante unos años fuera de España, y concretamente en los Estados Unidos, ha podido enriquecer a un novelista ya tan probadamente experto en el género como Torrente Ballester, o le ha podido proporcionar técnicas nuevas o fórmulas nuevas? Es algo que, leyendo esa reseña, yo no he entendido bien y creo que no sería indiscreto preguntarle si quiere aclarar, a mí particularmente, ese punto.

G. TORRENTE BALLESTER.

Con mucho gusto. Creo que la reseña periodística a la que usted se refiere y que yo no he leído ha tergiversado las cosas. Porque yo dije aquí que «La saga/fuga de J. B.» era un resumen de todas mis anteriores experiencias, en sentido doble, tanto de mis experiencias estéticas, como de

mi experiencia humana. «La saga/fuga de J. B.», en su mayor parte, está elaborada con materiales que proceden de mi convivencia con el pueblo y gentes gallegas. Ahora, hay una cosa indudable que digo sin embarazo ninguno y es que, efectivamente, el hecho de que yo haya estado unos cuantos años en los Estados Unidos me puso en contacto con ciertas formas, ciertas materias, culturas, que yo aquí desconocía y que en alguna medida aproveché en «La saga/fuga». Pero lo que es curioso es que estas formas y estas materias a que me refiero no son americanas, sino que son precisamente europeas. Me refiero al tipo de libros, al tipo de movimientos con el cual yo tomé contacto. Usted conoce a Jean Paris, ese estructuralista francés que estaba conmigo en la Universidad y con el cual yo tuve conversaciones continuadas. El me proporcionó una serie de revistas y una serie de libros que yo ignoraba y que me pusieron sobre la pista de otros que ya luego por mi cuenta aquí leí. De manera que, en cierto modo, es verdadero lo que dice la información y en cierto modo no lo es. Es decir, en materia estética no aprendí nada en los Estados Unidos; ahora bien, todo lo que pueda haber de parodia estructuralista y todas estas cosas en «La saga/fuga de J. B.», está hecho sobre materiales de los cuales yo tuve conocimiento y noticia en mi estancia en los Estados Unidos.

G. SOBEJANO.

Dice usted también allí o, mejor dicho, en la reseña se lee que «La saga/fuga de J. B.» es parodia, o que tiene elementos irónicos y paródicos, pero que eso explica la aceptación precisamente de unas teorías estructuralistas, es decir que la

parodia sería una forma de aceptar, de afirmar lo parodiado.

G. TORRENTE BALLESTER.

Yo no sé si será una afirmación, pero lo que sí, es respeto. Se trata de una serie de movimientos por los cuales yo tengo un gran respeto, pero que me proporcionaron los materiales que pude utilizar, dentro del contexto irónico general de la obra.

G. SOBEJANO.

Es que precisamente hay algunos teóricos que sostienen que la parodia es una afirmación, una forma de aceptación. Cervantes parodia los libros de caballerías, porque quiere escribir un libro de caballerías.

G. TORRENTE BALLESTER.

De cualquier forma, es una forma de asimilación y de afirmación.

G. SOBEJANO.

Pues bien, la segunda pregunta sería ya correspondiente a una reunión que pude presenciar, la de Juan Benet, y se dirige también a Darío Villanueva; mejor dicho, voy a partir de lo que dijo Darío Villanueva acerca de Benet para plantear dos cuestiones. Una, afirmó Darío Villanueva y es una cuestión de detalle de lenguaje, pero que me interesa particularmente, que la prosa de Benet en su complicación y en su riqueza, tiene, si no recuerdo mal, algunos momentos en que falta

la trabazón, hay anacolutos, faltas de consecuencia sintáctica. Esto mismo que dijo Darío Villanueva, lo había yo creído observar, incluso lo he escrito en alguna parte: hay incisos, frases circunstanciales y anacolutos. Pero con sorpresa, no muy gran sorpresa, leyendo y releendo a Juan Benet he podido notar que casi no hay ningún anacoluto, ninguna falta de trabazón, que su sintaxis es difícil, pero precisa, yo diría casi hasta lógica, construida con una extraña perfección que sorprende porque escribiendo él, como parece escribir, bajo el dictado de lo irracional, en su manera de construir la frase, sin embargo, parece muy lógico y muy seguro y apenas se puede descubrir una falta de consecuencia. Quisiera con esto preguntar a Darío Villanueva si él ha podido hacer la misma experiencia, si esto no es quizá una afirmación un poco precipitada. Esperamos que en una sintaxis tan compleja aparezcan frecuentemente esas faltas de trabazón, pero luego resulta que no, o que casi nunca ocurre.

D. VILLANUEVA.

Bien. La crítica ha apuntado, y ha acotado, numerosos textos de Benet en los que, a simple vista, parece existir una incoherencia sintáctica. Yo mismo, en las primeras lecturas que hice de Juan Benet, noté precisamente esto. Pero en las posteriores me he dado cuenta de que el principio fundamental de la pertinencia está siempre presente en esos casos en los que la prosa benetiana nos puede resultar incoherente. Es decir, que se trata de una incoherencia pertinente, no de una incoherencia impertinente. En cuanto a lo que usted dice de la prosa benetiana, se me viene a la memoria un artículo de Luis de Yrache, pu-

blicado en un homenaje universitario al profesor Lacarra, que se titula «Una nueva revolución en la prosa (de Azorín a Sánchez Ferlosio)», en el que este autor hace notar cómo la prosa de nuestros escritores ha evolucionado de un modo realmente notable desde la limpia construcción lineal y directa de Azorín hacia una complicación cada vez más acusada, pero siempre debida, según él, a la complicación del pensamiento actual. Yo creo que la prosa española actual que más se parece a la de Juan Benet es la del último Rafael Sánchez Ferlosio, el Rafael Sánchez Ferlosio de «Las semanas del jardín». Ferlosio, en su obra narrativa, escribía de otra manera, esto es obvio; hoy escribe así: ¿por qué? Precisamente por lo que Luis de Yrache decía. Las aportaciones múltiples de todas las ciencias a la evolución del pensamiento, están determinando que el párrafo corto, que la linealidad no le sirva al prosista español y que, por ello, pertinentemente, escritores como Ferlosio o como Juan Benet, acudan a esta otra prosa que efectivamente responde a lo que ellos buscan, comunican, a lo que ellos pretenden transmitir.

G. SOBEJANO.

Sí, pero a mí se me ocurre que precisamente ha citado usted a Azorín y me parece que hay dos extremos. La prosa de Azorín sería el extremo de la concisión, y la prosa de Benet, digamos, sería el extremo de la complicación y de la longitud. Entonces me parece que ambos extremos son artificiosos, es decir, que lo natural sería la frase corta unas veces, la frase larga otras veces, y sobre todo la frase de tipo medio, que es aquella que podríamos considerar normal. Entonces la

prosa de Azorín me parece tan artificiosa (y este adjetivo no implica ningún menosprecio, sino al contrario) como esta prosa de Benet. Dos extremos de artificio o de desviación frente a una manera de escribir que sería la normal y que haría frase corta unas veces, frase larga otras y frase media.

D. VILLANUEVA.

Yo tengo una pregunta que hacerle a usted a mi vez. En el caso de Benet y en el caso de Ferlosio se da algo que tiene relación con lo que don Camilo José Cela dijo ayer aquí, que cada vez la distinción clara y definida entre los géneros resulta menos útil, salvo en las aulas. Benet es un novelista que vierte, quizá, más ideas en sus novelas que en sus ensayos, y Sánchez Ferlosio, que ha sido novelista «tout court», ahora escribe unos ensayos que parecen narraciones, y que toman incluso el título de un proyecto narrativo, «Las semanas del Jardín», que Cervantes dejó en suspenso. Yo le pregunto si no tendrá que ver esta complicación de estilo y esta decidida preferencia por el párrafo largo con esta fusión de géneros, fusión entre lo narrativo y lo discursivo, sin solución de continuidad entre ambos.

G. SOBEJANO.

Yo, en primer lugar, querría decir que la afirmación de Camilo José Cela de que los géneros no existen me parece insostenible. El mismo, cuando la estaba exponiendo, estaba hablando de la novela, del cuento, del género. Cuando la estaba rebatiendo la estaba afirmando, pues se refería constantemente a términos como novela, cuen-

to, apunte carpetovetónico, ensayo, etc. Para mí los géneros tienen una realidad totalmente demostrable y eso no obsta para que indudablemente haya una fusión de procedimientos; pero en fin, lo que escribe Benet son novelas y cuentos y lo que escribe Sánchez Ferlosio en «Las semanas del Jardín» son ensayos, aun cuando pueda haber ingredientes narrativos que le den novedad, pero que no son los determinantes. Entonces, yo no creo que la longitud de la prosa de Benet y de Ferlosio últimamente, se deba, sobre todo en el caso de Benet, a una exigencia del ensayo. Creo que responde más bien a ese anhelo de definir y de precisar que se encuentra ante la impotencia de precisar. Es un búsqueda de la realidad, tanteando precisarla y evocarla sobre todo, y que además persigue una versión sugestiva, de sugestión. Y con esto paso a otra cuestión de usted mismo. Decía usted que la prosa de este novelista planteaba una exigencia ascética, o algo así. Terminaba usted con este adjetivo, y parece que él mismo estaba inconforme con usted en eso. Pero yo no entendí muy bien en qué acepción usaba usted este término de ascético.

D. VILLANUEVA.

No me refería a la prosa, sino a la obra narrativa de Juan Benet en general. Mi argumento, perfectamente rebatible, era que el lector —y hablo quizás a partir de mi propia experiencia— busca en el arte, en la literatura, la catarsis, es decir, la sublimación de muchas tendencias, de muchas frustraciones, y en el caso de Juan Benet no la encuentra, porque este autor no quiere engañar al lector presentándole un mundo cerrado y perfecto donde éste, como si se tratase de un bálsamo,

pudiese encontrar un oasis de orden, sino que de una manera muy sutil y perfecta, por supuesto, le enfrenta con su propia realidad de hombre que vive aquí y ahora (aquí y ahora significa, por supuesto, España, y significa por supuesto 1975, con todo lo que pesan los años anteriores). Además Benet no duda en recordarle a este español de aquí y ahora lo que ha ocurrido antes, cómo ha sido este país. En este sentido era en el que utilizaba yo el adjetivo ascético que veo no ha sido demasiado brillante y que estoy dispuesto a sustituir previa atenta consulta del Casares.

G. SOBEJANO.

No, es que, ahora, usted lo ha aclarado, y se refiere más bien a una cuestión del sentido de las obras mismas, pero en la lectura de la novela como novela, o del cuento como tal cuento, yo encuentro más bien un efecto extático y de sugestión, que se impone al lector y le produce una especie de embriaguez o de arrobo, algo que tiene poco de ascético; digo, el efecto de la obra leída. Ahora, el sentido de ese ejercicio suyo al escribirla, ése quizá sí debe tener algún matiz ascético.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Por favor, pasemos a la tercera pregunta.

G. SOBEJANO.

La tercera pregunta es muy breve y se refiere al coloquio de don Camilo José Cela. Si estuviera Camilo José Cela aquí presente le haría esta pregunta: ¿por qué en su discurso no dijo absolutamente nada acerca de sí mismo y estuvo todo el

tiempo hablando del escritor y de generalidades? Es decir, qué sentido podría tener en él esta reserva cuando todos esperábamos, al menos yo esperaba, que hablase de sí mismo y de su propia manera de entender la literatura, el trabajo literario y la vida; en fin, que hablase, que se descubriese un poco él mismo. Esto ocurrió un poco gracias a las preguntas que después le hizo el señor Martínez Cachero. Pero el discurso mismo del señor Cela fue un ejemplo asombroso de reserva o de elusión cuyo sentido me hubiera gustado preguntarle a él.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Pero creo que el señor Alonso Zamora y yo estamos al tanto de por qué ha ocurrido esto; si él quiere, puede responderle.

A. ZAMORA VICENTE.

Yo puedo invocar, más que mi largo trato con Camilo, eso que creo que recordé ayer, eso de «hace cuarenta y tantos años que somos amigos, y en este país, etc, cuarenta y tantos años de amistad...». Quiero decir que si bien la gente se pega por cualquier cosa, nosotros no nos hemos pegado, quizá porque no hemos tenido ocasión, pero creo que lo que ocurre es que Camilo, en el fondo, es enormemente tímido y enormemente introvertido, y precisamente todos esos exabruptos, ese griterío, ese estar siempre con el taco fluido, es una forma de defenderse, de esconderse, es la coraza del viejo caballero que se la pone para taparse una herida y tiene probablemente un gran miedo a desnudarse delante de todos. Yo creo que siente vergüenza de decir que trabaja. Se ha hecho

tan grande y tan facilona la creencia de que en Camilo todo es fácil y que en Camilo todo son tortas y pan pintado, que, según dije ayer, creo que siente casi temor de decir a la gente: «yo trabajo ocho y diez horas cada día». Al fin y al cabo, no creo que esté mal, así, cada quien es cada quien, dice un refrancillo arreglado a la hispanoamericana, y hay que respetarlo. Yo creo que no es más que eso y en sus mismas alusiones a las frustraciones, a los complejos, a nuestros malos entendimientos, siempre hay una forma de demostrar esa intimidad última que en el fondo es quizá una cosa me atrevería a decir que generacional, y que corresponde a una gente que tenía cierta edad, en un momento en que se le han estafado, se le han puesto en paréntesis unos cuantos años que pudieron ser los mejores de su existencia, y nada más.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Entonces, señor Sobejano, si usted ha concluido con las tres preguntas anunciadas, vamos a pasar la palabra al señor Marco.

J. MARCO.

Lamenté mucho no poder asistir a algunas de las charlas que se dieron aquí, pero aprovechando la presencia de Juan Benet entre nosotros, quisiera formularle una pregunta. Se ha aludido aquí a la prosa de Benet y se ha dicho que contiene algunas oscuridades y que tales oscuridades son significativas. Creo haberlo entendido así. Pues bien, me gustaría, señor Benet, que precisara en qué sentido es significativa —si lo es— su tendencia a la —llamémosla— oscuridad expresiva.

Y para decirlo de una forma menos compleja, si cree que la novela que realiza, el ciclo propuesto con intención tan unitaria, responde a unos presupuestos que van más allá del puro formalismo.

J. BENET.

El puro formalismo es una limitación un tanto extraña que por consiguiente no se sabe hasta dónde alcanza. La oscuridad se puede entender de varias maneras: una, como las zonas de sombra entre las zonas de luz; un artificio no sólo lícito, sino agradable que, como en cualquier otra obra del espíritu humano, produce el contraste. En cuanto a que la obra que yo he escrito sea oscura, creo, por un lado, que no lo es; que si lo es algo es por la propia ignorancia que llevo dentro, que debe ser mucha; y que cuando se intenta hacer algo, aunque no sea muy importante, con una cosa tan misteriosa y en principio tan oscura como el lenguaje en numerosos casos no puede resultar sino un producto que tiene mucho de oscuro y de investigable. Sobejano insinúa que esa oscuridad procede del hecho de que yo haya utilizado el párrafo largo. Creo que he utilizado el párrafo largo con alguna frecuencia, pero también he utilizado el párrafo corto. Una tendencia que no suscribo es identificar el párrafo corto con la luz y el párrafo largo con la sombra. Hace casi cien años, un crítico, hablando de Saint-Simon, identificaba el párrafo largo con la pasión y el párrafo corto con la lucidez. Tampoco estoy demasiado de acuerdo con esa distinción. Pero lo que sí creo es que hay una estética del párrafo largo y una estética del párrafo corto y que a cada uno de ellos, siguiendo a Sobejano, se puede aplicar de manera explícita la doctrina de los géneros; ocu-

re que no sé dónde empiezan los géneros y que tal vez los párrafos lo son. En cuanto a que eso sea expresión de un puro formalismo, no diré que no y tan artificioso es el párrafo largo como el corto, ¿cómo no va a ser artificioso si estamos hablando de artificios?

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿Alguna otra pregunta, señor Marco?

J. MARCO.

En principio quisiera darle las gracias al señor Benet porque era en este sentido en el que yo esperaba su respuesta y quisiera hacer otra pregunta, si me permiten, muy breve, esta vez dirigida al señor Torrente Ballester, abusando de su doble condición de novelista y de crítico. ¿Cree usted que puede calificarse a la novela de los últimos años, de novela de «tiempo de destrucción»? Esta denominación, que procede del título de Luis Martín Santos, ¿englobaría a novelas como el experimento de Camilo José Cela, «Oficio de tinieblas, 5», «La Saga/Fuga», el ciclo de Juan Benet o la novela de Leyva, por ejemplo? ¿Puede decirse que la novela española está destruyendo su lenguaje tradicional y construyendo un nuevo lenguaje, una nueva manera narrativa? En tal caso, ¿sería oportuno calificar la nueva manera de «destruktiva»?

G. TORRENTE BALLESTER.

Yo opino, primero, que las llamadas novelas destructivas no destruyen nada, porque las novelas constructivas a que se hace referencia, ahí es-

tán. Sigue subsistiendo el «Quijote» y sigue subsistiendo «Madame Bovary» y al destruir, efectivamente, se construye, de manera que yo creo que ni invalidamos los antiguos procedimientos, ni hacemos otra cosa que inventar, en la medida de las posibilidades de cada cual, otros procedimientos nuevos. Es decir, que quizá conviniese suprimir de la circulación la palabra destrucción que es una palabra absolutamente ambigua, que está tomada no sé de dónde y, claro, cuando a uno le preguntan: «¿Usted destruye?», «¡hombre!, yo no destruyo nada, hago lo que puedo según mi leal saber y entender y no pretendo en modo alguno, ¡vamos!, no tengo un modelo al cual destruir, no estoy haciendo 50 versiones de las Meninas, 50 caricaturas de las Meninas como hacía Picasso. No, es otra cosa completamente distinta». Yo tengo un enorme respeto a la novelística que me antecede, a la cual yo debo todo lo que soy y no me propongo en modo alguno destruirla. Lo que pasa es que con ciertos materiales o con ciertos temas, no me sirven estas formas que he utilizado y busco otras formas nuevas, pero la palabra «destrucción» yo la eliminaría por completo.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Le toca ahora al señor Torrente preguntar algo si lo desea.

G. TORRENTE BALLESTER.

Con mucho gusto. Me gustaría que quedase clara una cosa, cuya urgencia estimo importante. Y ya que nos encontramos aquí reunidos unos cuantos novelistas y críticos, la voy a plantear dirigiéndome directamente a dos personas que han

hecho referencia a ella de una manera muy concreta y muy precisa: al señor Zamora Vicente y al señor Benet.

Existe el mito de que nosotros, los novelistas que estamos actualmente en ejercicio en España, debemos, por lo menos el impulso que nos mueve, a la presencia de la novela hispanoamericana. Yo, personalmente, estoy convencido de que esto es un error, puesto en circulación no sé por quién y no sé con qué intención. Entonces, en este ciclo, hemos oído dos cosas que me parecen importantes. En primer lugar, un juicio muy preciso y, a mi manera de ver muy atinado, de Juan Benet, acerca del valor real de estos novelistas hispanoamericanos, en cuya secuencia, en cuya estela se nos coloca. Y, segundo, otra afirmación muy concreta y que convendría quizá desarrollar más, de cómo los novelistas que estábamos ya, no como tales novelistas, pero sí como personas, antes de la Guerra Civil, habíamos tenido una información, un conocimiento directo de todas aquellas fuentes, diríamos así, de todos aquellos autores que figuran de alguna manera, igualmente precisa, igualmente concreta, en el sistema de influencias que han determinado la novela hispanoamericana. Se habló de Faulkner, yo diría el nombre de Kafka que fue conocido en España desde el 36 y no digamos el nombre de Joyce que todos nosotros, los que tenemos ahora alrededor de 55 y 65 años, habíamos conocido y habíamos conocido bien antes de la Guerra Civil. Es decir, que nosotros no hemos necesitado de que los escritores hispanoamericanos escribieran de una manera determinada porque los autores más o menos revolucionarios o innovadores de quienes esta manera procede, nosotros la conocíamos ya y si no la hemos utilizado como modelo, si no hemos utilizado su ejem-

plo, sería por otras razones quizá perfectamente personales, pero no porque nos encontremos con, que los novelistas hispanoamericanos nos hubiesen revelado una manera de novelar que nosotros ignorásemos.

De manera que agradecería a los dos colegas a quienes he nombrado, que cada uno, a su manera, precisase un poco más esta idea.

A. ZAMORA VICENTE.

Yo creo que lo que acaba de decir Gonzalo Torrente, coincide con lo que yo dije ayer y creo, además, que Torrente lo ha puntualizado. Naturalmente, ustedes recuerdan que yo traje unas cosas escritas que no quise leer. Creo que recordé aquí (y me parece que siempre es uno de los mejores procedimientos para hacer crítica desde dentro, intentar revivir la experiencia literaria de cada cual), recordé lo que fue para la gente de nuestra quinta, el descubrimiento del «Artista Adolescente», un libro que mucho me temo, que muchos jóvenes de hoy no lean, y no cité «Gentes de Dublín», pero está dentro de esa línea y cité incluso cómo el «Finnegan's Wake» estaba publicado en revistas; ustedes saben, o no lo saben quizás, porque son muchos de ustedes escandalosamente jóvenes y ojalá lo sigan siendo siempre, pero en aquella Facultad de Letras que yo recordé, que se podía leer a Joyce mejor que en la propia Inglaterra. La censura, el veredicto condenatorio se quitó cuando aquí el «Adolescente» era viejo. Había tenido una Revolución Francesa muy bien hecha, dirigida por el propio Joyce y ahora si podemos leer el «Finnegan's Wake» es porque hay unas excelentes traducciones francesas con ediciones bilingües. Y como éste, muchos libros precio-

sos; naturalmente, lo que yo no quise decir en manera alguna es que esos escritores, mejor dicho, ese escritor al fin y al cabo supone, en la técnica moderna, la liquidación de la gran técnica anterior, que se llama Cervantes; pues sí, la liquidación, en cierta forma, porque también le debe algo, y mucho. Si aquí hay todavía alguno de los que son alumnos míos, saben que yo, en mis bromas o mis veras, les digo que se acostumbren a decir que, en literatura, en el mundo, no hay más que dos cosas. Una se llama Cervantes y la otra, todo lo demás. Y nos conviene defenderlo porque parece que no vamos a entrar en el Mercado Común si no tenemos muchos Cervantes, de forma que lo que yo no quise decir de ninguna manera es que haya una especie de influjo directo, de servidumbre a esa escritura, de algo que pueda oler a copia, plagio, servidumbre, cercanía, vasallaje; no. Creo que hablé de la urdimbre fina del tiempo, la que hace que todos nos parezcamos en un momento. Igual que es una cosa ridícula pintar marinitas, con un barco precioso, con las velas muy detalladas y dos gaviotas haciéndose el amor, después de Picasso, pues sería una tontería volver a escribir como Palacio Valdés o como tantas novelas pseudobarojianas y realistas que hemos leído en los primeros años de nuestra postguerra. El problema a que alude Torrente, tan agudo, de que cada cual ha puesto lo que ha podido en ese sistema y que hoy vemos aparecer en Benet y en tantas gentes, obedece a que al fin y al cabo se escribe para alguien, y el país está apartado de su situación europea, y España, mis queridos amigos, está en Europa, aunque le siente mal a quien le siente; por eso yo le daba las gracias a Camilo ayer por habernos puesto otra vez un poco europeos. Y cuando le daba las gracias a Camilo se

las daba a todos los que luchan con la pluma, aunque no sea más que cinco minutos al día, que es la forma de dar fe de vida y de presencia. En cuanto a los hispanoamericanos, creo que dije que a ellos les ha llegado por otros caminos, pero sobre todo por la novela norteamericana, que imitaba también los procedimientos joycianos, que han conocido por el núcleo de cultura en el que se han movido naturalmente, dentro del peso del inglés, peso que no suele ser precisamente literario; igual que aquí un muchachito cualquiera lo primero que hace es poner un pie en París, o quizá ahora en Lisboa que está más cerca, pues un hispanoamericano va a Nueva York, ciudad bastante atrayente, con muchos ascensores, con excelentes profesores compatriotas, etc., etc., creo que está muy claro. Y efectivamente, lo que pasa y esto creo que debemos decirlo y que Torrente y Benet estarán de acuerdo conmigo, es que la literatura hispanoamericana, desde que comenzó a tener algo de corporeidad desligado de lo español, no fue en realidad más que una voluntad de existencia: tenían que inventarse una literatura como se inventaron una patria y por vez primera la historia de esa literatura ha tenido unos cuantos muchachos jóvenes que han llevado a una forma de escribir una problemática real y existente. Eso es lo que pasa, por ejemplo, con «La Región más transparente», o las novelas de Rulfo que recordaba Benet; «Pedro Páramo», «El llano en llamas», tienen unos problemas concretos; y la primera novela, a mi juicio preciosa, de Marechal, «Adán Buenosaires»; de pronto, han sentido que escriben para alguien, para una gente que habla su lengua, y eso ha hecho que esa literatura, por vez primera en su historia, sea realmente una literatura y no un florilegio de palabras. Perdón, estoy hablando mucho.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿La respuesta del señor Benet?

J. BENET.

Yo creo que no habla usted demasiado. Nunca habla usted mucho. No sé por qué se apela a mí, porque, de hecho, yo no me acuerdo muy bien de mis opiniones sobre los sudamericanos, las tengo que rehacer. Lo que quiero apartar del entendimiento de todos ustedes es que yo tenga una opinión sobre la literatura hispanoamericana: yo no acostumbro a tener opiniones sobre grandes familias literarias porque no creo en ellas y cada caso me parece distinto; me importa poco que un individuo pertenezca a nuestra década, a nuestra familia lingüística o al continente americano. De esos americanos unos me gustan, otros me dejan muy indiferente, otros me repatean —como se dice ahora— y alguno realmente me parece conmovedor. Sin duda mis preferencias van por encima de todo hacia Rulfo y si alguno me pudo influir, fue Euclides da Cunha, vuelvo a repetirlo, un hombre que escribió hace más de cien años. A mí no me preocupa nada esto de las influencias; yo las admito. Cuando leo un libro que me llama mucho la atención, no me importa nada ser influido por él. Debo tener un temperamento femenino, me fecunda cualquiera, a condición de que tenga cierto poder fecundador. ¿Que esa influencia salga a relucir o no? Tampoco me importa demasiado. Sobre las influencias me acuerdo siempre de una anécdota que cuenta Anderson en sus Memorias: publicó su primer libro, la crítica lo recibió con asombro y denunció en seguida la influencia de los Grandes Maestros Rusos. Eso de

los Grandes Maestros Rusos ocurría hace cincuenta años, como ahora con los hispanoamericanos. Los rusos eran siempre Grandes Maestros; Anderson no había leído nunca un libro ruso y ante la insistencia de la crítica leyó a los Grandes Maestros Rusos y llegó a la conclusión muy acertada de que en todos los Grandes Maestros Rusos los personajes, con mucha frecuencia, toman sopa de berza; en su novela y en sus cuentos muchos personajes tomaban con frecuencia sopa de berza; he ahí la influencia, dijo.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Amorós, le ha llegado el turno para preguntar.

A. AMORÓS.

Bueno, a mí me gustaría decir una cosita sobre este tema de los hispanoamericanos; decir antes de preguntar, no por nada, sino simplemente porque, formando parte de esta mesa redonda, me considero un poco en la obligación de decirlo.

Desde luego, me parece que no hay que discutir sobre juicios de valor; a mí me gusta, a mí no me gusta; entonces cada uno diríamos: Cortazar, a mí me gusta más o menos; Rulfo, me gusta más o menos... Por supuesto, lo que han dicho Torrente y Zamora es absolutamente evidente, pero pienso que ni Torrente ni Zamora representan bien al tipo medio de novelista español de los años 1950. Y aquí hablo un poco con ciertas veleidades de sociólogo. Quiero decir que quizá ellos son, indudablemente, unos intelectuales muy destacados, pero que el tono intelectual de los novelistas españoles de 1950 no es el tono intelectual de estas

personas, me parece. Y entonces, simplemente como sociólogo, yo diría que me parece evidente la influencia que han ejercido los hispanoamericanos sobre el público y sobre muchos novelistas. Claro, naturalmente, las grandes figuras, las personalidades independientes siguen su camino, pero el gran término medio que constituye un poco la gran masa de la vida literaria, ha sido afectada de alguna manera por el ejemplo de los hispanoamericanos, me parece.

Bueno, entonces, si dejamos así las cosas muy pacíficamente, yo les haría una pregunta a cada una de las dos personas que han venido de más lejos. Por una parte, señor Sobejano, quería preguntarle un poco sobre su situación. Gonzalo Sobejano, como ustedes saben, es no sólo gran crítico, sino tratadista de la novela española actual, pero desde Estados Unidos y, sin embargo, está un poco en la obligación, digamos profesional, de seguir cotidianamente el curso de la novela española actual. Desde ese punto de vista de especialista, pero desde fuera, ¿cómo ve Sobejano la situación de la novela española actual, qué sentido ve a este ciclo desde su personal posición? Incluso yo le preguntaría otra cosa un poco más difícil. Estoy seguro de que, a Gonzalo Sobejano, muchos alumnos y alumnas despistados, en Estados Unidos, le preguntan: ¿cómo van las cosas por España en la novela, qué hay importante, qué debo leer yo ahora? Usted, ¿qué les contesta en ese caso para que conozcan un poco el momento actual de la novela española?

G. SOBEJANO.

Pues, viendo las cosas desde lejos, como las tengo que ver desde allí, se ven un poco más sim-

plificadas, quizá se peca un poco de simplificación, a veces. Estando aquí atento a la última obra aparecida, seguramente las cosas se complican y uno ve quizá más matices, pero quizá ve menos las líneas generales. Por eso es inevitable que tienda uno a la simplificación cuando está lejos. Yo procuro seguir la novela española actual con interés verdadero, no sólo por motivos profesionales. Con bastante asiduidad veo a esa distancia que hay una clarísima evolución hacia la novela representada por Benet, por Juan Goytisolo, por Torrente, un tipo de novela a la que, en esa edición del libro, califico de «estructural», porque me parece que pone de relieve, más que otros tipos de novela, la composición, y también la estructura de la conciencia individual y de la sociedad alrededor; llámese a ese tipo de novelas «estructural» o con otro nombre más bonito, la cuestión es que interesa; en los Estados Unidos, mucho más que interesaba el representado, digamos, por «El Jarama» o por «Los bravos», de Fernández Santos, y este público americano, cuando se ocupa de novela española, que es universitariamente, porque fuera de la Universidad poca gente se interesa por ella, suele preferir estas obras que digo, en especial, por ejemplo, el último Juan Goytisolo. «La reivindicación del Conde D. Julián» o «Señas de identidad», han llamado mucho la atención. Yo creo que esto es porque ellos piensan que esa novela está a la altura de la novela hispanoamericana, cosa que me parece un error, porque la novela española es tan buena, creo, como la hispanoamericana, y además perfectamente original e independiente; pero como la novela hispanoamericana, allí, tiene una presencia grande, hay muchas traducidas de Cortázar, de Rulfo, de otros, y se explica en las uni-

versidades cada vez más, y naturalmente está cerca y es América, y por tanto es un continente, la parte norte está atenta a lo que pasa en la parte sur, es lógico, y además los hispanoamericanos han seguido el ejemplo de los franceses y se hacen cada vez más propaganda y de una manera cada vez más eficaz, en tanto que los españoles somos una calamidad absoluta para eso. España está completamente invisible por culpa de que no hay la menor tentativa de difundir los valores que existen. Y, sin embargo, esos valores se difunden a veces en las universidades por la simpatía que un grupo de estudiantes siente por nuestro país; los motivos que llevan el hispanismo allí son sencillamente la simpatía hacia España, hacia el pueblo español, no hacia el gobierno, ni hacia otras cosas, pero hacia el español, hacia los españoles, quienes les despiertan un gran afecto y se interesan por su literatura, por su arte y por su cine, etc... Esto compensa mucho a los que estamos allí porque es un interés sincero que nos mantiene creyendo que al enseñar allí hacemos algo no inútil. No sé si he respondido a la pregunta.

A. AMORÓS.

Sí, muchas gracias.

Entonces le quería preguntar algo a Vicente Soto. En la conferencia de Soto nos interesaron a todos, me parece, una serie de realidades estrictamente literarias, pero además de eso o por encima de eso, según los casos, nos interesó una personalidad concreta: la de Vicente Soto, en persona. Y en su caso se planteaba muy claramente el problema de su situación ante la realidad cultural española, que él describía de manera muy

sutil, sin declaraciones tajantes, pero era el problema que se veía en el fondo: su situación lejana pero cercana, digámoslo así. Entonces, ¿ha supuesto algo, no sólo para la persona —no quiero bajar a lo anecdótico—, sino para esa situación suya ante la realidad cultural española, esta venida con motivo de este ciclo? ¿Qué impresión ha tenido él —y no quiero unas simples palabras de adulación—, qué efecto le produce, hasta cierto punto, el volver a encontrarse con viejos amigos, reanudar contactos de tipo literario? ¿Se siente ahora más próximo de la realidad cultural española, lo estuvo siempre, habrá esperanzas de que lo esté más?

V. SOTO.

No me siento más próximo que antes, ya me sentía muy cerca de España. Otro fenómeno muy distinto es, y así terminé yo mi charla, el de estas experiencias de ahora, que yo siento ya como añoranzas, para cuando me vuelva allá. Es una manía mía, ésta de las añoranzas, que me lleva a presentirlas.

Es posible que el enjuiciamiento detenido de este ciclo nos hiciese entrar en un debate tremendo. Diré que a mí me ha resultado apasionante precisamente por su enorme irregularidad. Y que me haya puesto en contacto con algo que yo sabía que existía, ha tenido una importancia extraordinaria para mí. Lo que ocurre en Estados Unidos, según nos decía el Sr. Sobejano, ocurre en Inglaterra con respecto a los valores culturales españoles. Es algo tristísimo. Yo podría contar aquí alguna anécdota increíble y sin embargo cierta. Una hija mía, a punto de iniciar sus estudios de licenciatura, acudió a una entrevista que le habían

concedido en la Universidad de Canterbury. Ya sabéis que allí la estructura docente es distinta de la nuestra y que estas entrevistas previas a los estudios universitarios son necesarias. Bueno. Un pequeño tribunal iba preguntándole a la chica acerca de sus inquietudes. Ella dijo que entre otras cosas le interesaba la filosofía. Le preguntaron qué pensadores le interesaban y ella citó a Sartre. Debieron de pedirle más nombres, porque ella dio más nombres. No sé cuáles; quizá citaría a Kant... No sé. Y en un momento dado dijo: «Y Unamuno». Y uno de los señores del tribunal, un profesor universitario, dijo: «¿Quién?». No conocía aquel nombre.

Yo no estoy tratando de hacer aquí la apología de Unamuno y sé cuán difícil ha de resultar engranarle en una estimación universal de filósofos sistemáticos. Sería injusto, además, ocultar que dentro de la Universidad inglesa hay magníficos estudiosos de Unamuno, profesores verdaderamente especializados en él. Estoy simplemente tocando una figura obvia de la cultura hispánica y me parece que, como botón de muestra, la anécdota subraya todo lo que quiero decir. En los Departamentos de Español de aquellas universidades —a pesar de la anécdota— se presta una gran atención a la cultura española. Creo que fuera de ellos no hay nada, salvo cuando un motivo extraliterario, que desde luego yo acepto como bueno para transmitir valores, populariza o perpetúa una figura. Simplificando mucho, yo pienso que sólo dos nombres de la literatura española han rebasado las minorías intelectuales inglesas para entrar en círculos de verdadera amplitud: el de Cervantes y el de García Lorca. No sé si me explico. Si, por ejemplo, la figura de Valle Inclán es desconocida en esos círculos amplios, ¿qué no

ocurrirá con nuestros valores actuales? El español es generoso, o papanatas, y tiene una aptitud fenomenal para aprenderse nombres extranjeros, grandes a veces, a veces lanzados por una moda. Y ya no sé si me he ido por los cerros de Ubeda; me es muy difícil resumir, precisando, todo lo que yo diría. A juicio mío, en el ciclo que hoy termina aquí ha habido debates y exposiciones de una altura y una racionalización de ningún modo inferiores a los del pensamiento intelectual que a mí me llega fuera de aquí. Me parecería importante, y no infantilmente importante, que la gente entendiese esto.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

¿Quiere hacer alguna pregunta el Sr. Soto?

V. SOTO.

No, porque un tema suscitado, de gran interés para mí, ha sido ya ventilado. Gonzalo Torrente Ballester ha considerado bien el pretendido antecedente o estímulo que para nosotros pueda haber en la novela hispanoamericana. También creo, con Andrés Amorós, que a muchos jóvenes eso es lo primero que les llega, pero, si he interpretado bien a Torrente Ballester, y en esto yo estaría de acuerdo, muchos de los factores más profundamente determinantes y en apariencia llegados como novedad, estaban en nosotros quizá antes de que los nuevos novelistas latinoamericanos —a los que yo no subestimo, por algunos de ellos siento gran admiración— tuviesen noticia de ellos: todo parece como una manifestación de aquel fenómeno que señaló Ortega, el de la americanización de Europa... con logros o productos

europesos que los americanos devolvían a Europa (si entendemos por americanos, como naturalmente hay que hacer, tanto a los del Sur como a los del Norte).

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Villanueva, ¿alguna pregunta?

D. VILLANUEVA.

Mi primera pregunta será para el Sr. Soto. En la obra de Vicente Soto, como en la de Juan Benet, el tiempo desempeña, para mí, un papel fundamental. En ellas se habla sobre el tiempo. Recuerdo que un tratadista del tiempo en la literatura desde el punto de vista filosófico, Hans Meyerhoff, decía que la argumentación sobre el tiempo es lo que distingue a los novelistas tradicionales de los novelistas innovadores. En las novelas de Vicente Soto ocurre esto, pero yo quisiera preguntarle, remitiéndome a su condición de creador, si el tiempo en ellas tiene también una dimensión constructiva, es decir, es un factor de estructuración de las mismas.

V. SOTO.

Para mí sí, cada vez más. Como creo haber señalado, el tiempo ha llegado a convertírseme en protagonista auténtico que realmente conduce e inspira la acción. A tal punto es esto cierto que llego a sentir como frívolo, por así decirlo, todo cuanto él no determine. Será una deformación mía, que desde luego sólo me aplico a mí mismo; encuentro legítimo que otros escritores no sientan así. Huyendo de esa obsesión he abordado

muchas veces asuntos deliberadamente ajenos al del fluir del tiempo (a su pasar al pasado con nosotros). Y muchas veces una observación que, como aflorando por sí misma, se me ha metido en lo escrito, ha teñido «de tiempo» todo el relato y me ha revelado la motivación y la estructura verdaderas de éste. Sí, todo lo que, tocado por mí, quiera escapar al fenómeno sencillo y espantoso de la desaparición del tiempo, es decir, de la nuestra —con frecuencia el fondo de lo que escribo se llena de la idea de la muerte, quizá tratada con humor, por una extraña necesidad, pero yo sé que entonces estoy dentro de mi obsesión—, me resulta frívolo. No sé si con esto he contestado bien a la pregunta de Darío Villanueva.

D. VILLANUEVA.

Mi segunda y última cuestión va dirigida a Andrés Amorós. Tradicionalmente se ha considerado que nosotros, los españoles, hemos tenido una gran capacidad para crear un género, la novela, con la picaresca y con Cervantes, y que al mismo tiempo hemos tenido una gran capacidad para destruirlo, para destruirlo dentro de nuestra propia tradición literaria. La novela en la literatura española sigue un curso parejo al del Guadiana: aflora y desaparece alternativamente.

Cuando Andrés Amorós habló de Francisco Ayala destacaba su intelectualismo evidente; su cargazón cultural indudable; el que despreciase lo novedoso de la trama para recurrir a asuntos que otros ya habían tratado. Algo muy parecido ha hecho también, en mi opinión, Benet. Es decir, que se trata de un novelista intelectual. En el caso de Torrente Ballester podemos decir exactamente lo mismo; en el de Vicente Soto quizá

también. Es decir, son novelistas que consideran la novela no como un divertimento o como un juego, sino como una labor seria en la que el escritor puede aportar mucho de lo que sabe, de lo que ha aprendido. (Hay quien dice, creo haber leído alguna cosa a este respecto, que a partir de los treinta años leer una novela resulta una absoluta pérdida de tiempo.)

A. AMORÓS.

Concretamente Pla y Gonzalo Fernández de la Mora.

D. VILLANUEVA.

Andrés amorós se ha preocupado de revalorizar la figura de un gran novelista español que no había sido justamente tratado, un gran novelista intelectual, don Ramón Pérez de Ayala. En el 98 la novela es sin duda intelectual, no sólo la de Azorín y la de Unamuno, sino también la de Valle Inclán, bástenos pensar todo lo que Miguel de Molinos significa para él. Pregunto a Amorós, ¿crees que la trabazón y la futura línea novelística, a partir del 98, de Pérez de Ayala y de estos nombres que he citado, puede venir presumiblemente del intelectualismo, de la tradición de la novela intelectual?

A. AMORÓS.

Bueno, ahí yo creo que has metido muchas cosas y voy a ver si contesto a algunas poquitas. Desde luego había un problema que aquí no puedo tratar: prácticamente, el de toda la novela en España. Tenemos felizmente el «Lazarillo» y el «Quijote» y aunque luego haya Guadianas, esto

sobra en comparación con todos los demás países. Desde luego, Pérez de Ayala es novelista intelectual; desde luego, Francisco Ayala lo es, Gonzalo Torrente también lo es, Juan Benet, también lo es a mi modo de ver. Vicente Soto... yo ya ahí tendría mis dudas, la verdad, lo tenemos aquí delante y no sé si él querría decir algo. Yo a Vicente Soto le veo sí, claro, con inquietudes intelectuales, pero no le veo exactamente en ese camino. Yo en Vicente Soto veo sobre todo, una sensibilidad muy fuera de lo común. Eso es lo que me llama más la atención. Al decir que Francisco Ayala, por ejemplo, es intelectual, pues claro es que en él se nota mucho la construcción implacablemente lúcida y quizá en ese sentido pierde un poco de espontaneidad creadora. Pienso que Vicente Soto es, más bien, un artista sensible. A lo mejor me equivoco. Yo diría que es que, claro, nos movemos aquí los profesores y los críticos siempre con etiquetas muy imperfectas, para entendernos. Cuando estudiamos de verdad, cuando conocemos, cuando apreciamos a un autor, lo sentimos como algo único, que no se parece a ningún otro, y sin embargo, tenemos necesidad de entendernos y decimos «intelectual», es una etiqueta muy imperfecta porque dentro de intelectual hay muchas clases, intelectuales son todos estos y muchos más y son muy distintos. Pera mí, muy intelectual es Valera y, sin embargo, entre el mundo de Valera y el mundo de Juan Benet, pues no hay muchos puntos de contacto aparentemente.

En definitiva, yo lo que diría es una cosa: se ha hablado siempre de la tradición realista de la novela española, la tradición digamos de el «Lazarillo», el «Quijote» (y vaya novela intelectual que es el «Quijote», por cierto), luego Galdós,

Baroja y luego Sender, digamos por marcar una línea con independencia de la categoría de cada uno. Yo personalmente opino que hay también una línea, una tradición, como se quiera llamar, de novela intelectual que para mí está muy clara, en el «Quijote», otra vez, en Clarín, en Valera, en Pérez de Ayala y en estos escritores contemporáneos, en Francisco Ayala, en Benet, en Torrente, en Martín Santos.

Después de pensar bastante tiempo en la novela, porque es mi tema fundamental, casi puedo llegar a una única solución, que es que no se pueden en absoluto dar normas sobre la novela. Si no se pueden dar nunca normas al artista, el artista ha de jugar su guerra por libre y puede hacer lo que quiera, me parece a mí que en la novela todavía más, porque es un género por definición abierto, como recordaba Cela ayer, como lo dijo Baroja, es un género totalmente abierto. Entonces, querer que haya un tipo de novela es una locura absoluta, porque ha de haber muchos tipos de novela. Tiene mucha razón Gonzalo Sobejano en que el péndulo, que hace unos años parece que se inclinaba hacia el realismo costumbrista, hoy se inclina hacia la novela intelectual, llamémosla así; esto durará mucho o poco, yo no lo sé, porque del futuro no se puede hablar.

Lo que sí me parece importante es no tener ideas demasiado simples sobre nuestra historia literaria. Que hay una tradición realista y otra tradición, digamos, intelectual, y las dos son muy valiosas, y las dos son igualmente españolas. Recuerdo una frase que creo que es de don Juan Valera, cuando dice que Moratín, hoy (en época de Valera) es ya tan español como Quevedo. Fíjense ustedes, Quevedo, que parece lo típico, racial, costumbrista español, y Moratín, «el afran-

cesado», también es español. Es decir, que hay una riqueza, una variedad, dentro de lo español a la que no hemos de renunciar de ninguna manera.

He empleado la fórmula péndulo, que no me parece que sea totalmente arbitraria. Pienso que en la evolución de los estilos, de las modas, de los gustos literarios, es inevitable hablar así, hay un poco de acción y de reacción, Hoy estamos un poco en ese lado, que a mí personalmente es el que me interesa más.

D. VILLANUEVA.

Puedo hacer una pequeña aclaración. Recuerdo ahora aquello que Baroja contaba de que tenía un amigo carpintero, creo que se llamaba Joaquín, que despreciaba todos los oficios en los que no se precisa del metro. El metro era para él un instrumento que los dignificaba. Y Baroja, sacándole sentido a esta anécdota, decía que la novela es un oficio sin metro. Yo pienso exactamente lo mismo, y que el crítico en modo alguno es un pontificador que tiene que decirle a los creadores por dónde tienen que ir. No era esa mi intención. Yo sé que tú no lo has considerado así, pero quisiera dejar muy claro que el crítico en cuanto tal no es ni el árbitro que pretende dirigir a los escritores, ni el dios que todo lo sabe y emite juicios totalmente inatacables. Mi pregunta se refería simplemente al hecho de si tú crees que estos escritores están contribuyendo a afirmar esta tradición novelística intelectual entre nosotros.

A. AMORÓS.

Sí, sí, indudablemente.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Benet, le ha llegado a usted el turno.

J. BENET.

Yo no tengo nada que preguntar, en todo caso sólo quiero hacer una apostilla dirigida a Sobejano, con cierta impertinencia, tal vez porque yo no vivo de las letras. Ese arrinconamiento o falta de aprecio que padece la cultura española tiene su otro aspecto bastante positivo: la cultura, por su índole, cuando no goza del aplauso ni de las consecuencias económicas que acarree el aplauso, cuando no se enrarece el clima donde se hace por el aire viciado del laudo, se hace bastante mejor. Se hace más limpia, más derecha, y los resultados que no se consiguen en el instante, suponiendo que aquel hombre que lo hace pueda sobrevivir, son a la larga más eficaces. Eso es lo que quería decir.

G. SOBEJANO.

No he comprendido muy bien lo que ha dicho. Se refiere, al que enseña en país ajeno o al escritor que no es atendido en otros países.

J. BENET.

No me refiero a la enseñanza.

G. SOBEJANO.

¿El escritor se sentiría como en un estado de mayor libertad y pureza sin pensar en la atención de los demás?

J. BENET.

Escribiendo sin pensar en la atención de los demás.

G. SOBEJANO.

Puede ser. No sé si he dejado la impresión de que la cultura española no merece atención; la cultura española merece mucha atención, pero lo que ocurre es que por razones meramente políticas no alcanza la resonancia que merece. Esto podrá crear en el escritor una mayor libertad de movimientos y una mayor autenticidad, puesto que no trata de escribir para encontrar eco en ninguna parte, pero yo creo que a la larga puede ser bastante triste.

J. BENET.

Lo que yo quiero decir no es que no merezca atención, puesto que de hecho la merece, sino que no la despierta. Que una cultura esté arrinconada, y pueda desarrollarse en un cierto clima de incomprensión puede no ser absolutamente negativo.

G. SOBEJANO.

Desde luego, pero yo lo encuentro triste desde el punto de vista no de profesor, sino del escritor, porque yo pienso que, aunque escriba uno para sí mismo, escribe también para los demás, ¿qué duda cabe?, para tratar de llegar a una comunicación, hacer llegar a los demás lo que uno hace; entonces parece penoso el no encontrar respuesta más allá de las fronteras.

J. BENET.

Yo escribo para los demás, en cuanto esos demás no son anónimos. En cuanto son anónimos, no. La mayor retribución que puede tener una obra es que proceda de una voz no anónima. Que se reduzca a unas cifras, a unos volúmenes de ventas o al enriquecimiento del escritor, no tiene ningún sentido.

G. SOBEJANO.

No, no pienso en eso, pienso en encontrar un destinatario que sea cada vez más amplio, pero no por razones de ventas ni de propaganda ni de mayor éxito, sino por razones de satisfacción propia. Pienso que si uno solamente se reduce al ámbito de los amigos y de los críticos que le conozcan a uno, esto no produce tanto estímulo como si ocurriera más ampliamente, y sobre todo hago esta apreciación por lo que pasa con otras literaturas, con otros tipos de novela.

J. BENET.

Yo insisto en que la amplitud me parece merecer poca atención, porque al fin y al cabo se refiere a un aprecio cuantitativo, mientras que la respuesta es más bien un aprecio cualitativo. Pero, en fin, creo que esto es una apreciación que no se debe prolongar demasiado.

G. SOBEJANO.

Yo pienso en una amplitud que es al mismo tiempo de profundidad de respuesta que no se

obtiene con media docena de lectores, sino, a ser posible, con todos los lectores del mundo.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Bien, es indudable que les hemos robado a ustedes, señoras y señores, mucho tiempo y vamos ya a cederles la palabra y además les anuncio que vamos a ampliar el espacio de tiempo disponible para que todo el mundo pueda formular sus preguntas desde este mismo momento.

PÚBLICO.

¿Qué forma de acceder al público tiene un autor nuevo totalmente desconocido?

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Yo traslado la pregunta a dos personas: a un creador que tenga experiencia de concursos en los que haya sido premiado —caso, por ejemplo, de Vicente Soto—, y a un crítico, que podría ser, puesto que tiene mucha experiencia en este asunto, Andrés Amorós.

Por favor, señor Soto, ¿qué respondería usted?

V. SOTO.

También yo aquí estoy confuso. La situación se parece a la de una novela policíaca, es decir, lo difícil aquí es dar con el asesino. Realmente difícil. Señalar con el dedo acusador a los jurados de los concursos sería absurdo. Entre otras cosas sería manchar a hombres honorables impuntándoles lo que sólo otros, verdaderos bandidos, hacen. No, no es posible generalizar. Y acusar a

los editores sería igualmente injusto. Hay ahí una cuestión de mercado, además de la pura valoración literaria. Entonces, lo que yo haría sería recordarle a esta señorita lo que Joyce tuvo que esperar hasta ver publicado «Dubliners». O lo ocurrido a Kafka, que envió un cuento a un concurso y nunca volvió a saber de él. Yo sé que era un cuento bueno, yo sé que era un cuento «de Kafka»; no lo he leído ni podré leerlo y seguramente Kafka no volvió a leerlo, porque simplemente aquello se perdió, pero, sin más, yo sé que era bueno. Estos son los azares del mundo del arte, que también tiene sus aspectos deleznales. Pero tratar de enjuiciarlo por matices prácticos sería erróneo. Creo yo. Quien tenga sobre sí la maldición del tener que escribir, que escriba. Si sale adelante en un concurso, pues muy bien, y si no, que siga escribiendo. No veo modo de dar otra respuesta. Yo no encuentro al culpable de esta situación, no.

A. AMORÓS.

En cuanto a los concursos, ya Vicente Soto lo ha dicho muy claramente y yo lo podría corroborar con muchísimas anécdotas que me divertiría mucho contarles, pero no hay tiempo ni es la ocasión ahora; se lo podría decir en privado, Vicente Soto lo dijo, hay muchos concursos que son un escándalo absoluto porque se sabe quién va a ser premiado y se ha publicado en los periódicos antes del fallo, no es que yo me lo invente. Hay personas, según yo creo saber, que han cobrado un cheque por un premio antes de ser fallado ese premio. Hay muchos casos así. Esto es verdad. Ahora, también le diría que yo conozco algunos jurados que actúan honestamente. Le puedo decir

concretamente que en un jurado en que yo estuve, de una manera totalmente anónima, sin saber nadie quién se presentaba, de un total de 500 cuentos salieron en primero y en segundo lugar —no sé si lo sabe él— los dos cuentos de Vicente Soto, antes de que fuera muy conocido. ¿Por qué? Porque tenían una calidad muy evidente que barrían a los demás y con buena voluntad se encontraba.

Pero no es solamente el problema de los concursos. Yo apuntaría a otra cosa. Hay que tener en cuenta —y vuelvo un poco a lo de la sociología literaria— que de hecho existe hoy un mercado librero, un mercado editorial y todo un montaje comercial. Entonces, de hecho se cometen terribles injusticias cotidianamente. Yo diría una cosa, que lo fundamental no son los concursos, sino el hecho de integrarse, de formar parte, como dicen algunas veces, de una cuadra de un editor conocido. El hecho de vivir en Madrid y en Barcelona, eso condiciona terriblemente, el tener amigos, el estar relacionado, el ser simpático, una serie de cosas. Es perfectamente posible que haya escritores estupendos, y yo conozco a algunos, de primera categoría, que viven sencillamente en una capital de provincia con un prestigio provinciano, y que de hecho no traspasan ese ámbito, no por culpa suya. En cambio, muchísimas mediocridades, concretamente de Madrid y de Barcelona, tienen una fama muy superior a sus méritos, me parece. De todos modos yo pienso, y no es un fácil consuelo, créanme que no, conociendo el nivel de los concursos literarios concretamente de narrativa, conociendo el nivel tan absolutamente bajísimo de las obras que suelen presentarse allí, si hay alguien de verdadera calidad, yo creo que a la larga acaba saliendo. Ahora bien, que sufre

antes muchas injusticias, claro que sí, pero eso no sólo sucede en los concursos literarios, sino en todo el país en muchos aspectos, me parece.

D. VILLANUEVA.

Quisiera decir algo acerca de este mundo vidrioso de los premios. Se trata de una anécdota que me ha divertido e impresionado siempre mucho. En Inglaterra se convocó un concurso entre aquellos que fuesen capaces de imitar de manera perfecta el estilo de Oscar Wilde. El propio Wilde se presentó bajo seudónimo... y se llevó el tercer premio.

PÚBLICO.

Hay una edición de Joyce con un prólogo de Benet en el que Benet se carga a Joyce y, sin embargo, usted piensa que Joyce influye en Benet. ¿Cómo se entiende esto?

J. BENET.

En primer lugar me otorga usted una capacidad de fusilero que yo no tengo. Yo no me cargo a Joyce, lo único que digo es que Joyce me parece un escritor revolucionario pero limitado, y no es uno de los santos de mi devoción. Yo he leído a Joyce en la medida que he podido pero llegó un momento en que no pude seguir, como muchos críticos ingleses y americanos lo reconocen también, «Finnegans Wake», que yo traté de leer, realmente no se puede leer. Si tengo algunas reservas que hacer respecto a Joyce es por su aspecto de escritor de poco alcance intelectual y de escasa visión. Un hombre metido en el mundo de

la literatura, costumbrista por supuesto, en cuyo estrecho círculo intentaba hacer su revolución, pero que en otro orden de ideas resulta ser un pensador, por decirlo así, bastante menguado. En ese orden, Joyce me interesa poco, a pesar de que ciertas fórmulas suyas o ciertos mecanismos de su narración han influido evidentemente en todos los escritores del siglo, desde la aparición del «Ulises». ¿Que en mi obra aflora una influencia que atesora ya toda la humanidad letrada? Puede que sí. Yo no soy tan perspicaz y no lo adivino tan claramente, a menos que pertenezca al acervo común de todos nosotros. Pero esta influencia directa si usted es tan amable de señalármela, me hará usted un buen servicio.

D. VILLANUEVA.

Yo, en este sentido, estoy totalmente de acuerdo con Benet. He estudiado su obra y también conozco, en la medida en que me ha sido posible, la de Joyce, y no he notado en absoluto relación. Hay que tener en cuenta que Faulkner debe mucho a Joyce y quizá lo que nosotros percibimos en la obra de Benet son ecos de Joyce, pero quien está allí es Faulkner.

PÚBLICO.

Señor Torrente, ¿qué influencias tenía para usted en aquella época Freud en cuanto a la relación del psiquiatra con su literatura?

G. TORRENTE BALLESTER.

Yo no creo que por el hecho de que un escritor imagine una figura en cuyo mapa intelectual

figura el freudismo, tenga que ser necesariamente influido por Freud; es decir, el influido por Freud es el personaje, no yo. Es decir, yo tenía entonces, como tiene todo hombre medianamente culto, un conocimiento velado de la obra de Freud y, toda vez que yo tengo tendencia a imaginar unos personajes que piensan, que tienen relación con el mundo intelectual, al construir este personaje, me pareció oportuno hacer de él un discípulo lejano de Freud. Ahora, esto no quiere decir de ninguna manera que en mi concepción del mundo exista una fidelidad a Freud. Que exista una influencia es indudable, porque todos, en este momento, de una manera o de otra, de una manera de aceptación o de una manera polémica, tenemos que ver con Freud, porque Freud ha causado una revolución en el mundo de entender el hombre.

No sé si he respondido con fidelidad a lo que usted pregunta.

PÚBLICO.

La posible influencia del estructuralismo en «La saga/fuga de J. B.» de Gonzalo Torrente Ballester.

G. TORRENTE BALLESTER.

Primero sería la influencia del estructuralismo en mí mismo. Como dije antes y puedo ampliar un poco más ahora, se trata de un movimiento intelectual del cual yo tuve conocimiento en América. Es decir, cuando yo estaba en España, a los medios en que yo me movía no habían llegado todavía más ecos que quizá su mero nombre, pero no teníamos a mano, quizá con muy escasas excepciones, los libros en los cuales pudiéramos es-

tudiarlo. Lo que pasa es que en ciertos aspectos, diríamos accidentalmente, encontré una teoría que me podía servir como base para un tipo de parodia que me divertía mucho hacer, con la cual, por otra parte, como dice muy claramente Sobejano, yo manifestaba un reconocimiento, un respeto y quizás una influencia personal hacia el estructuralismo, del cual no tengo embarazo ninguno en reconocer aquí que me aclaró muchas cosas de la literatura y de mi propia literatura. De manera que yo vería dos aspectos de la cuestión: primero, la influencia que sobre mí personalmente hubiera ejercido este movimiento, influencia tardía, ya que, cuando llegó a mí, yo era lo bastante maduro como para que no fuera totalmente una conversión. Puedo lamentarlo o no, esto es otra cuestión. En segundo lugar, estos aspectos secundarios que son los que transparecen de una manera más visible en esta pequeña parodia, que son dos o tres cosas que están en la novela. Yo no sé si es ésta la respuesta que usted apetecía.

PÚBLICO.

Mi pregunta va dirigida al señor Cela, pero en su ausencia va a su crítico, y tengo que hacer un pequeño preámbulo porque si no, no se entendería. El señor Cela ayer, al hablar de «La colmena», cuando le preguntaron qué le iba a pasar a Martín Marco, dijo: «yo no soy de su familia y no lo sé». Esto viene a insistir en esa técnica de objetividad que se suele señalar en «La colmena». Pero esa técnica no se mantiene a lo largo de todas sus páginas, ni muchísimo menos. Voy a señalar dos aspectos. Hay un momento en que hay un personaje, el de don Pablo, al que hemos visto actuar y sabemos ya que es un energúmeno, pero Cela,

en un momento dado, dice «D. Pablo eres un miserable que todo lo ve al revés»; igual que hacía Valera o la Pardo Bazán. En otro momento aparece un nuevo cliente del café y le presenta en un aparente monólogo interior. Habla con un camarero, les vemos hablar, y Cela aclara: «este cliente se llama Baudilio Segovia, trabaja en la Telefónica y tiene 37 años, y lo digo por si acaso vuelve a salir»; es decir, que rompe la continuidad cuando le da la gana. Ahí se ve muy clara la intención, pero en el caso de definición del personaje, como en el caso de meterse dentro como un escritor consciente y decimonónico, ¿cree usted que es totalmente consciente y en este caso sería válida esta técnica del narrador omnisciente para un novelista de hoy?

A. ZAMORA VICENTE.

Bueno, la pregunta que me hace Marina Mayoral yo no sé muy bien contestarla porque yo no he escrito «La colmena» y el caso es que me hubiera gustado escribirla porque a mí me gusta escribir, pero, ¿por qué no ha de valer? Me parece que lo han dicho incluso Juan Benet y el señor Amorós y todos —y en el «San Camilo» está patentísimo— los niveles de lengua son inmensos y variadísimos. Muchas veces interviene el escritor; creo que es muy difícil que el escritor se quede totalmente fuera. Yo creo que el escritor muchas veces es esclavo de lo que está haciendo. Se deja llevar. Probablemente si usted le hubiera planteado esta pregunta a Cela estoy seguro de que Camilo iría en seguida a corregir eso y en su próxima edición estaría corregido, para mantener el tono general y a lo mejor le citaba a usted a pie de página, «la observación que me hace

quitar a don Pablo sus vergüenzas en este momento, se lo debo a Marina Mayoral, a la que quedo muy agradecido».

D. VILLANUEVA.

Entonces me gustaría que transmitiera usted a don Camilo José Cela que en la página 23 de la edición de bolsillo de «La colmena» en Alfaguara se lee lo siguiente: «Digo esto porque, a lo mejor, después vuelve a salir». Aquí el autor está hablando con el público lector, lo que constituye un horrible pecado según los preceptistas del objetivismo.

A. AMORÓS.

Bueno, yo citaría entonces con una cierta pedantería juvenil, un libro que ha citado también, y no es llamarle pedante, Darío Villanueva, sino que está muy al día de las cosas. Hay un libro que a mí me parece fundamental sobre teoría de la novela contemporánea que es la «Retórica de la ficción», de Wayne C. Booth, que se ha traducido hace poco al español y yo creo que nadie se ha enterado, como suele pasar cuando se traduce un libro verdaderamente importante. Ahí dicen claramente esto: que el narrador sea omnisciente o no, no es igual; que el narrador sea objetivo o no, no es igual, produce unos efectos distintos. Pero que no se puede formular ninguna teoría previa. Es decir, que en algún caso el charloteo con el lector podrá sonar algo pasado, anticuado y desagradable, y en otros casos podrá resultar estupendo y maravilloso. En definitiva, depende de la gracia que tenga el escritor para usar una técnica que inicialmente parece anticuada.

PÚBLICO.

Quiero que los críticos que hay en esta mesa me aclaren si la crítica sirve para algo, y, si esto es así, para qué sirve.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Pues bien, los críticos tienen la palabra.

J. BENET.

Sólo quiero alabar la postura de esta señorita que, por una vez, va a coger la lanza contra el crítico. A lidiar eso.

D. VILLANUEVA.

Es una pregunta que para el crítico encierra una verdadera preocupación porque hoy en día hacer crítica cuesta un cierto esfuerzo y si resulta que ese esfuerzo no sirve para nada, ¿por qué no dedicarse a otra cosa?

Lo que ocurre es que, en mi opinión, las palabras «crítico» y «crítica» no me tocan ni tocan a los más destacados y admirados críticos, sin serlo, que conozco. Porque el llamado crítico es simplemente un lector; un lector que lee con mucha intensidad y con mucho afán, que escribe después sobre lo que ha leído y que a veces lo publica. Todorov en su obra «Literatura y significación» da un quiebro verdaderamente interesante, porque después de habernos estado hablando hasta entonces de «poética», de «retórica», de «estilística» y en términos de estructuralismo y semiología, reconoce «de facto» que la «lectura» —así la llama él—, es una actividad lógica y rentable,

referida por supuesto a la labor de esos mal llamados críticos. Por lo tanto, yo le diría a usted que, efectivamente, esos críticos de los que usted usa, puede que no digan nada, pero que hay algunos «lectores» en el sentido de Todorov, que es al que yo me quiero acoger, que ponen toda su voluntad, todo su mejor esfuerzo en dar algo positivo, además sin pretensión de que los lean. Son estos «lectores» algo así como los peones camineros de las obras públicas que tan bien conoce el señor Benet. Quiero decir que así como el país tiene carreteras y obras de fábrica que necesitan ser conservadas y que de ello se encargan estos respetables trabajadores, esos «lectores» de los que le hablo me parece que no piden más que el puesto de «peones camineros» de lo que el país tiene de cultura, su literatura, su producción artística, que no se ve, que no se valora y que no se cotiza, pero que en realidad dice más de España que nuestras carreteras y nuestros puentes.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Bien, que continúen hablando los críticos.

A. AMORÓS.

Bueno, yo empezaría diciéndole una cosa. Se ha dicho aquí: «por una vez se ataca a la crítica». No, perdonen ustedes, hoy es el tópico más habitual atacar a la crítica, quizá con razón, pero esto es absolutamente habitual. Este año un alumno me dijo, y esto quizá les divierta: «Bueno, como usted sabe, la crítica no sirve absolutamente para nada, como ha escrito el señor Torrente Ballester». Y yo digo: Bien, habría que ver si el señor Torrente Ballester ha dicho eso, porque se

inventan unas cosas muy bonitas. Así, pues, ese es un ataque habitualísimo.

Yo le diría alguna cosa. Por supuesto, como ha dicho Darío Villanueva, hay críticas que no iluminan nada, pero hay otras que sí. Me remito a mi experiencia personal, como todos, en estos casos. Yo pienso que, como lector, hay cierto tipo de obras que las entiendo, casi desde el primer momento, porque tengo una afinidad sentimental o ideológica o empatía o como quieran llamarlo con el autor; entonces simplemente me basta con que me den los datos. Les puedo decir, concretamente, sin que parezca vanidad, que a mí la mayor parte de las críticas sobre Pérez de Ayala no me sirven para nada, porque yo creo que lo entiendo; me sirven sólo para darme datos, como acarreo histórico. Pero hay otro tipo de autores que yo, por limitación mía, no entiendo a primera vista, o no me gustan, o no comprendo cuál es su valor, y, entonces, de hecho hay críticos que me ayudan a entenderlos. Dámaso Alonso me ha ayudado a entender la belleza de la poesía de Garcilaso. Si quieren un caso extremo, yo, como simple lector, leo hoy las novelas de Fernán Caballero y digo «¡qué espanto, qué horror!, no me interesan nada en absoluto». Entonces leo el libro de Montesinos y las entiendo mucho mejor. Verdaderamente yo casi diría (no sé si está bien decirlo profesoralmente) a mí me gusta mucho más la crítica de Montesinos sobre Fernán Caballero que Fernán Caballero mismo, con lo cual tendríamos que es un crítico creador y ahí iríamos a lo que dijo Zamora Vicente, ayer: hay críticos que son verdaderos creadores, esto es un hecho; la inmensa mayoría son pobres trabajadores de arquitecturas, lo somos, pero hay otros que son verdaderos creadores. Incluso le podría decir que he visto la

experiencia más complicada de estar en un coloquio, más o menos así, y decir yo algo y entonces el novelista dijo: «Hombre, me ha hecho usted entender mejor mi obra», lo cual, a primera vista, parece una aberración, una locura. Si él lo había escrito, ¿es que él no se daba cuenta? Por supuesto que sí, pero de otra manera; él, de una manera artística, creativa, intuitiva; a lo mejor yo o cualquiera ha tenido la suerte de relacionarlo con una serie de cosas, de entenderlo y de transmitirlo de una manera más razonable. Entonces, en definitiva, hay críticos que no sirven para nada, para muy poco, pero hay algunos que sí. ¿Y usted ve tan claramente la separación a este nivel entre creación y crítica?, porque ya hoy eso está (me parece) empezando a pasar de moda. Recuerdo de las frases muy tajantes de Butor: «yo antes hacía novelas haciendo esto, ahora hago unas cosas que dicen que son críticas, y no veo diferencia en absoluto en lo que hago de una manera y de otra». Claro que Butor es un señor creador, y toda la mayoría de la gente no somos más que pobres trabajadores.

PÚBLICO.

Pero eso no suele ser así, en España.

A. AMORÓS.

Quiere usted decir que ha visto más gente mediocre que artistas creadores, como es inevitable, claro.

D. VILLANUEVA.

Yo quisiera añadir simplemente que lo que ha dicho el señor Amorós es perfectamente compati-

ble con lo que yo digo. No se vaya a creer que menosprecio la labor a la que de alguna forma estoy dedicado y no admiro, sobre todo, a esos grandes críticos que son, a la vez, grandes creadores.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Quizá el señor Sobejano quisiera añadir algo a este debate.

G. SOBEJANO.

Solamente añadir que la crítica, la buena crítica, la que despierta cierta atención y que está hecha con honestidad, cumple una función modesta pero útil. Sin la crítica la obra literaria no estaría, como debe estar, en perpetuo proceso de comprensión. Precisamente Benet, el otro día, distinguía entre el escritor que hace su autocrítica previa, que no aparece en el libro, y el crítico que tiende a usar un lenguaje comprensivo, a hacer comprender, y ese hacer comprender tiene utilidad, no porque el crítico haya hecho ningún descubrimiento especial ni ninguna creación, sino sencillamente porque al tratar de comprender pone en movimiento o infunde vida a la obra literaria que está ahí. Se podrá decir: «bueno, es que la lectura basta, y ya la obra se pone en movimiento en la conciencia del lector». Está bien, pero esa puesta en movimiento en la conciencia del lector no pasa más allá, es decir, no pasa más allá de un círculo pequeño, de aquí la necesidad de eso que discutíamos antes de la amplitud y de la profundidad; si el crítico precisamente ayuda a que se expanda, a que se amplíe la onda vital de la obra literaria haciendo la comprensión explícita a los

demás, explícita y pública, creo que esta es una función útil. Dentro de eso habrá críticos fracasados, pero la opinión de Camilo José Cela de que el crítico es un escritor fracasado, me parece una opinión calumniosa, innecesaria. El crítico quiere comprender y el escritor quiere inventar, escribir, componer; y crear es una palabra que debemos reservársela a Dios, si existe.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

El señor Torrente Ballester quería también intervenir.

G. TORRENTE BALLESTER.

Toda vez que se me ha atribuido una frase que está muy lejos de mi manera real de pensar y que yo no he pronunciado nunca, querría ser mucho más radical todavía que los críticos que me han precedido. Yo creo que la obra literaria a la altura de la cultura en que nos encontramos, suscita necesariamente la crítica. La crítica es una secuela necesaria de la obra literaria, que ésta necesita desde todos los puntos de vista: la necesita desde el punto de vista del propio autor, y la necesita desde el punto de vista del público. Y segundo, que una de las desgracias de mi generación es el no haber tenido críticos. Una de las mayores alegrías que me he llevado yo en este coloquio es el haber encontrado unos críticos jóvenes que están en la mejor línea, en el mejor camino, y que están atendiendo a la literatura como ésta debe ser atendida. De manera que la afirmación de que la crítica no sirve para nada es una afirmación totalmente errónea y mi opinión es justamente la contraria. Ahora bien, el hecho de

que esta crítica no sea frecuente en España —y no solamente en mi generación, sino en otras generaciones, quizá con excepción de la del 27, que ha tenido en esto una fortuna inusitada—, no es más que un dato que hay que comprobar sin por ello decir en modo alguno que la crítica no sirve para nada. La crítica es útil, necesaria y además es una consecuencia inevitable de la creación y forma parte de ella.

Quiero añadir un pequeño comentario al margen. Para añadir un poco de exageración a este coloquio sobre la crítica y parodiando la frase de Camilo que tanto ofende a Sobejano, yo diría que el creador es un crítico fracasado.

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Señor Marco, ¿tiene algo que decir?

J. MARCO.

No estoy de acuerdo en la calificación que se ha hecho aquí del crítico como de un peón caminero de la literatura. A mí lo de peón caminero me cae mal. Y creo recordar que el propio Benet, que sabe de estas cosas, decía que el oficio ya no existe. Por algo será. Creo, por otra parte, que el debate sobre la importancia o la necesidad de la crítica es un tema muy complejo y que requeriría un debate muy extenso. Pero la pregunta sobre la utilidad o la inutilidad de la crítica debe relacionarse con la utilidad o la inutilidad de la misma literatura. Porque en definitiva, la crítica es tan necesaria como la literatura y ambas, podríamos decir, que son perfectamente inútiles: es decir, uno puede vivir sin literatura, como puede vivir perfectamente sin crítica literaria. Sin la literatu-

ra, nuestra vida no sería, posiblemente, como es hoy. Sería, tal vez, algo peor. Esto es ya opinión personal.

La obra de Benet ha sido lanzada y publicitada por la crítica. La crítica, hoy por lo menos, forma parte del engranaje editor-autor-público y posee, dentro de la diversidad de escuelas, elementos que sirven para hacer conscientes aspectos determinados de los autores tratados. Una literatura desarrollada posee un conjunto crítico desarrollado.

D. VILLANUEVA.

Por supuesto, éste es un debate muy importante, pero de todos es conocido que hay muchas críticas según su distinta metodología y su objetivo de estudio. Quizá la imagen del «peón caminero», tan poco brillante como el adjetivo «ascético» que empleé para mi mal, se adapte mejor al crítico de la cultura que ya está, que ya ha quedado. Pienso, por ejemplo, en la labor, para mí respetabilísima, de aquéllos que nos restituyen los textos en estado más perfecto y original, los que nos permiten encontrarnos con el verdadero Quevedo, con el verdadero Cervantes, no con algo adulterado: el texto lo es todo. Mi imagen iba más por este camino que por cualquier otro. En efecto, también, como dice Joaquín Marco, la literatura y la crítica no sirven para nada, a no ser para preparar unas oposiciones a cátedra.

PÚBLICO.

Como lector siento un gran desconcierto ante el «San Camilo» de Cela y como Cela no está aquí, deseo que el señor Zamora Vicente, su crítico, dé luz y concierto en su lectura.

Yo pienso que es imposible de hacer, mi querido amigo, porque uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla; supongo que sabe usted a qué me refiero en lo del bayo, porque es posible que también figure en el «San Camilo» y a lo mejor tampoco lo entiende usted. Es importantísimo primero que usted se lo lea todo, lo relea si es posible. Cuando salió el «Quijote», un señor que no era un cualquiera y que se llamaba Lope de Vega, dijo solemnemente: «no creo que haya nadie tan necio que alabe el "Quijote"». Cada libro sale a ganarse la vida y lo que Cela se haya propuesto escribir o haya logrado escribir en ese libro, puede que coincida en algunos puntos con lo que yo pienso, pero puede también que sea algo distinto, porque cada uno tiene su alma en su almario, pero en una obra que está totalmente llena de una fundamental preocupación: ¿qué nos pasa a los españoles?, creo que lo de la apología está empleando un poco excesivamente, es palabra fácil. Después de muchas cosas sobre los españoles, en una obra anterior a «San Camilo», Cela se concreta en un tema anterior al que han vivido los españoles, piensa sobre ese momento, se informa para refrescar su memoria de una manera increíble, porque si usted va leyendo poco a poco el «San Camilo», verá que hay noticias, todas muy fidedignas, desde cómo entra el cadáver de un teniente de asalto o de un diputado a Cortes en un cementerio, hasta cómo van las etapas de la vuelta ciclista a Italia, y muchas cosas más, lo cual refleja por lo pronto un afán de poner el entonces en el aquí, que era, para mi juicio, algo extraordinario, y, después relatar hasta donde puede (dije ayer en voz baja —con ese rumor de lo

que no se atreve uno a decir en voz alta—), quizá un hombre que está acosado por la vergüenza de sobrevivir a lo que está pasando, va contando a través de todo lo que él cree que son las personas con las que convive, la reacción asustada, temerosa, no informada y dubitando siempre, de ese pequeño espacio de tiempo que es la octava de San Camilo y yo destacué cómo pudo hablar de eso, porque las cosas habían cambiado bastante entre todos, empezaba a haber mucha gente para la cual eso ya no era ni siquiera recuerdo y eso fue lo que yo hice. Otro tipo de cuestiones creo que solamente Camilo sería la persona llamada a contestarlas.

Por lo demás, yo, como lector, y no soy un crítico profesional, sino simplemente un lector, creo que es un libro espléndido en el que una gran parte de los españoles tenemos un poco de examen de conciencia y nos podemos apoyar en él y quizás ver que hemos vivido eso, aunque no nos hayamos dado cuenta.

PÚBLICO.

¿Podría aclarar el señor Zamora Vicente su opinión sobre los recientes novelistas hispanoamericanos?

A. ZAMORA VICENTE.

¡Ve usted!, ese es uno de los inconvenientes de hablar de literatura, porque todo, absolutamente todo, en la lengua, es una metáfora y hablar en sentido recto no provoca más que escándalos. Yo quisiera decir, sin más, que el peso cultural que obra sobre el hispanoamericano es enorme, aun-

que no quiera. Los muchachos que estudian inglés se van formando en la lengua inglesa. El chico que vaya a trabajar de peón caminero en una empresa de construcción, en los petroleros, en cualquier cosa, necesita estar imbuido de una cosa que se hace en inglés y, naturalmente, le lleva a eso y ha llegado además copiosamente porque la guerra civil española ha supuesto mucho más de lo que nosotros nos creemos para la cultura de nuestra lengua. El rebajamiento de la vida española, muy bien dirigido, por cierto, dio lugar en Argentina a una serie de producciones bastante mediocres, y algunas estimables, pero que despertaron una curiosidad enorme y ahí se fueron colocando todos los novelistas norteamericanos, se va acentuando cada vez más la entrada del inglés y, por ejemplo, novelistas como Fuentes, Márquez, Fernando del Paso, etc., a pesar de tener tanto de autóctonos, todos los novelistas que nacen y se ponen en producción en ese tiempo, todos, están enormemente influidos por Faulkner, Steinbeck, Fitzgerald, todos se los saben de carrerilla, y yo no quiero decir que los culpe descaradamente, en absoluto, creo que ha quedado muy claro y estamos de acuerdo en eso, pero estamos viviendo en un ambiente que condiciona que todos seamos así, que todos veamos las cosas de cierta manera cinematográfica y nunca con el estatismo de Benavente. Esa gente tenía solamente la visión de la España de la generación del 98, de ahí que en las universidades americanas todavía están dándonos la lata continuamente con la generación del 98 como si no hubiera cosas posteriores. Sólo el esfuerzo de algunos jóvenes podrá cambiar eso. El hispanoamericano se ha aplicado a eso y después ha descubierto las cosas europeas e interviene como en todo, en sus Embajadas, en la Unesco,

incorporándose al movimiento que aquí existía pero que fue truncado por la guerra. Lo que ha dirimido Amorós es una verdad como una casa. Pero es verdad (y no sé hasta qué extremo puede llegar eso) que hay un libro, un libro importante de crítica publicado por un gran escritor, Fuentes, donde se estudia a Goytisolo como un hispanoamericano, y se le pone al lado de todos y eso para hablar de «El Conde D. Julián» que, que yo sepa, no tiene mucho que ver con el trasfondo americano. De forma que en esto de la literatura hay corrientes que van y vienen, yo he afirmado alguna vez que, efectivamente, existe ese peso en el hispanoamericano y en el escritor joven medio español, a través de los hispanoamericanos que están muy bien informados, que, como decía Soberano, tienen en las manos todo. Yo pensaba que igual que ocurrió con el movimiento modernista, y a través de Rubén se enteran aquí de que existe el snobismo y otras tantas cosas, así tantos jóvenes españoles descubrirán a los hispanoamericanos, pero esa circunstancia no quiere decir ni superioridad ni inferioridad en cuanto a lo americano.

PÚBLICO.

¿Qué opina el señor Benet de los libros de Historia de la Literatura?

J. BENET.

A mí un libro de Historia de la Literatura me parece muy bien, excelente; no los leo ni recomendando su lectura a nadie, porque no hay muchos libros de Historia de la Literatura que gocen del poder esencial de la literatura, que es distraer y

conceder un placer. El libro de Historia de la Literatura será tan útil como la historia de la costura y como toda historia; y su utilidad la debe saber usted antes de abrir sus páginas, como debe usted saber qué hace y por qué lo hace antes de hacer cualquier cosa. Es evidente que el libro de Historia de la Literatura tiene una función totalmente distinta de la novela y del soneto y de cualquier otra cosa. ¿Que yo opine que es un instrumento útil? Tan útil como puede serlo un destornillador. Pero no creo que nunca se le ocurrirá recurrir a «Mme. Bovary» para aflojar un tornillo.

PÚBLICO.

¿Y cómo, sin un manual de historia literaria, conoce usted a «Mme. Bovary»?

J. BENET.

Porque leo «Mme. Bovary».

J. M. MARTÍNEZ CACHERO.

Pues con esto concluimos la sesión y concluimos el Ciclo. Muchas gracias, señoras y señores, por su interés y su paciencia.

