

## La plurinovela

*Claudio Guillén*

---

Arbor CLXXVI, 693 (Septiembre 2003), 1-16 pp.

No comentaré sino tres o cuatro obras singulares. Pocas son, lo que sin duda denuncia mis carencias como lector de literatura contemporánea. Pero confío en que mis oyentes admitirán que son representativas del más alto nivel que encontrarse pueda, tanto en lo que toca a calidad estética como a densidad de significación. Lo que hoy quisiera destacar es cierta índole de pluralismo entendido como condición o ámbito en que se sitúa en ciertos casos, minoritarios pero creo que valiosos, el arte de escribir novelas; y que, como tal consciencia de la multiplicidad, no deja de entrar en tensión con las exigencias formales de la narración literaria.

Las novelas que nos interesan suelen implicar realizaciones que caracterizan la historia pretérita del género. El aliciente del género ha de significar, en el mejor de los casos, que el autor lo altera, lo va modificando conforme va componiendo y desarrollando una narración nueva. Desde el punto de vista del autor, el género es una invitación a la creación y a la diferencia. Desde el punto de vista del lector entendido, quizás del crítico, cuando lo es, supone la posibilidad de tomar en consideración problemas surgidos años atrás en el terreno de la práctica y la teoría novelescas. O mejor, de las difíciles conexiones entre teoría y práctica, como precisamente las que pueda generar la tensión entre la tendencia al pluralismo y la voluntad de forma en el arte del narrador.

Es un viejo pleito. Había percibido y explicado Aristóteles la unidad de la obra poética, o más concretamente, la de la tragedia, como una relación estructural, principalmente entre los sucesos dramáticos al final de la obra y el comienzo y el desarrollo subsiguiente que los hacen posibles. Relación interna, progresiva, pensamos hoy, y compatible con toda suerte de formas. No así las observaciones más estrechas,

ilustrísimas también, de Horacio en su «Arte poética», que fueron interpretadas siglos después, desde Castelvetro en 1570 y luego los preceptistas neoclásicos, como requerimientos de reducción, orden y proporción. Las «tres unidades» marcaron los tiempos dominados por los modelos del teatro francés, hasta al menos fines del XVIII. Ahora bien, me estoy refiriendo a los géneros más antiguos y nobles, los épicos y los dramáticos. Nos olvidamos de los debates que tuvieron lugar en Italia a mediados del siglo XVI en torno al Ariosto y aquellos *romanzi* que no acataban los cánones convencionales de la teoría literaria, en textos como *I Romanzi* de Giambattista Pigna, de 1554, y el *Discorso* sobre ese asunto de Giambattista Giraldi Cinthio. Recordemos también las inquietudes más tarde de Torquato Tasso acerca de la unidad del poema épico; y en un contexto novelesco las del canónigo de Toledo, en torno a la ardua conciliación de la preceptiva establecida con las nuevas prácticas narrativas, como las de los libros de caballerías, en el cap. 47 de la Primera Parte del *Quijote*.

Permítaseme que vuelva al respecto a unos aspectos elementales y evidentes de las primeras novelas europeas, desde la época a que me vengo refiriendo, pero también, como veremos, incluso en tiempos modernos y actuales. Es la persistencia de la tradición épica en cuanto al lugar predominante que se asigna a un personaje céntrico y, si ello aún es concebible, heroico. Como Ulises o Roland o el Cid, y asimismo como Tirante el Blanco o Amadís de Gaula, la persistencia de la función unitaria del personaje céntrico es notabilísima. De qué modos y hasta qué punto este primer principio integrador, el del personaje sobresaliente, sigue conformando las novelas de los siglos XIX y XX es asunto complejo y muy sugestivo (Stendhal lo conserva, pero con títulos impersonales y enigmáticos), pero ya es hora de que me sitúe en tiempos más próximos. El título más profético es *La vida de Lazarillo de Tormes*, por más que el propósito de abarcar toda una vida quede anulado por el hecho de que el personaje mismo es quien la cuenta – como bien notará Ginés de Pasamonte; y como tendrán que admitir Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache* y sus sucesores picarescos. Pero no Cervantes. Es especialmente cervantino el deseo de envolver todo un relato en la perspectiva de una vida entera. Uno de los rasgos originales de las *Novelas ejemplares* es precisamente éste, por ejemplo en *El Licenciado Vidriera* o *El curioso extremeño*. Claro está que el conjunto de toda una vida plantea cuestiones y posibilidades de sentido más amplias que el simple predominio de un personaje, sobre todo cuanto éste deja de ser heroico. Los albores de la novela durante el siglo XVIII inglés conservarán el mismo cauce sin más complicaciones:

*Moll Flanders, Tom Jones.* Al propio tiempo un segundo principio unitario desplaza el centro de gravedad de los personajes al entorno social en que se encuentran: clase, profesión, comunidad, ciudad, país. En él hallará Balzac la clave de su labor, dirigida a recrear imaginativamente la integridad de la vida parisiense —o la provinciana, o la campesina— más allá del destino individual de un héroe voluntarioso, pero no del condicionamiento de aquel espacio por el devenir histórico. Una parcela determinada de la sociedad, aunque sea tan anchurosa como una nación, constituye el punto de partida de la imaginación y sirve asimismo de garantía de su coherencia.

Hoy son varias las fuerzas que tienden a romper la cohesión tradicional de los textos narrativos. En primer lugar se afirma la tendencia a la disposición multigenérica. Hace poco se publicó *Regresar adonde no estuvimos* (Barcelona, 2003) de César Antonio Molina. La prioridad de la memoria del autor y la continuidad de su inquietud exploradora consiguen que una sucesión de segmentos muy diferentes no compongan un libro heteróclito. Se aúnan los géneros más distintos; y de tal modo se acentúan sus diferencias. En el extenso volumen de Molina los recuerdos de unos momentos de la vida del autor, las descripciones de unos espacios —pueblos, ciudades, paisajes—, los comentarios propios del crítico literario o artístico, los reportajes dignos del periodismo más objetivo, los ensayos breves en que se expresa el pensador, los relatos de vidas y trances pretéritos, los amoríos y otros lances imaginados, los hechos históricos recreados, se relacionan, hermanan y afectan mutuamente sin colisión alguna. Todos estos elementos proceden de una misma consciencia y una misma memoria, que guían el libro desde dentro. La integridad de un dinamismo dominante y de un persistente afán son evidentes; pero no simplificables.

Recordemos al menos aquello que escribió Lope de Vega, que somos soldados de la guerra del tiempo. El yo de *Regresar adonde no estuvimos*, el narrador o pensador que escribe, es un protagonista de esta eterna guerra. Sabe que mucho de lo que fue ya no es, ni será, ni podrá recuperarse sino a través del esfuerzo intenso de una sensibilidad cuyo fracaso es fuente de vida y de creación.

Apunto por de pronto que en Madrid no sólo el Ministerio de Cultura cree en los géneros literarios, a través de los premios que otorga. Víctor Hugo había vaticinado su disolución, pero esta protesta contra el peso de la tradición la desoyó él mismo en su práctica creadora. En las obras multigenéricas de hoy los *genera mixta* se yuxtaponen o superponen, pero de tal suerte que por lo general siguen existiendo.

Puede ser que los géneros dentro de una misma obra se afecten mutuamente; o participen de una energía común. Si la obra entera tiende a ficcionalizarse, no es de extrañar que los segmentos ensayísticos acusen ese mismo carácter. Me parece que advertimos algo similar en una clase de escritura que algunos autores vienen cultivando, la del diario ensayístico (muy pocos dignos de parangón con el de Pere Gimferrer, Barcelona, 1982, 1983). La ejemplifican con talento las *Esquirlas* (Madrid, 2000) de Antonio Martínez Sarrión. Las anotaciones distintas, a veces tan breves como un aforismo, pero generalmente de mediana extensión, apretadas como un pensamiento que surge en cierto instante, no llevan fechas ni días de la semana. Pero son ocurrencias, quiero decir, reflexiones que se le ocurren al autor y que al mismo tiempo ocurren, que suceden en la existencia del escritor. De ahí que vayan cobrando un cariz narrativo, aunque se trate las más de las veces de literatura. Y por ello también se manifiesta sin límites la personalidad del escritor que emite las valoraciones. Mas que de opiniones, se trata de opinar; más que de pensamientos, de pensar; y de que así se consolide un personaje céntrico, que es quien un día tras otro va opinando y pensando. Imposible evitar en tales condiciones la arbitrariedad, ni deseable que el autor no provoque o enoje a determinados lectores. De lo que carecen ciertos pensadores, dice Martínez Sarrión, es «de la ductilidad del ensayismo, la frescura, iluminación, gracia y, ¿por qué negarlo?, hasta ese punto espadachín de arbitrariedad bien musculada» (p. 153).

Los fragmentos ensayísticos hoy por hoy propenden a ser arbitrarios, al construir un personaje céntrico que es sobre todo un crítico literario atenazado por la prisa. También pueden no serlo, claro está, cuando el centro de gravedad es otro y el autor se entrega serenamente, como José Jiménez Lozano en su *Segundo Abecedario* (Barcelona, 1992), a la exploración desinteresada, demorada, en profundidad, de la riqueza del mundo. En ambos casos es imprescindible la complicitad de lectores que estén a la altura de las circunstancias.

La conjunción del ensayo y la narración novelesca parece propia de nuestros días, como también, al producirse esta aproximación, la profusión no de meros intertextos sino de referencias explícitas a la literatura. Ha llamado mucho la atención el Enrique Vila-Matas de *Bartleby y compañía* (Barcelona, 2000), cuyo protagonista y voz céntrica del libro es un ser ficticio. Oficinista solitario, caricatura de Kafka o de Bernardo Soares, le distinguen unos pocos rasgos propios, como la joroba o la afición al jazz o la observación del paisaje de las Azores. Autor que dejó de serlo, ese ser extraño se dedica al rastreo de aquellos

escritores que se retiraron de la literatura, como Rimbaud o Salinger o el personaje de la *Carta a Lord Chandos*, y así manifestaron «la pulsión negativa o la atracción por la nada» (p. 12). La amplitud del rastreo es insólita, digna del mejor comparatista en una universidad; sólo que con el derecho también a imaginar y a mezclar lo existente con lo inventado. Claro que el No a la Literatura no es lo mismo que el No a la Vida. Y paradójicamente lo que despliega Vila-Matas es una obsesión metaliteraria, no a través de valoraciones de las obras mismas sino de presentaciones de aquellos escritores que no quisieron serlo, biográficamente, mediante tramos o resúmenes de vidas, o sea del modo más compatible con una obra narrativa. De tal forma se aúnan, en resumidas cuentas, el escribir novelesco y el biográfico.

Venimos observando una segunda fuerza enfrentada con los cauces establecidos de la ficción narrativa, que es la tentativa de superación de la diferencia básica entre la expresión de lo inventado por el escritor y la reproducción de lo vivido por él. Se trata, en el fondo, de cuestionar el concepto mismo de ficción como fundamento del arte de escribir novelas. Javier Marías ha experimentado más de una vez con este cuestionamiento, por ejemplo en *La negra espalda del tiempo* (Madrid, 1998); o ya en *Todas las almas* (Barcelona, 1989). No señalé antes que *Regresar adonde no estuvimos*, de César Antonio Molina, tiene por subtítulo el oxímoron «Memorias de ficción». No creo que lo sean sino parcialmente; pues es evidente que unas Memorias ficticias o una Autobiografía inventada suponen una ruptura de lo que hace años Philippe Lejeune llamó *le pacte autobiographique*. El pacto consiste en que el lector identifica el «yo textual», el del personaje céntrico que aparece en el texto, con el «yo del autor», el yo empírico que escribe. Si esta suposición desaparece, difícil es no preguntarse por la situación del lector, que en realidad se encuentra en un difícil aprieto.

Es primordial este juego tan serio, tan característico de las mejores novelas actuales, que combina la experiencia supuestamente real del autor con la ficción supuestamente inventada de la novela. Al parecer la intervención del autor «real» garantiza la veracidad y la credibilidad de la ficción. ¿O no es que ocurre más bien lo contrario, que se extiende así el territorio de lo ficcional?

En un artículo famoso Roland Barthes denominó *l'effet de réel* lo que consigue Flaubert cuando describe, digamos (no recuerdo bien), una porcelana situada sobre un piano. Este objeto no tiene más sentido según Barthes que el de proclamar en nombre de las demás cosas: «somos la realidad». Pues bien, el autor «real» parece funcionar dentro de la novela como una porcelana. Pero cuidado, resulta que es probablemente

un ser medio autoinventado en la vida misma, y además se está ficcionalizando, se está modelando, se está configurando, se está escribiendo, se está convirtiendo en palabras. Y nos encontramos con el efecto contrario, con un mundo sin porcelanas palpables. Nos quedamos sin portavoces de la realidad.

El imperio de la ficción entonces no tiene límites, la imaginación que la nutre lo abarca todo. Y en esa situación se vuelve incómodo distinguir el elemento ficticio de todo cuanto lo rodea. La introducción en la novela del yo real del autor supone sobre todo, paradójicamente, una ampliación del terreno ficcional. En resumidas cuentas, lo vivido concretamente por un hombre, lo que «le ha pasado», es diferente de lo sentido e interpretado por él, y no digamos por el escritor en él. En el espacio de esa diferencia se sitúa la creación literaria. Si lo interpretado es una experiencia del autor, la misma diferencia radical ha de seguir introduciéndose; y es un juego o una engañifa pretender que no existe.

Similarmente la ficción se entrecruza con la realidad en narraciones próximas a la vida cotidiana del momento y al reportaje periodístico, lo que en un excelente estudio José-Carlos Mainer denomina la novela «a noticia» (Juan José Millás, Álvaro Pombo, en los mejores casos).

Nótese un aspecto de la cuestión: la proliferación de objetos, de porcelanas que se resisten a ser ficticias. Las descripciones son mercedoras del arte más amoroso, detallista y exhaustivo del novelista actual. W. G. Sebald incluso introduce fotografías de objetos, edificios y paisajes, como prueba de su irrefutable existencia, en la extraordinaria novela titulada *Austerlitz* (Munich, 2001; tr. esp., Barcelona, 2002). Y adviértase un segundo aspecto, creo que significativo, de la cuestión. En una narración tras otra los personajes se pasan el tiempo contándose historias, narrando sucesos y episodios de sus vidas y hasta sus vidas enteras; o aun más, contándose a sí mismos, rescatando o esculpiendo o transformando olvidos y recuerdos. En *El corazón de la niebla* (Barcelona, 2001) de Miguel Sánchez-Ostiz el narrador se dedica a contar la vida y milagros de su amigo el personaje principal, pero muy poco a poco, según fue teniendo conocimiento de los hechos, «al hilo de lo que me fue contando» el propio personaje y de «lo que me contaron al final algunos testigos más o menos directos...» (p. 13). Téngase en cuenta otra vez la novela de Sebald, cuyo narrador se cita una y otra vez en distintas ciudades con el personaje llamado Austerlitz para que le vaya contando tramos enteros de su existencia, así como lo que le contaron otros a Austerlitz o lo que dijeron éstos que otros les habían contado. El conocer supera muy lentamente el desconocer, con-

forme se va disipando la niebla de nuestra ignorancia de los seres. En las dos novelas más conocidas de Javier Marías, *Corazón tan blanco* (Barcelona, 1993) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (Barcelona, 1994), cuyo valor la crítica europea ha sabido reconocer, el sentido del contar y sobre todo el del contarse, para los principales actores, está sopesado e interpretado con insaciable capacidad de análisis. La integridad de la narración está asegurada en los dos casos por tramas pronunciadamente dramáticas. No así la de los personajes, cuyas vidas pretéritas se disuelven en el desconocimiento o la falsificación o la simple desaparición de lo ocurrido, es decir, de lo que unos y otros cuentan y se cuentan. De ahí, parece decirnos Marías, lo evanescente de unos actos y unos sucesos y hasta unas personas que el olvido, la memoria y la palabra condenan a una ulterior inexistencia.

Hablo así de unas obras en que la actividad narrativa no es sólo propia del novelista o del cauce ficcional de sus obras. El acto de narrar se nos presenta como consustancial a nuestro existir cotidiano, a las relaciones personales y a la consciencia del tiempo que las envuelve. Se forja así otro vínculo entre la ficción y la llamada vida real.

Personaje céntrico, en suma, el autor de ciertos diarios. Personaje céntrico, el yo ficcionalizado de ciertas novelas de primer orden, protagonistas también de lo que Mainer llama «la vuelta al yo». De este predominio del yo, probablemente mayoritario, difiere y se distancia la plurinovelística que me interesa comentar.

¿Plurinovelistas? Tengo presente una obra que se nos aparece desde el primer minuto como verdaderamente original, y que si luego, horas o días después, consigue la admiración del lector, es un acierto sin duda importante. Es el *Diario de 360°* (Barcelona, 2000), de Luis Goytisolo. No se tome al pie de la letra la primera palabra del título. El diario ficticio ha sido una de las formas de la novela moderna (Gide, Frisch, Lessing Butor). No es éste el caso, ya que lo que se conserva es sólo la división en anotaciones correspondientes a los días de la semana. Pero no se pretende, ni siquiera ficticiamente, que el novelista vaya introduciendo lo sucedido un día tras otro, sin conocimiento posible del futuro. Lo más significativo aquí es un ritmo, el que a un lunes suceda otro lunes y más tarde varios lunes más, es decir, no sólo las semanas sucesivas sino la circularidad de unos días repetidos, o, dicho sea con un título de Octavio Paz, de unos signos en rotación. Esta superposición del tiempo lineal del existir de un ser humano y del tiempo circular de la sociedad y de la naturaleza, en que se sitúan las personas, desde el calendario hasta las estaciones del año y el

movimiento de los astros, es el soporte implícito de la apertura que este libro propone a una amplísima gama de conductas, reflexiones, saberes, sucesos, cosas, perspectivas naturales, entornos imaginados, lances y destinos novelescos. Variedad, ésta, no caótica sino todo lo contrario, orden previsible de unos signos giratorios, comunes a los hombres y a la vida del mundo, que el lector distingue y anticipa, según va leyendo, cada vez mejor. La atención descriptiva al detalle concreto, al ser individual, por trivial que sea, o precisamente porque lo es, se consigue constantemente, pero con la libertad de elegir, soslayando otros ejemplos y nombres; y buscando la inscripción de cada elemento en un vasto proyecto totalizador.

Salta a la vista que la querencia multigenérica encuentra aquí su oportunidad. Se destacan ante todo la ficción narrativa y la reflexión ensayística. Pero no es prioritario el respeto de unas normas convencionales, propias de tal o cual género. Lo principal es la pluralidad que conduce al lector dinámicamente de una modalidad de escritura literaria a otra, de un nivel de producción o de creación a otro, libre y móvilmente situados entre dos extremos: la anotación autobiográfica y la imaginación visionaria. En el *Diario de 360°* los lunes suelen ofrecer una breve descripción, un mirada sin personajes, e impersonales decir, en que tampoco el yo del escritor es un personaje --, sobre una parcela del mundo en derredor, ante todo de la naturaleza. Los martes es un lector quien se expresa, mediante reflexiones asimismo breves en torno a distintos autores, géneros como la novela, y panoramas de las literaturas nacionales. El sentido de la Historia, siempre presente, condiciona los miércoles una meditación en torno a una condición general del devenir de nuestra época. Decía que el yo del autor no es un personaje. Ni siquiera lo es los jueves, que ofrecen momentos de su existencia pasada, sin confusiones ni espejismos, ni evidente automodelación, porque de lo que se trata es de aportar al conjunto unos hechos de indudable consistencia y de interés acaso ultrapersonal. Son calas, líneas directrices de una vida que queda sin contar y cuya intimidad remitiría, si se presentase, a cuestiones que aparecen los viernes, de contenido autobiográfico también, algunas veces erótico, cuyo calado más hondo es marcadamente individual, sugestivo y a ratos misterioso. Es posible que el lector detecte los colores de la imaginación en esos viernes, como en algunos lunes descriptivos. Pero en general este *Diario* no cultiva la ambigüedad de la hibridación del yo ficticio con el yo real, la coquetería de los juegos con el lector desconcertado. Los sábados presentan sin ambages escenas cortas de unos ámbitos y unos personajes de ficción. Y los domingos se explaya el progresivo desenvolvimiento de una novela, llamada «Cordillera imperceptible»,

cuya división a lo largo del libro —no en episodios, sino en diferentes momentos, espacios y puntos de vista— no entorpece sino incrementa la curiosidad del lector.

No sólo la novela de los domingos lleva un título. El texto más breve suele tenerlo, precisamente porque lo es, como ocurre con los poetas que de esa manera nos dan una pista para identificarr el tema que nos ofrecen. Vale decir que el texto singular de este *Diario* no es un fragmento. Ciertamente podría desarrollarse, pero no por ceñirse a lo esencial carece de integridad o es incompleto. El autor no parece improvisar sobre la marcha, abriéndose caminos. Su actitud es la de la madurez que sabe lo que tiene que decir y lo dice. Predomina la sencillez, el sosiego de una insólita *capacity of statement*, o sea, la capacidad de exposición, mediante pocas palabras, de ideas y posturas significativas. No sólo los creadores sino también los críticos e historiadores sabemos lo difícil que es alcanzar esta rara sencillez.

La variedad de cauces expresivos va unida a una amplitud temática que es aun más importante que su origen formal. Los puntos de partida son desde luego la pluralidad de la persona y la abundancia del mundo. Pasamos del campo a la ciudad, de lo pequeño y próximo a los vastos horizontes remotos. Aparecen la belleza, la inagotable riqueza de las cosas, de los entornos naturales, de los cambios de las estaciones, del amor y su largo trayecto —circular también— a través del erotismo exacerbado, de la soledad y la frustración y la ilusión de las personas; pero también la crueldad, la destrucción, los vestigios de acontecimientos terribles, la decadencia y la disolución que trae el tiempo histórico, y de modo quizás menos contundente pero indispensable, la tontería de los listos, la mediocridad de lo rutinario-hortera-pequeño burgués, la trivialidad de las ciudades y de las vidas intercambiables. Imposible y vano resumir aquí una diversidad que es la del universo mismo. Lo que quizás sí puede quedar claro es la voluntad de síntesis de unas estructuras, unas miradas y una reflexiones cuyo alcance circular, de 360°, en todas las direcciones, aspira a llegar hasta donde puede conducir la experiencia aliada al saber y a la fuerza imaginativa del hombre.

La invención de este conjunto es la cualidad más original y poderosa de lo que de tal modo puede calificarse de plurinovela. Las opiniones de índole política y literaria que se manifiestan en distintos lugares no tienen por qué, ni pueden, obtener el beneplácito de los lectores singulares. En un ámbito de libertad no hay ideas políticas que no sean discutibles, aunque no lo merezcan. En lo que toca a las literarias un exceso de relativismo no es aceptable, y si bien en mi caso personal

los panoramas críticos del autor de este *Diario* me han convencido casi siempre, en otras ocasiones, tratándose sobre todo de escritores individuales, reconozco que me he enfadado bastante. El autor del *Diario* y en el *Diario* es severo con sus colegas. Ahora bien, esta severidad se incorpora con todo derecho al talante valorativo del conjunto de la obra.

Este conjunto es una invención, el producto de un esfuerzo unitario de la imaginación que reúne los elementos plurales de una experiencia del mundo y también del mundo mismo, en que los elementos primeros son el agua, el aire, el viento, la noche, o las montañas; y que en cuanto creación constituyente se ofrece al lector, en mi opinión, como la ficción de una plurinovela. Es una invención elegir el ritmo circular del calendario como un acceso a ritmos más amplios de la naturaleza, a la sucesión de las estaciones, al movimiento de los cielos, y sobre todo como un espacio en que caben las cosas tangibles y los frutos de la experiencia cultural, pero también los personajes imaginados, los sucesos inauditos, la novela que amplía y enriquece la totalidad. Un impulso general conduce no ya a la introducción de lances ficticios, que son tal vez los más significativos y representativos de esa totalidad, sino a la búsqueda de principios integradores del gran conjunto -- como los del pintor abstracto que se reduce a los materiales básicos del mundo. La ficción no desborda por fuerza lo vivido, pero sí puede proponer claridades y verdades. «Crecimiento y reducción son los dos procesos esenciales de la vida humana, de la vida en general y del propio mundo. Crecer a partir de lo imperceptible y reducirse de nuevo a lo imperceptible» (p. 178). Se vuelve superable de tal suerte la antítesis «realidad/ficción». Más alto y más amplio, en el terreno de la literatura, es el concepto de creación. Y su puesta en práctica.

Plurinovela es, qué duda cabe, *Sefarad* (Madrid, 2001), el gran libro de Antonio Muñoz Molina, «Novela de novelas» según el subtítulo. Reúne el autor, efectivamente, muchas de las virtualidades del arte novelesco, tanto tradicional como actual. Reconocemos, por ejemplo, entre los rasgos que mencioné antes, la relevancia de los objetos y los ámbitos objetivos, las casas y los paisajes, descritos con detenido esmero. Es constante también el acto de narrar, con el conocimiento progresivo que aporta el que ciertas personas se cuenten sucesos, desgracias, dichas remotas, episodios olvidados y usurpados por otros, existencias enteras. Se viaja mucho en *Sefarad*; y «en los viajes se cuentan y se escuchan historias de viajes» (p. 72) Son propias de tal arte, como en esta ocasión, la exactitud concreta, la ilimitada curiosidad

y la capacidad de observación del escritor. Y ante todo y sobre todo, el intento incansable de entender al otro, introduciéndose en sus pensamientos, sus sueños y sus temores. Es privilegio exclusivo del novelista el tener acceso a la «transparencia interior» (como la llamó Dorrit Cohn) de los seres humanos. También la de los personajes históricos y reales, que son muchos en este libro, como Willi Münzenberg o Evgenia Ginzburg o Isaac Salama, que se van ficcionalizando en la medida en que el autor los retrata no ya desde fuera sino desde la interioridad de su sufrimiento. Sobre un hecho histórico se monta un componente de novela desde el instante en que se dice «Fulano pensó», o «Zutano sintió» Así el yo narrativo a veces cede la primera persona del verbo al personaje histórico o hasta acaba identificándose con él.

Nótese que si el logro de las grandes novelas del siglo XIX, desde Balzac y Stendhal hasta Galdós y Tostoy, consistía en sentir no ya el pasado sino el presente como Historia, es notable hasta qué punto los mejores narradores actuales sitúan las acciones y las personas en el cauce de un devenir histórico. La escritura de *Sefarad* siente muy próxima la Historia —aterradora— del siglo XX, y al propio tiempo su literatura, que aparece con explícita frecuencia y enriquece la imaginación de quienes narran e interpretan. Y no es raro tampoco ese juego, ese reto al lector, que se basa en la ambigüedad de situaciones en que no queda, ni puede quedar claro si el que habla es el yo textual de una capítulo determinado o el yo real del autor.

No importa la identidad, tan ilusoria, de la persona individual, que no es ni estática ni simplificable —«No eres una sola persona y no tienes una sola historia...» (p. 443). La plurinovela — aunque no sólo ella— tiende a desplegar, mostrar y examinar la abundancia del mundo. El lenguaje excepcionalmente copioso, expresivo e intenso de *Sefarad* responde a la variedad de puntos de vista con los que el autor se dirige al lector; como a la riqueza principalmente de lugares, países, estratos sociales, experiencias y, en suma, formas de vida, situadas en la gran capital, el campo, la pequeña ciudad de provincia y muchos ámbitos más, entre los que sobresalen dos: la mediocridad del vivir provinciano, la vulgaridad de sus simulacros y sus frustraciones, reñidas con todo heroísmo; y la marginación de los perseguidos, fugitivos, desterrados, refugiados y excluidos. Nos encontramos ante el horror de las guerras y los exterminios del siglo XX, que se cifran en el destino de los judíos, protagonistas de *Sefarad* en cuanto seres humanos y en cuanto símbolos de lo que su autor tiene que decir. Es novelista en grado sumo quien con la compasión de la comprensión entiende al judío fugitivo, al antifascista, al comunista perseguido por a su

propio partido, a los residentes en un barrio de borrachos y drogadictos. Y es plurinovelistista también, a mi entender, quien logra mostrar lo que tienen en común los marginados con los que no lo son, es más, puesto que ya no se trata de acentuar individualidades, quien encuentra en la pluralidad la oportunidad de destacar la significación de unas profundas vivencias compartidas.

Son dieciseis los capítulos que componen el libro, a primera vista heterogéneos. Unos pocos se entrelazan, y hay *leitmotive* cuya reiteración es evidente, nombres que vuelven como Franz Kafka y Milena Jesenska y Primo Levi. Pero la esencial integración de la abundancia de la «novela de novelas» procede de la superposición de unas experiencias esenciales y comunes. «Los lugares se vuelven ecos, transparencias de otros, riman entre sí con austera asonancia» (p. 264). Hay unas experiencias en efecto que riman entre sí, cuyo prototipo es el destierro, pero no sólo el real; también el metafórico, es decir, toda suerte de ausencia profunda y de distanciamiento, de desarraigo, de extrañeza y alienación que siente el ser humano ante su propio vivir. «Mis pensamientos y mis actos no se corresponden, del mismo modo que no hay correspondencia ni vínculo ninguno entre mi presencia y el lugar donde estoy» (p. 254). Yo diría, superponiendo estas superposiciones, que en efecto convergen en el hecho de no estar donde se está, no ser donde se está, y ello lo mismo en el tiempo, frente a momentos perdidos del pasado, que en el espacio del presente. Es lo que hemos llamado a veces la experiencia del «destiempo»; y a la que aquí me atrevería a añadir, si se me permite, la del «desespacio». Está claro que los mejores novelistas son grandes combatientes, como decíamos con Lope, de la guerra del tiempo. He aquí que también pueden serlo de la guerra de las personas con el espacio en que están pero no son.

Ya vimos que la teoría de la novela había bregado durante el siglo pasado con el problema que planteaban la apertura y ductilidad de la obra novelesca en cuanto a sus cualidades formales, tan propias de otros géneros literarios. ¿A qué voluntad de forma puede aspirar lo que tiene que ser la ilimitada amplitud de una novela? Pues bien, los textos que vengo comentando hoy se encuentran en condiciones, basadas en la pluralidad, de conciliar las dos exigencias. *Liberación* (2003), de Luis Goytisolo, también lo consigue y creo que con particular acierto.

La pluralidad está en todas partes. De buenas a primeras los lectores de *Liberación* nos encontramos con sesenta y tres textos de mediana brevedad, que todos son ficciones. Son tramos, cuadros, escenas, resúmenes, apretados como cuentos pero sin la resolución final de éstos

sino todo lo contrario: inconclusos, provisionalmente enigmáticos, abiertos a lo que pueda suceder en un tiempo futuro. Los personajes son variopintos; tanto más cuanto que lo son también las focalizaciones narrativas, que pueden ser una voz en primera persona, la del protagonista de un solo tramo, o una voz en tercera persona, es decir —pues en ello culminaba la omniscencia, según decíamos—, que puede contar no sólo hechos visibles sino lo que un personaje pensó y sintió. Y a lo largo de la novela se va presentando con frecuencia creciente la voz de una persona que sabe sencillamente lo que la gente cotillea en el pueblo, desde unos conocimientos no ilimitados en potencia sino restringidos como los de un vecino curioso y algo rústico. Recuerda esta voz la de *Los hermanos Karamázov*, chismográfo de una ciudad pequeña, cuya comprensión superficial de todo cuanto narra va siendo poco a poco superada por revelaciones posteriores y sobre todo por la superioridad irónica del lector.

Añádase la multiplicidad de niveles de estilo, que va desde la palabrería un poco pedante de algún personaje inicial hasta el argot callejero de unos gamberros, pasando por la sobria serenidad y exactitud de, como ahora veremos, un emperador romano que pensaba en griego. Confieso que no sé si es la primera vez que reaparece el protagonista del primer gran best-seller del siglo XVI, el *Libro áureo del emperador Marco Aurelio*, de Fray Antonio de Guevara (Sevilla, 1518).

Pero el progreso de la novela es un proceso paulatino de interrelación de los elementos introducidos previamente. Estos cruces no se deben a los requerimientos de ninguna fatalidad o providencia —ni tampoco los de un azar contradictorio de la fatalidad y por tanto dependiente de su existencia. Los personajes que habían aparecido por separado entran en comunicación según van viviendo en circunstancias sociales objetivas, y algunos muriendo; y de tal forma se van integrando en un conjunto, no mirado como una cohesión provista de sentido— pues ninguno pretende que la vida y la muerte lo tengan—, sino como una suma cuya extensión y perduración son muy superiores a las de los sumandos individuales. De tal forma la pluralidad dominante de la que vengo hablando acaba disolviéndose, o mejor dicho, posibilitando la existencia de una suma posterior más significativa, convirtiéndose en reunión fugaz, como la vida individual misma, de componentes que alimentan y enriquecen el gran conjunto, el cual, él sí, consiente la búsqueda de sentido.

Esta búsqueda, por más que no logre su objetivo, no deja de aparecer en las vidas individuales y de ser interpretada por los personajes mismos. Depende casi siempre de la mirada retrospectiva, hacia

el pasado, que el vivir va necesitando y alterando. Se centra en el afán de conocimiento, de sí mismo y de los demás, puesto que arrancamos de la opacidad de los seres humanos. «De hecho»— escribe un personaje — «círculos concéntricos de un mismo asunto: la relación con el entorno, la relación con los otros, la relación con uno mismo». Y poco después atribuye este personaje a Marco Aurelio el haber percibido con clarividencia «el carácter pasajero de cuanto rodea la existencia, el olvido de la gloria ganada, la posteridad que se diluye, la fama que se esfuma, ya simples accidentes del paisaje» (pp. 88-89). La analogía con el paisaje se vuelve indispensable para poder conocer el nudo que une a los seres humanos con la naturaleza, es, más, su incorporación después de la muerte a una naturaleza regida por las diversas fases de la rotación de la materia, desde la tierra palpable hasta el firmamento.

Hablaba antes de la importancia de los objetos. En esta ocasión la coherencia del conjunto abarca unas existencias hechas de cosas y de casas, especialmente de casas, con las que los personajes se compenetrán y que recogen y conservan el paso de los hombres a lo largo de los años y los siglos. Pues, aquí como en *Diario de 360°*, las fases giratorias de la naturaleza, que rodearon a esos hombres, se inscriben en el curso definitivo de la temporalidad linear, la de los tiempos históricos, la del suceder de las épocas y las civilizaciones más antiguas.

Claro está que estos anhelos de conocimiento son múltiples y temporales también; y conducen a diferencias y diálogos cuyos elementos sólo pueden darse cita en la mente del lector. De ahí la utilidad del relato cuyo héroe es Marco Aurelio, intercalado, a la manera de Cervantes o de Dickens, en el interior de la novela, o más exactamente, en su centro preciso: *en abyme*, si apelamos al término de heráldica que gustaba a André Gide, sugiriendo su función simbólica. En realidad son dos los complementos sintetizadores. Una pintura de origen medieval, la *Tabla del Juicio Final*, cuyo último plano representa la integración de los muertos en la naturaleza. Y las páginas en que un marco narrativo reúne ante todo unas reflexiones de Marco Aurelio, a modo no tanto de ensayos como de meditaciones, de *pensées*, cuya fuerza valorativa es aplicable a la novela entera. Así el momento en que observa «hasta qué punto no somos nosotros una partícula más de esa naturaleza que se extiende hasta donde alcanza la vista» (p.127). Y también su uso metafórico — contribución probable a los diálogos entablados en la mente del lector— de la «excelencia»del arco iris. «El ser humano tiende a entender su vida como la lucha de dos fuerzas antagónicas que luchan en su interior», contraponiendo lo blanco y lo negro, ajeno «a la evidencia del arco iris, donde cada color se convierte gradualmente en otro» (p. 113).

Muchos estamos leyendo el recién publicado *El Paraíso en la otra esquina* (2003) de Mario Vargas Llosa, que no ofrece una novela singular sino dos, centrada cada una en un personaje diferente, relacionado con el otro sólo por el parentesco y separado de él por medio siglo XIX. Las dos historias, la de Flora Tristán y la de Paul Gauguin, se yuxtaponen y entrelazan de capítulo en capítulo, sin mezclarse, sin epílogo, sin más conexión final que cuanto sugiere al lector virtualmente sagaz —su inteligencia es el lugar donde los dos relatos pueden converger— el arte del gran novelista, merecedor en otra ocasión de comentario más atento y sensible.

Anotaré por ahora que ese arte sí supone en *El Paraíso en la otra esquina* la persistencia a lo largo de toda la novela de la intervención del yo que narra y escribe, con el interés, la compasión y la comprensión que eso yo aporta a la narración de los avatares de dos vidas insólitamente precarias, difíciles y, al propio tiempo, rebosantes de fuerza, vitalidad y sentido. El narrador se dirige una y otra vez al personaje, a Flora —«Florita»—, a Paul —«Koke» le llamaban—, como si hablara con él, como si estuviera junto a él, como si supiera lo que piensa. Y es que lo sabe. Vengo señalando que el género de la novela y el logro del novelista suponen el conocimiento por el narrador de la vida interior de los personajes. Desde tal ángulo Mario Vargas Llosa es novelista en estado puro y grado sumo. A través de los diálogos que entabla con Flora Tristán y Paul Gauguin, se realiza una indentificación amplísima no ya con un hombre y una mujer, excepcionales ambos, del siglo XIX, sino con sucesos, actos, goces y sufrimientos de variado y muy pronunciado y a ratos áspero carácter. De tal suerte un mismo novelista o un mismo narrador comenta dos vidas que la plurinovela presenta por separado. Pero no por ello opina, decide o dictamina respecto a la validez del ímpetu revolucionario y utópico que vivieron con tanta fe los dos protagonistas de la plurinovela (o binovela). Aquí también la multiplicidad conduce a la convergencia en una forma de creencia con la que sólo el lector libérrimo puede enfrentarse, es más, que éste se ve obligado a valorar. Todo sucede como si el camino que el novelista se fue abriendo a lo largo de su andadura condujera por fin a la de lector, que toma silenciosamente su relevo. Salta a la vista que el gran novelista de hoy no subestima lo más mínimo tanto la libertad como la inteligencia de sus lectores.

Aquí detengo este ejercicio de lectura crítica, limitadísima porque se reduce a una pequeña zona del vasto terreno de la novela hispánica contemporánea; y también porque no es más que eso, crítica literaria;

y lo más arduo y necesario es el paso a la historia de la literatura, que muy pocos pueden o quieren cultivar. Por fortuna contamos para ello con nuestro admirado Gonzalo Sobejano. Lo que he llamado plurinovela ocupa sólo una zona de un arco iris tan anchuroso que no dejaría de fascinar al emperador Marco Aurelio. Otros sabrán decir si es aplicable tal vez a toda su sucesión de colores aquello que la tendencia plurinovelesca parece señalar.

De ella cabe deducir que unos escritores de muy primer orden ya no estiman que la función representativa y significativa de la novela pueda proceder básicamente de la existencia ficcional de un ser humano individual, ni de varios, ni de su circunscripción a parcelas sociales o nacionales determinadas. Las individualidades para ellos sin duda existen e interesan, como también las regiones y otras comunidades humanas, pero su significación tiene que proceder de su pertenencia a los conjuntos que constituyen un extenso mundo plural. Tan compenetrados en el fondo con la Historia como sus predecesores los grandes novelistas del siglo XIX, no hay acaso mayor preocupación para muchos hoy que la precariedad, el rumbo y el sentido —si es que lo tiene— de la época —quién sabe si unitaria—en que nos toca vivir.

### Notas

Me he referido a estos dos textos críticos: Dorrit Cohn, *Transparent Mivids*, Princeton, 1978; y José-Carlos Mainer. *Ensayos, dietarios, novelas en el telar: la novela «a noticia»*. Cuenca. Cuaderno de Mangana, 2002.