

## UN MATRIMONIO MAL AVENIDO

José Ovejero

Hay parejas que mantienen una relación difícil desde el inicio. Sus miembros sienten una atracción mutua intensa, se dan cuenta de que hay algo profundo que los une, pero también son conscientes de que tantas cosas los separan y enfrentan. En algún momento podría pensarse que cada uno saldrá por su lado, que, hartos de trifulcas y desencuentros, preferirán llevar una vida independiente. Pero algunas recuerdan a los boxeadores abrazados en un clinch: forcejean, se propinan golpes, pero no se separan; al parecer, se sienten más protegidos en esa violenta cercanía. Sólo cuando ya resulta obvio que las cosas no pueden seguir así, es posible que acuerden separarse temporalmente, para probar, para aclararse las ideas; cariño, no es para siempre... necesito un poco de tiempo.

La realidad y la literatura mantienen una relación de ese tipo. Desde el inicio fueron mal las cosas; y se han separado muchas veces, se han vuelto la espalda diciéndose: no tenemos nada en común. Pero una y otra vez vuelven a las andadas: reconciliación, mimitos, promesas... y nuevas discusiones.

Ya Aristóteles establecía en su *Poética* una relación de dependencia entre ambas, al afirmar que la literatura imita la realidad. No porque equiparara al poeta con el historiador o el cronista: Aristóteles realiza una interesante a la vez que problemática distinción, según la cual el historiador relata lo sucedido y el poeta relata lo que podría haber sucedido. El objetivo del poeta no sería entonces expresar lo real, sino especular sobre lo real, y la imitación no sería un fin, sino un medio. Al mismo tiempo Aristóteles considera preferible encontrar en una obra de ficción algo que es imposible pero verosímil, a encontrar algo posible, pero inverosímil. Es decir, que la poesía no imita la realidad; partiendo de lo que conocemos de la realidad, imita aquello que también podría ser real, y no lo es. Con frecuencia, para resultar

más verosímil, el poeta mezcla sucesos reales e inventados, aunque Aristóteles advierte de que lo inventado no debe contradecir lo real —lo que para él sería siempre una debilidad de la obra, aunque a algunos poetas se les disculpe más fácilmente gracias a la belleza de sus textos.

Muchos siglos más tarde Tasso insistirá en la consigna aristotélica de la verosimilitud y recomienda utilizar temas históricos, que dan autoridad a lo narrado, y para ello aconseja, no sin cierto cinismo, situar el poema en tiempos remotos, de los que el lector desconoce casi todo y así puede el poeta “a sua voglia mutarle e rimutarle, e senza rispetto alguno del vero, com’ a lui piace, narrarle”. Esta artimaña de Tasso, que, en definitiva, pone la Historia al servicio de la ficción, aún tiene numerosos seguidores. Como los tiene el realismo en general, a pesar de que la relación estrecha entre realidad y ficción ha sido sometida una y otra vez a críticas, por razones filosóficas —realismo crítico, postestructuralismo— o estéticas —de modernistas, ultraístas, creacionistas, postmodernos, y otras corrientes que subrayaban la autonomía del texto, el valor del significante frente al del significado—. Ya Ortega se quejaba de que la mayoría buscaba en el arte una repetición de sus vidas, mientras que para él cualquier preocupación por el contenido humano era incompatible con el goce estético.

Sin embargo, el público quiere realidad, y muchos sólo aprecian el arte cuando es reflejo de ella. La burguesía y la crítica conservadora despreciaron en su momento todo tipo de vanguardias, del impresionismo al cubismo; y si hoy miles de ciudadanos hacen cola para entrar a ver las obras de aquellos de los que antes se reía la mayoría, la razón es que han aprendido a mirar esos cuadros despojándolos de lo formal para encontrar en ellos la realidad; un desnudo de Renoir ya no es un amasijo de carne putrefacta, como afirmó aquel crítico ante los colores azulados y verdosos que componían la carne; hoy el público sabe que está ante un desnudo:—por tanto algo real, conocido— visto de una determinada manera, con una luz concreta, ejecutado con una técnica cuyos principios hemos asimilado; un cuadro cubista no es sólo un montón de líneas, sino lo que todos conocemos descompuesto en planos y movimientos. La interpretación ata incluso la abstracción a la realidad, ya que un brochazo puede leerse como expresión del alma del artista: los cuadros de Rothko no son sólo color, forma, composición, atmósfera, textura, etc., sino que nos hablan de la personalidad del pintor; y nos tranquiliza enormemente saber que se suicidó justo cuando estaba pintando sus cuadros más oscuros: la evolución de su paleta nos estaba narrando los acontecimientos de su vida.

De hecho Tom Wolfe explica el alejamiento del público de la novela, y su preferencia por el cine, porque ésta ha abandonado el naturalismo y se ha entregado a una literatura elitista y vacua en boga en Francia desde el simbolismo, a partir del cual “para que la poesía se considere seria, ha de ser oscura. El poeta serio comienza a crear obras difíciles de entender para demostrar que se halla por encima de la

chusma, que a la sazón es, naturalmente, la burguesía.” La tarea tradicional de la novela, la descripción de la realidad social contemporánea, habría sido asumida por el “Nuevo Periodismo” que él lideraba.

Cuando hablo aquí de realismo literario lo entiendo en su sentido más amplio, abarcando la novela picaresca, el realismo decimonónico, el naturalismo, la novela psicológica, el realismo social, el realismo sucio y la novela contemporánea que pretende, por ejemplo, explicar u opinar sobre la guerra civil española a través de la ficción; Ortega, en *La deshumanización del arte*, también entendía que corrientes literarias contrapuestas, incluso enemistadas, se parecían más de lo que pensaban sus defensores: “...todo el arte normal de la pasada centuria ha sido realista. Realistas fueron Beethoven y Wagner. Realistas Chateaubriand como Zola. Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista.” Realista sería entonces cualquier ficción cuyo objetivo es comentar, analizar o reflejar la realidad, sea ésta social, histórica o psicológica.

Es cierto que, desde los inicios de la novela, ha habido una evolución en la forma de entender el realismo. Ningún autor en su sano juicio pensará hoy, como atribuye Stendhal juguetonamente a Saint-Réal, que “una novela es un espejo que paseamos a lo largo de un camino.” Puestos a utilizar el símil del espejo, al escritor contemporáneo le resulta mucho más fácil concordar con Wilde: “En realidad, el arte refleja al espectador, no la vida.” La subjetividad del autor, la ambigüedad del lenguaje, la participación del lector a la hora de dotar de significado al texto, el efímero conjunto de valores y conceptos que dominan el pensamiento de una época –intersubjetividad–, son algunos de los factores que impiden pensar que un texto pueda representar con una mínima fidelidad una clase social, un momento histórico, un aspecto de la psicología humana. Resultaría descabellado iniciar hoy una nueva Comedia Humana. Tampoco parece factible que un Zola reencarnado analice la sociedad, con sus debilidades y sus injusticias, y la describa con el fin de mejorarla –aunque hay quien aún lo pretende, y yo también he pecado de esa ingenuidad–. El escritor experimental que propugnaba Zola, una especie de médico que estudia los males del paciente para saber cómo tratarlo, nos parece hoy tan poco científico como el escritor romántico: la fe en la ciencia del primero es tan idealista como la fe en el espíritu del segundo. El científico altera la realidad por el mero hecho de observarla, y el escritor no puede escribir como si estuviese fuera de ella y fuera del lenguaje y le fuese dado adscribirle los significados que él desea. Zola podía criticar a la burguesía, pero su literatura era precisamente expresión del triunfo de esa misma burguesía.

Otros preferirán hacer de la subjetividad la protagonista de la historia: ya no seguiremos las andanzas de personajes que nos muestran el mundo, sino que nos sumergiremos en personajes que se muestran a sí mismos y su problemática relación con el mundo: separados de él, observan las cosas como si se encontrasen tras

un cristal a prueba de balas; gritan y nadie les oye, el mundo discurre ante sus ojos y ellos son incapaces de obligarle a cambiar de dirección, todo sucede de forma inevitable —pasada ya la creencia en el poder transformador de la voluntad—, y el lector tampoco pretende aprender nada sobre la sociedad o la historia, se conforma con ver reflejados en la psicología del protagonista sus propios sentimientos, su propia impotencia, su propia sensación de no pertenecer al mundo: *Hombre en suspenso*, *Miss Lonelyhearts*, *El extranjero*, *Tiempo de silencio*, *Nada*. La mirada sustituye lo mirado; el realismo se vuelve subjetivo, impotente, desesperanzado. Lo único real es la distancia que separa al personaje del mundo. Paradójicamente, a pesar de la distancia y la soledad que rezuman todas esas psicologías aisladas, la comunión del lector con el escritor y con el personaje se vuelve más intensa: deja de ser ideológica para ser vital.

Este realismo de interiores también ha sido objeto de críticas en las últimas décadas: el *nouveau roman* se negaba a admitir como esencial al ser humano la distancia entre el hombre y la realidad que parecía postular la novela psicológica, y buscaba —a veces más en la teoría que en la práctica— una novela objetiva, hiperrealista, más basada en la descripción que en la psicología y las intenciones de los personajes. Las cosas son, “el mundo no es ni significativo, ni absurdo. Sencillamente, es”, escribiría Robbe-Grillet, y por tanto la novela debe renegar de la profundidad en favor de la precisión. Esa hipertrofia de lo real en su apariencia física paradójicamente empuja al abandono del realismo: una vez que aceptamos que lo importante es la superficie, lo que perciben los sentidos, supuestamente sin interpretación alguna, sólo falta dar un paso para concluir que, si la realidad no significa nada, quizá no merezca la pena hablar de ella; los postmodernos deciden entonces que el mundo es un texto del mismo rango que los textos que se escriben sobre el mundo: la literatura, la pintura, la publicidad, la televisión, los iconos de la cultura popular, la experiencia del autor, todo puede mezclarse puesto que todo pertenece al mismo plano de realidad. Para subrayarlo<sup>1</sup> es frecuente que el escritor se convierta en personaje de su obra; a veces como personaje “ficticio”, es decir, el personaje escrito se parece en algunos rasgos de su autobiografía al escritor, pero no en todos, creándose así un personaje que no es real ni literario y es las dos cosas a la vez; a veces como personaje idéntico al escritor, que explica el texto mientras lo escribe, interviene en la acción, nos cuenta algún recuerdo, interpreta las reacciones de sus personajes, y con ello recuerda al lector que lo que está leyendo es un artificio, el resultado de la voluntad del autor, nada en lo que se deba “crear”.

El texto postmoderno, en sus versión más extrema, ya no pretende ni siquiera acercarse a la realidad, y por ello puede prescindir de cronología, verosimilitud,

---

1 Y de paso halagar el propio narcisismo: Empeñados en ser todos estrellas pop, los escritores hemos descubierto que no tenemos que esperar a que otros difundan nuestra imagen, nuestros gustos, nuestras opiniones. El libro mismo se usa para construir un escenario a nuestro ego. Egocentrismo que a veces llega a desbordar la obra literaria, como cuando un autor español decidió entrevistarse a sí mismo.

coherencia psicológica, contexto social o histórico, hasta de la relación causa–efecto –véanse, por ejemplo, los cuentos de Donald Barthelme–. Así, el texto ya no es subsidiario de la realidad, es la realidad la que está al servicio del texto. Este es un lugar del que extraer diversión, placer o emoción estética, y cuanto menos tenga que ver con la realidad, cuanto más “deshumanizado” esté, mejor.

Pero aun admitiendo que la literatura no describe lo real con un mínimo de objetividad, ¿puede ser al menos un comentario sobre lo real, y por tanto enseñarnos algo sobre el mundo que se encuentra fuera del libro? ¿O un libro es un libro es un libro? Si aceptamos esta frase que se muerde la cola tendremos que ponernos del lado de quienes piensan que el único objeto de la literatura es la literatura –el lenguaje, la estructura, los simulacros, la intertextualidad– y asentir a Susan Sontag cuando, siguiendo a Ortega, extrae el corolario lógico de esa postura: “Una obra de arte, como tal, no puede abogar por nada en absoluto, sean cuales sean las intenciones del autor.” Para Sontag, el contenido es un pretexto, un cebo que atrae el interés de la consciencia hacia la forma y sus transmutaciones.

¿Entonces, qué es el texto? ¿Un juego? ¿Un experimento formal? ¿Una fuente de goce puramente estético, similar al que podríamos sentir ante un cuadro de Mondrian o una composición de Philip Glas, cuyos contenidos nos resultan indiferentes e incluso dudamos de que tengan alguno? Sería fácil responder afirmativamente si los lectores no reaccionasen al texto con emociones más propias de la vida real que de un juego o experimento: temor, desconsuelo, rabia, abatimiento, alegría, ternura, admiración, rechazo, antipatía, complicidad, esperanza, acuerdo, desacuerdo, sorpresa, aburrimiento, horror, interés, curiosidad, incluso deseo, excitación sexual, envidia, deseos de venganza. Cuando leemos un libro humanizamos a seres que en principio sólo están compuestos de palabras encadenadas: nuestra capacidad de empatía nos permite experimentar emoción por lo que le sucede a un ser inventado, igual que podemos sentir compasión por la desgracia de un desconocido. El texto no será cierto, pero las emociones lo son.

Coleridge justificaba que el lector pudiese sentir de tal manera mediante el ya famoso “willing suspension of disbelief.” Es decir, sabemos que lo narrado en una obra de ficción no es real, pero decidimos aceptar que lo es durante un tiempo, precisamente para poder sumergirnos en la emoción de los acontecimientos. Creo, sin embargo mucho más atinada la explicación de Tolkien, que él aplicaba a la literatura fantástica: “...no puedo recordar ningún momento en el que el disfrute de una historia dependiera de que creyese que tales cosas pudieran ocurrir, o hubieran ocurrido en “la vida real”. Sencillamente, los cuentos de hadas no tenían que ver tanto con la posibilidad, como con la desirabilidad...” Tolkien afirma que el escritor crea un Mundo Secundario, cuya finalidad sería puramente artística, en el que no es necesario creer; basta con que nos seduzca. Esta hipótesis del Mundo Secundario puede llevarse más lejos que la literatura fantástica, de hadas o la ciencia ficción.

Pienso que la novela supuestamente realista también crea un mundo secundario: lo que allí sucede no es real, ni podría serlo<sup>2</sup>, pero tanto creador como lector, en determinadas condiciones, aceptan hacer “como si”, igual que niños jugando dicen “vale que yo era un soldado y tú una prisionera...” y en ningún momento creen que sea así, pero disfrutan fingiéndolo porque les permite vivir emociones a veces más intensas, y más seguras, que las de la vida real. De la misma manera, lector y escritor establecen un contrato implícito, que obliga al lector a “hacer como si”, siempre que el escritor cumpla con determinadas condiciones. También, ante un acto de prestidigitación fingimos creer lo que sucede ante nuestros ojos: la chica que acaba de entrar en una caja ha desaparecido o ha sido aserrada por la mitad; sabemos perfectamente que no es así, pero da igual, porque queremos sentir el estupor ante la desaparición de la materia o su recuperación milagrosa. Somos conscientes de que hay truco, pero ni siquiera deseamos conocerlo, porque entonces desaparecería la magia del momento. Y así funciona también la literatura realista.

Ahora bien, en literatura, como en prestidigitación, hay un contrato entre autor y lector. ¿Qué pensaríamos de un mago que mientras realiza el truco nos pide que cerremos los ojos? El lector espera que el escritor respete las cláusulas del contrato, cláusulas que a veces conoce de antemano —quizá porque ha leído varios libros de ese mismo autor— y a veces va descubriéndolas mientras lee. A menudo las cláusulas principales son muy parecidas aunque se trate de géneros distintos. Les diré lo que yo exijo del lector, y lo que le ofrezco, y ustedes me dirán si les parece justo.

En primer lugar, le exijo que acepte la realidad propia de lo que le voy a contar, del mundo que voy a crear para él; mientras tenga el libro abierto, no confrontará la historia con la realidad (si no, ¿cómo aceptar que Gregorio Samsa se haya convertido en escarabajo o que el Chacal esté a punto de asesinar a De Gaulle?). Debe ser consciente de que le estoy presentando un mundo secundario, tan coherente como el mundo físico, pero distinto de éste; y que en ese mundo yo he decidido las reglas. Incluso le pido —en la letra pequeña— que sea generoso con mis pequeños errores o despistes, confiando en que el resto de lo que tengo que ofrecerle compense esa generosidad: en *El señor de las moscas*, William Golding pone a un personaje a encender un fuego con el cristal de las gafas de miope de uno de los chicos... lo que resulta físicamente imposible (tal vidrio corrector no concentra los rayos del sol en un punto); Henry James en *Los Europeos* menciona la existencia de tranvías tirados por caballos en una época en la que no se habían introducido en las calles de Boston. Y, para qué ir más lejos, José Ovejero comete en uno de sus relatos el imperdonable descuido de dejar tuerto al mariscal Rommel (aunque en la segunda

2 A la mayoría de las novelas realistas podría aplicarse lo que dice Raymond Chandler sobre la novela policíaca: “Los instrumentos que utiliza son realistas en el sentido de que esas cosas le suceden a gente como ésta en lugares como éste. Pero este realismo es superficial; el potencial de emoción está sobrecargado, la comprensión de tiempo y hechos es una violación de la probabilidad, y aunque esas cosas pasan, no le pasan tan rápido y en un marco tan estricto de lógica a un grupo humano tan estrechamente vinculado.”

versión del cuento tuviera el tino de devolverle la vista completa). Esas imprecisiones no delatan ningún deseo de engañar o tergiversar; son meros accidentes que pueden ocurrir en cualquier profesión —el mecánico que se olvida de cambiar las bujías, el jardinero que riega demasiado una planta—. Todo artesano comete alguna vez una torpeza. Pero nadie está obligado a aguantar las constantes chapuzas ni de un fontanero ni de un escritor. La obligación del escritor es informarse bien de todo lo que menciona en su libro, aunque se trate de menudencias que no afectan a lo esencial de la narración. Los errores de detalle, omisiones, simplificaciones no deben rebasar un límite aceptable, lo que obliga a veces al escritor a informarse sobre asuntos que quizá ignoraba antes de sentarse a escribir: marcas de coches, precio de un billete de metro en un país en el que nunca estuvo, número de andenes de la estación en la que espera su protagonista —en una novela de John LeCarré un personaje espera el tren en la estación de Bonn en un andén que no existe—, tarifa de una prostituta en París, características de una pistola Steyr M-40 y quizá sus ventajas y desventajas frente a una Glock 30, el sentido del tráfico en una determinada calle, si tal o cual edificio existía en el momento en el que situamos el relato, etc., etc., etc. La razón no es que el escritor deba ser un erudito, ni el orgullo de que no te pillen en un renuncio, aunque como cualquier artesano, el escritor también siente orgullo hasta por los más mínimos detalles de su obra cuando están bien logrados<sup>3</sup>. Si se debe buscar la veracidad en los detalles es sobre todo para no extraer al lector del mundo secundario y lanzarlo a hacer cábalas en el primario. Ortega, en *Ideas sobre la novela*, se refería al carácter hermético de ésta: “La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela. ...en vez de querer agrandar su horizonte... ha de tender a contraerlo, a confinarlo. Así y sólo así se interesará por lo que dentro de la novela pase. La novela es un lugar cerrado que no admite interferencias del exterior”. Aunque la validez de la frase de Ortega es dudosa, sobre todo hoy que la literatura hace justo lo contrario, establecer relaciones con lo que se encuentra fuera de la novela, los errores e imprecisiones, de manera involuntaria, ajena al programa estético, sacan al lector del mundo secundario, le obligan a comparar con el mundo primario, conjuran preocupaciones que nada tienen que ver con lo que sucede ni con el cómo sucede de la novela: ¿Rommel tuerto? ¿Pero qué dice este imbécil? ¿Con quién le confunde? Y quizá se levante el lector a consultar la enciclopedia o teclee la palabra Rommel en un buscador para asegurarse de que quien se equivoca es el escritor: y ahí está, embebido en otros asuntos, olvidado ya de que estaba leyendo la historia de un niño cuyo mayor deseo era quedarse tuerto, porque le parecía que un parche en un ojo era signo de haber vivido grandes aventuras...

---

3 Hace poco un lector puntilloso me expresaba sus dudas de que la epidural se pusiese a las parturientas ya a finales de los años setenta, como se desprende de una de mis novelas; por suerte me había tomado la molestia de comprobar que era así, y confesaré que me produjo una gran satisfacción no haber sido cogido en falta.

No divaguemos. Volvamos al contrato. Otra cláusula importante es que los mundos creados deben ser coherentes con sus propias reglas; por eso no admitimos el abuso de la casualidad en la literatura realista; la arbitrariedad no tiene cabida en la literatura, ni siquiera en la más disparatada. Toda obra que merezca ese nombre establece una lógica interna que el autor debe respetar. La arbitrariedad lleva al desinterés del lector: hay normas incluso en los libros más descabellados, en aquellos que juegan precisamente a dar paso a lo arbitrario, a demostrar en cada renglón que lo que se lee sería imposible en el mundo real: pero la arbitrariedad es un juego que exige disciplina; nos parecería una debilidad del escritor si de pronto éste se viese obligado a justificar a sus personajes, a buscar la lógica a sus acciones. Y toda ruptura de las normas debe suponer un enriquecimiento del libro, no una manera de facilitar el trabajo al escritor: *Hombre lento*, la novela de Coetzee, discurre varias decenas de páginas por las tranquilas aguas del realismo; pero de pronto irrumpe en la narración un personaje que ya lo era de una novela anterior, y que además es la escritora de la historia que estábamos leyendo y se pone a intervenir en la vida de su personaje; discute con él, le organiza una cita con una mujer... Estábamos metidos en la historia de un individuo al que amputan una pierna después de un accidente, nos interesaban sus reacciones, temores, desesperación... y de pronto el autor nos dice que ese individuo es un invento, una historia que está escribiendo Elizabeth Costello, quien a su vez es una creación de Coetzee. Ese salto de lo literario a lo metaliterario llevará a algunos a agitar enfadados las hojas del contrato ante las narices del escritor, al tiempo que gritan: ¡estafador! ¡no era esto lo acordado!; otros, sin embargo, se frotarán las manos ante el chollo que han conseguido sin esperarlo: además de haber disfrutado varias decenas de páginas de una historia intensa y conmovedora, van a poder afilar la inteligencia y confrontarse a las propias expectativas mediante el juego metaliterario.

Hay una tercera cláusula básica del contrato que se aplica a la novela realista, y muy especialmente a la que utiliza hechos históricos como base de la narración: el mundo secundario no debe pretender sustituir el mundo primario; si en la comedia la verosimilitud y la exactitud histórica desempeñan un papel marginal, —no creo que nadie pretenda utilizar *Un yanqui en la corte del rey Arturo* para entender la Edad Media— en la novela histórica cabe esa tentación por parte del autor y del lector: aunque en una novela los Nacionales bombardeen Madrid o Bruto mate a César, las partes contratantes deben ser conscientes de que el mundo primario y el secundario coinciden aparentemente en algunos detalles, pero el segundo siempre simplifica el primero, le imprime un sentido, lo entremezcla con cosas que nunca sucedieron. Podemos disfrutar *Los tres mosqueteros*<sup>4</sup>, sin por ello creer la imagen que nos da del cardenal Richelieu (aunque, desgraciadamente, la imagen que muchos lectores tenemos de esa época se debe más a Dumas que a los libros de

4 No cito una obra de Dumas por casualidad: él mismo decía que es lícito violar la Historia, siempre que los bastardos nazcan con vida.



Historia). Incluso debemos desconfiar de lo histórico en la novela y leer sobre tiempos pasados igual que leeríamos una novela ambientada en el futuro: aceptamos determinados acontecimientos políticos como elemento de la novela, pero no podemos convertirlos en parte de nuestro conocimiento de la realidad, porque ¿cómo distinguir, si no somos expertos, lo que es ficción de lo que son hechos históricos? ¿Cómo saber si Richelieu tenía o no tratos con asesinos a sueldo? ¿Tuvo el duque de Buckingham una relación con la reina? En la novela todo eso es absolutamente cierto; pero una vez cerrado el libro debemos creer en ello tan poco como en la existencia de D'Artagnan.

Esta desconfianza de lo real dentro de la ficción parece justificada leyendo los argumentos de algunos escritores contemporáneos que utilizan el “artificio realista” sin creer en la veracidad de lo escrito. Para estos postmodernos disfrazados, la Historia es un lugar de fantasía, un Lilibut o un Puertomarte del pasado que sirve de ambiente interesante para una acción o para el desarrollo de la psicología de un personaje; las referencias a la realidad sirven para dar un toque de exotismo seductor, igual que las escenas en lugares paradisíacos en las películas de James Bond: por supuesto que esas escenas folclóricas –festivales de Río, ritos vudú, playas paradisíacas– son meros decorados, pero hacen más atractivas las peripecias: asimismo, la realidad se ha vuelto un decorado folclórico, ese mundo exótico que nos permite que nuestra historia no sea una historia más, puesto que le estamos dando, como dirían algunos folletos turísticos, “un marco incomparable”.

Para algunos “artistas”, ceñirse a las exigencias de la realidad supone una castración. Así, el director Werner Herzog, ante quien le señalaba que en alguno de sus documentales –insisto, documentales: no obras de ficción– se había tomado demasiadas libertades, responde irritado: “Si prestamos atención a los hechos acabamos siendo meros contables... lo que nos interesa es la iluminación, en favor de una forma más profunda de verdad...”

Nadie, creo yo, niega al artista la posibilidad de buscar una verdad más profunda que la de los hechos aparentes. Lo que no parece tan comprensible es que intenten encontrarla ocultando y transformando alguno de esos hechos. ¿Por qué recurrir al documental para buscar esa verdad, si la verdad está en la ficción?

Es precisamente el desprestigio de la ficción el que lleva a usar la realidad como coartada. Los productores de obras de arte se han dado cuenta de que mucha gente siente nostalgia de lo real: basada en hechos reales, leemos en la publicidad de algunas películas y en la solapa de algunas novelas, para decirnos: esto no es solo ficción, es algo más importante. ¡Inspirado en hechos reales!, escriben, cuando el vínculo con la realidad es tan tenue que ni siquiera merecería la pena señalarlo.

Esta devaluación de lo imaginario quizá se deba a que de todas formas vivimos rodeados de ficciones: nuestras casas ya no se organizan alrededor de algo real –la

chimenea, la mesa del comedor, los familiares, sino alrededor de un constante emisor de ficciones: el televisor; no sólo en el salón, también en la cocina, en el dormitorio (la gente en la cama mira lo que hacen otros en la cama y que podrían estar haciendo ellos). Además, el televisor convierte todo en ficción: la política se vuelve representación: para convencer a la audiencia se tiene un tiempo limitado, se usa un lenguaje adecuado al medio, gestos pensados para la pantalla; cuando la televisión empieza a grabar una parte de la intervención de un político en un mitin, una luz le avisa de ello, y el político comienza una interpretación deliberada, no es que deje de ser político, es que para serlo se vuelve actor. Y para encubrir esa representación continua, la ficción se disfraza de telerrealidad, intenta convencernos de que unos individuos encerrados en una casa durante meses para que asistamos a su cotidianidad, son de verdad así, no obedecen consignas, no actúan para la cámara. Las pantallas se vuelven cada vez más grandes y planas –más ventanas abiertas que aparatos–; y los “home cinemas” son una forma más de simular que el espectador está “dentro” y no fuera del simulacro. Por su parte, la novela intenta sustituir con promesas de realidad la ficción desprestigiada. Pero la literatura cojea detrás del cine y la imagen, medios mucho más realistas. Como no puede competir con ellos, lo que hace a menudo es dotarse de un discurso moral que genere consenso; establece el vínculo realidad–ficción no a nivel físico, sino moral: lo que narran las palabras quizá sea inventado, pero el discurso moral es auténtico, el escritor es auténtico, el lector también, y todos comulgan esa autenticidad. La verdad estaría entonces en nosotros, no en los hechos, y la subjetividad colectiva reemplaza así a la realidad.

Hay quien defiende la tergiversación consciente del pasado con argumentos de lo más peregrino. Por ejemplo, Nadolny, escribe lo siguiente sobre el protagonista de *El descubrimiento de la lentitud*: “Me fascinaba una figura histórica, John Franklin... No habría salido de ahí una novela, lo sé, si no hubiese tenido la desvergüenza de decir: Yo decido los detalles, yo cuento, yo omito, yo altero... El John Franklin histórico era profundamente religioso; yo decidí: ¡en mi libro no!... quisiera defender la soberanía y la responsabilidad del narrador, que decide lo que cuenta de lo preexistente y lo que no.” Y el lector, que no conoce la vida de John Franklin, creará que era como lo describe Nadolny; no puede saber que se trata de una mixtificación del autor para conseguir un personaje más atractivo... ¿y más comercial? Sorprende no obstante que Nadolny confunda “decidir lo que cuenta”, tarea imprescindible para cualquier narrador, como señalaba hace más de un siglo Maupassant<sup>5</sup>, con distorsionar datos conocidos.

Esta forma de mentira está plenamente justificada para Daniel Kehlmann, quien sabe que la conversación entre dos personajes de *La medición del mundo* en un observatorio astronómico es físicamente imposible dado el tamaño y la dis-

5 “Contarlo todo resultaría imposible, ya que en ese caso sería menester, por lo menos, un volumen por día a fin de enumerar la multitud de incidentes insignificantes que llenan nuestra existencia.”

posición de los instrumentos. Pero él se ampara en la primacía de la ficción y se inventa una escena imposible.

En un artículo ulterior –*Wo ist Carlos Montúfar?*– justifica su manipulación de la verdad llamándose a la autoridad de Vargas Llosa, quien, en *La guerra del fin del mundo*, usa la Historia como punto de partida para llegar a una ficción. Aparte de que Kehlmann fuerza el significado de las palabras de Llosa, ¿sería aceptable que un ladrón excusase sus actos recurriendo a las justificaciones ofrecidas por otro ladrón?

Toda mirada sobre el pasado es, para Kehlmann, subjetiva; también el historiador es incapaz de contar las cosas tal como fueron, y el estilo es ya una manera de interpretar el pasado de una determinada manera. Así, ya que es imposible decir la verdad, el escritor no tiene por qué renunciar a una frase brillante o a una situación interesante aunque sea mentira. Siguiendo con el símil del ladrón, esto es como si un hambriento roba un banco y se justifica diciendo que tenía hambre e iba a robar un pollo, pero que ya puesto a robar, qué más daba una cosa que otra.

A pesar de las dificultades, sigo creyendo que es posible escribir ficción sobre un personaje o acontecimiento histórico sin engañar al lector, sin incumplir el contrato. Se puede “jugar con la Historia”, pero entonces el lector tiene que ser consciente de ese juego: Si yo escribo lo que pensó Napoleón, el lector se da perfecta cuenta de que no puedo saberlo, de que estoy recurriendo a una convención literaria compartida (igual sucede con los ritos: sólo el acuerdo de los participantes los dota de significado) que lo que escribo es, por tanto, mi interpretación de los hechos; pero lo que piensa Napoleón debe ser coherente con los datos que de él tenemos. Otra posibilidad, más radical y más honesta, es seguir el método de Erich Hackl en *Los motivos de Aurora*: ceñirse a los hechos documentados; la subjetividad está en la elección de los documentos.

También, si invento personajes inexistentes y los pongo a desenvolverse en un contexto histórico, el lector puede imaginar que estoy utilizando un telón de fondo más o menos “real”, pero que el tema del libro no es la Historia, sino las peripecias de un individuo imaginario, como Tom Jones.

Rosa Montero utiliza un artificio muy interesante para desmontar la relación entre ficción y realidad histórica en *Historia del Rey Transparente*: la ucronía explicada. En la novela se mezclan ideas de distintos siglos y se dan simultáneamente acontecimientos separados por decenas de años; no se trata de que la escritora se tome libertades con la realidad para que su trama encaje, sino que está diciendo algo –y por si hay dudas lo aclara en una nota al final del libro– sobre la percepción de la Historia, que no asimilamos como un continuo estrictamente cronológico, sino como un ir y venir de sucesos, un cohabitar de tiempos y atmósferas diversas.

Y de esta manera su novela hace hincapié en la fantasía, en lo imaginario, y por tanto en lo actual, por atemporal, de muchos de los temas que toca.

No es la primera vez que esta escritora mezcla realidad y ficción como juego con el lector, como forma de investigar distintos discursos narrativos, o para comunicar aquello que sería incomunicable con una de las dos: por ejemplo, en *La loca de la casa*, libro sobre la literatura y la escritura, nos cuenta una determinada escena de su vida, en la que su hermana desempeña un papel importante; al lector, que sabe estar leyendo una serie de reflexiones y experiencias personales de la autora, no le sorprende encontrarse con ese fragmento de autobiografía; sí se sorprende ligeramente cuando, unas decenas de páginas más adelante, vuelve a encontrarse con la misma historia, pero con importantes alteraciones; y se sorprende más aún al descubrir la tercera versión: pero tal discordancia no provoca la desconfianza del lector, no le lleva a decir “la autora miente”, sino a preguntarse qué quiere decirle la escritora, y qué significan esas tres historias en un libro sobre la escritura. Todas esas alteraciones de la realidad no menoscaban la confianza del lector. Son parte del juego.

Sin embargo, aún hoy numerosos autores establecen una relación más estrecha entre sus libros y la realidad de lo que a mí me parece conveniente; pretenden reflejar una época, interpretar una sociedad o, utilizando una expresión que se ha puesto de moda, “recuperar la memoria histórica”. Y los numerosos narradores españoles que en los últimos años hemos escrito sobre la guerra civil –para recuperar no se sabe qué memoria, pues la mayoría no vivimos tal guerra–, lo que hacemos es proyectar la mirada de quienes han tenido que vivir una época postheroica y buscan modelos en el pasado que justifiquen su ideología del presente<sup>6</sup>. Siempre se plantea, en mi opinión, un problema ético al distorsionar una época inventando situaciones que empujan a interpretarla de una determinada manera, y el problema se vuelve más agudo cuanto más cercana es esa época: tergiversar el estalinismo o el holocausto no tiene las mismas consecuencias que tergiversar las guerras púnicas –¡Tasso tenía razón!–.

Así, el dilema que ya se planteaba Aristóteles sigue vigente: ¿Cómo puedo, con episodios inventados, presentar acontecimientos reales? Sobre todo cuando la mayoría de los que pretenden tal cosa lo hacen partiendo ya de una posición determinada, con un objetivo moral o político: su intención, en realidad, es enjuiciar la historia, a menudo para adoptar una postura sobre el presente. La novela se convierte entonces en ilustración de una interpretación previa de la realidad. Como las parábolas de Jesucristo, nos cuentan un acontecimiento del que se desprende

6 Los escritores que sí vivieron la guerra civil tampoco creo que describan “lo que de verdad sucedió”, pero al menos trazan un marco emotivo en el que pueden introducirse quienes los leen, identificándose con la subjetividad colectiva de parte de los supervivientes. Quienes nacimos más tarde fingimos de alguna manera pertenecer a los supervivientes, aunque sea de manera vicaria, bien estableciendo una filiación ideológica, bien inventando o rescatando la memoria de un antepasado que nos legitima ante el lector.

un mensaje. Pero al contrario que el Cristo de los evangelios, que no esperaba que sus discípulos creyeran en la existencia del hijo pródigo ni que hubo un mendigo llamado Lázaro que comía las migas del rico Epulón, ellos sí creen estar reflejando fielmente una época. No niego el interés de escribir libros ambientados en un determinado contexto histórico, lo que dudo es que puedan utilizarse para decir “la verdad” sobre unos acontecimientos. Esta difícil relación entre literatura y verdad se pone de manifiesto en las declaraciones de unos y otros cuando realizan dolorosas contorsiones para justificar lo injustificable.

Un escritor español contemporáneo respondía así a una pregunta sobre una novela suya ambientada en el pasado reciente español: “¿No es una gran responsabilidad mezclar así ficción y realidad?” “... para mí lo importante es la verosimilitud. Para mí, todos, tanto los reales como los ficticios, son personajes porque están en un nuevo espacio. Lo que me preocupa es que sean verosímiles...” ¿Cómo se conjuga esto con el rechazo que expresa en otra respuesta a un “secuestro del pasado, un revisionismo que trata de hurtarnos la verdad”? ¿No es también un “secuestro del pasado” imponerle una interpretación propia que obliga a personajes con nombre y apellidos a comportarse de una determinada manera... inventada por el escritor? Más que memoria histórica, de lo que estamos hablando es de manipulación de la memoria y, en definitiva, de propaganda: se defiende una interpretación a base de inventar hechos que la justifiquen. Y si incluso el recuerdo, como el mismo autor afirma, es una reconstrucción, no parece fácil esa tarea de recuperar la verdad del pasado mediante la obra literaria.

El uso de la ficción para transmitir un mensaje o información objetiva ha sido criticado por numerosas razones: la ya mencionada ambigüedad del texto, que impide que la realidad que el escritor tiene en la cabeza llegue a la del lector; por la ambigüedad de la propia percepción; por la ambigüedad de la realidad, que no existiría como tal, sino únicamente como apariencia cambiante; por el hecho de que un libro no puede contener toda la realidad, por lo que el escritor tiene que hacer una selección que convierte cualquier obra en artefacto: porque la selección de hechos impone ya una interpretación, y por tanto una manipulación. También por la imprescindible selección de causas: un personaje de una novela actúa debido a determinados impulsos, que en la realidad son siempre mucho más complejos, inabarcables. Una novela está llena de silencios que rellena el lector. Es el lector quien, como nos enseñaron los postestructuralistas, produce el texto. Y se podría llegar al extremo de afirmar, con Ripalda, “no es sólo que la obra de arte, como decía Benjamin, haya perdido el aura en su reproducción técnica, sino que tampoco tiene capacidad de representar, pues la realidad más real es la representación misma.” El mismo Benjamin daba otra clave de por qué la novela que pretende “informar” pierde buena parte de su interés artístico: “La información tiene relevancia en el momento en el que es nueva, vive sólo de ese momento; la narración conserva su fuerza acumulada en su interior, y aún puede desarrollarse tras mucho

tiempo”. Y hay que decir que hoy es prácticamente imposible que el novelista dé al lector una información nueva, puesto que aquél tiene acceso constante y sencillo a las mismas fuentes que usa el escritor: la omnipresencia de la información convierte cualquier dato añadido en ruido irrelevante y obsoleto para cuando llega a las manos del lector.

Así, es posible resumir las objeciones al realismo en dos grandes grupos: las que se basan en que el texto es tan ambiguo o/y nuestra percepción tan subjetiva que el autor no puede pretender contar algo preciso, transmitir un mensaje o una interpretación de validez general; y las que consideran que, aunque fuese posible, centrarse en el contenido es limitar el libro a lo más banal, a lo menos artístico.

Sin embargo, renunciar al realismo por su incapacidad para representar plenamente la realidad sería tanto como renunciar a la Historia por su incapacidad para la objetividad absoluta o a la ciencia porque sus paradigmas cambian cada equis siglos. Por supuesto, el escritor debe ser consciente de que no está reflejando la realidad, sino una construcción mental propia: pero también es cierto que sólo podemos acercarnos al mundo a través de esas construcciones mentales, a través de simplificaciones, y esto es verdad no sólo en la literatura, también lo es en la política, en la economía y en las relaciones personales. El pecado del realismo no es tanto considerar que la realidad sea objeto de la literatura como el exceso de ambición al hacerlo: heredero de una tradición en la que el escritor era un intelectual con la misión de ilustrar y explicar al lector lo que le rodea, el autor realista corre el riesgo de convertirse en torpe pedagogo que pretende explicar lo real con los instrumentos del arte. Por eso el (post)realismo que yo defiendo –a ratos, porque no todas mis obras son realistas– no persigue ofrecer una interpretación de la realidad, sin negar que tal interpretación es posible y deseable, pero ésta no debe realizarse en el libro, sino en el lector. Este realismo desconfía de sí mismo –y la desconfianza de uno mismo suele ser una forma de madurez– y aun reconociendo que es preciso narrar, es decir, crear ciertas conexiones entre hechos, porque, como escribió Nadolny, éste es “un trabajo básico que realiza todo el que está vivo. Sólo quien reconoce una conexión o la posibilidad de establecerla, se levanta cada mañana de la cama”, no se puede estar vivo sin relacionar unos actos con otros, unos seres con otros, y no se puede leer ni escribir sin realizar esa misma actividad. El pecado de los escritores realistas ha sido pretender ahorrar ese trabajo al lector: decirle cómo debe mirar el mundo, despreciando su capacidad para hacerlo. Pero el mundo es inabarcable, y cualquier fantasía de apropiárselo mediante ideologías globales –una religión, el socialismo, el nihilismo, el psicoanálisis– se ha revelado insuficiente, generando sólo construcciones pasajeras y simplistas que de ninguna manera pueden cumplir su vocación de explicar definitivamente la realidad. La estética de video clip que ha invadido tanto el cine como la literatura no es casual; tampoco lo es la progresiva descomposición de las líneas argumentales sin ánimo experimental. No es sólo que el mundo se haya vuelto más rápido, es que resulta inaprehensible desde un único

punto de vista. Los cubistas descomponían el objeto en diferentes perspectivas y momentos; hoy no hace falta que giremos alrededor de él para realizar ese trabajo; es la propia realidad la que se presenta descompuesta, dividida en planos contrapuestos, cambiante, fugaz. Y el escritor no puede pretender detenerla, congelarla.

Hablemos entonces más que de realismo, de un postrealismo que no niega la relación entre literatura y realidad, que rechaza aceptar que el texto sea obligatoriamente un mero juego, por mucho que el juego textual o intertextual sea una posibilidad perfectamente lícita. Para el escritor postrealista, el placer del texto no es sólo formal, no consiste en encontrar maneras interesantes o novedosas de decir, nuevas estructuras, nuevos sistemas de citas. Pero cualquier intento de escribir sobre la realidad sin apropiarse de ella lleva necesariamente a que las cuestiones formales desempeñen un papel mucho mayor que en una novela que se cree reflejo de hechos e ideas fijos, estables, concluidos; en ésta el texto es expresión de lo que el autor ya ha interpretado y pretende ahora narrar dentro de una estructura dramática. En la novela postrealista la forma es tan inestable como el contenido, resulta imposible decidir de antemano el cómo, igual que aún ignoramos el qué al empezar a escribir, pues la novela no narra lo que pensamos, es una forma de pensar, y el estilo es resultado del esfuerzo de pensar, al tiempo que influye sobre éste, ya que para pensar necesitamos una estructura sintáctica, un ritmo verbal, un tono, un estado de ánimo.

El objetivo del texto así generado no puede ser establecer un orden en el mundo, sino desmontar su orden aparente; no dar una visión global, sino encontrar diferentes puntos de vista desde los que observarla fugazmente; no decirle al lector lo que debe ver, sino seducirle para que mire él mismo. La frustración de sus expectativas y el desasosiego son por ello instrumentos más eficaces que crear una ilusión de comprensión. El texto postrealista constituye una superficie de confrontación. Interpretar para el lector la Historia, los mecanismos psicológicos o los desequilibrios sociales suele ser una forma de adularlo (el escritor dice aquello que sabe que va a agrandar a lectores de una determinada ideología, se dirige a un público cómplice contra otro público antagonista). Las certezas, tanto en la realidad como en la ficción, tienden a ser conservadoras. El postrealismo no tranquiliza explicando –desconfiemos de quien se cree capaz de aclarar nuestras dudas mediante la literatura– más bien amplifica las contradicciones del lector, el cual no debe ser amigo, confidente, aliado, discípulo del escritor; el lector es un desconocido con el que entablo un diálogo conflictivo a través del texto. Él y yo, cada uno de un lado, nos asomamos a ese mismo pozo de palabras, arrojamos piedras a su interior, y esperamos que nos llegue un eco, nada más que un eco, de la verdad.