PEQUEÑA ANTOLOGIA DE FRANCISCO AYALA

Alguna vez he señalado que, en *El jardín de las delicias,* varios personajes hablan de que no hay que tener prisa. En efecto, Francisco Ayala no se apresura al escribir. Sin embargo, a lo largo de una prolongada y fecunda vida literaria, su obra llega a ser muy considerable. Por eso no me ha parecido inadecuado el proyecto de incluir en este número de homenaje una pequeña antología. Por amistad a Ayala —y a los buenos amigos de *Cuadernos Hispanoamericanos*— acepté esta labor.

He escogido exclusivamente textos ensayísticos, dejando fuera los narrativos. Dentro de eso, he procurado que los textos fueran breves, intentando reproducir sólo, en cada caso, el párrafo esencial, donde condensa Ayala su pensamiento. No he respetado, por tanto, los apartados en que suelen estar divididos estos ensayos. Son míos los titulillos que preceden a cada texto.

El lector advertirá pronto que los textos seleccionados pueden dividirse en dos grupos: en primer lugar, los que se refieren a la literatura y la novela, en general, y proceden de los diversos libros incluidos en *Los ensayos: teoría y crítica literaria.* Después, los que tienen un tono más autocrítico y tratan de las letras hispanas, la literatura del exilio, la propia obra. Estos están tomados de un volumen que me parece especialmente recomendable, *Confrontaciones.* Dentro de este último apartado he concedido especial importancia a diversas conversaciones que sostuvo Ayala con críticos y amigos: en ellas —creo— alcanza formulaciones de una vivacidad que no se opone a la precisión.

Al pie de cada texto doy una doble referencia bibliográfica: dónde apareció por primera vez en libro (o en revista, en su caso) y dónde puede hoy encontrarse con más facilidad. De todos modos, los textos de Ayala suelen tener una complicada historia bibliográfica que aquí sería impertinente detallar. Si a

alguien le interesa, puede ver los pormenores en mi *Bibliografía de Francisco Ayala.*

Todas las antologías son subjetivas y ésta no pretende ocultarlo. He seleccionado unos textos que a mí me parecen especialmente significativos para entender la obra de Ayala. Como se trata de un importante crítico, además de un gran narrador, podrían haber sido muchos los textos elegidos.

La labor de seleccionar —de releer— ha sido grata, por supuesto, pero el trabajo no ha sido pequeño. Aspiro a que esta pequeña muestra sea útil, sirva para llamar la atención de algún lector y suscitar su curiosidad por conocer los textos íntegros. Quiero dedicar este trabajo, tan gris, a Nina Ayala y a Juliet, a quienes he recordado con afecto mientras lo realizaba.

ANDRES AMOROS

PECULIARIDAD DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA

La obra de arte musical está compuesta de sonidos, y la obra de arte pictórica, de colores. En ambos casos, la materia prima usada para producirla apela directamente a lo sentidos y en sí misma nada significa. La nota re *o el color amarillo no aluden a nada que les sea exterior. Cuando a un sonido o a un color se les atribuye algún valor de signo, éste funciona como adherencia circunstancial que no absorbe el substrato ni da lugar a una identificación. Por mucho que estemos acostumbrados a la convención según la cual, entre señales del tráfico,* rojo *significa que el paso está prohibido, la impresión cromática correspondiente no se asocia en nosotros a dicha prohibición sino en las condiciones apropiadas. En cambio, los fonemas que constituyen la obra de arte literaria son palabras y frases pertenecientes al sistema del lenguaje común y que, por tanto, significan algo. Si a la obra musical o pictórica tenemos acceso directo, la obra literaria no nos dirá nada, a menos que conozcamos el idioma en que llega a nuestros ojos u oídos, y podamos entender el significado de las palabras y frases que la componen.*

Así, pues, la obra de arte literaria tiene que construirse con materiales básicos cargados de sentido. Mientras que otras obras de arte nacen libres de semejante hipoteca, la poesía se encuentra situada, por necesidad intrínseca, dentro del campo de la literatura en general y del idioma de la vida cotidiana que es intrumento de la comunicación práctica. De ahí su particular ambigüedad; de ahí

también su irremediable impureza: por depurado que quiera ser, el poema está siempre forzado a decir algo más allá de su intención estética.

(*Reflexiones sobre la estructura narrativa.* Madrid, Ed. Taurus, 1970. Incluido en: *Los ensayos: teoría y crítica literarias.* Madrid, Ed. Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, 1972, páginas 387-388.)

LA FICCIONALIZACION DEL NARRADOR

Por supuesto, la ficción literaria se nutre siempre de la experiencia práctica —de alguna especie de experiencia, siquiera sea soñada—. Pero aunque hubiese sido vivida en el terreno de los hechos y aun referida con la más estricta fidelidad para el curso de los acontecimientos, al proyectar lo acontecido sobre un plano imaginario el autor —sujeto antes, o testigo, de la acción— se transfiere él mismo a dicho plano, convirtiéndose a su vez, por arte de magia poética, en personaje ficticio; es decir, que la configuración de lenguaje en que la obra está realizada lo absorbe, integrándolo a él también, en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura.

Esto, que tal vez suene en un primer momento a especulación extraña y cuestionable, se hace muy claro, sin embargo y resulta evidentísimo, tan pronto como observamos el mecanismo del relato en una etapa primaria como es la de la conversación social. Algunas personas —es bien sabido— se distinguen por el cultivo de este arte menor: son gentes que tienen gracia para contar cosas. Pues cuando uno de estos buenos conversadores refiere ante un grupo de sus amigos tal o cual anécdota, que puede haberle sucedido realmente, o conocerla de segunda mano, y que a lo mejor no es sino un viejo chiste, la construye de manera que, prestándole cuantos rasgos entiende que han de contribuir a la intensificación de su sentido, procurará incluso, si ello es posible, presentarse como protagonista o cuando menos testigo presencial de la acción, con el fin de animarla y reforzar en su cuento la ilusión de verdad: la mimesis. Sus oyentes suelen aceptar esta convención, y mientras se complacen en escucharlo saben disociar en su mente al hombre concreto que habla, Fulano de Tal, que es tan ameno, y al narrador del cuento, quien, como tal narrador, se incluye dentro de la estructura narrativa en una posición básica; tanto, que ese mismo cuento, contado por otro, será ya otro cuento.

(*Ibidem*, pp. 396-397.)

EL CUENTO, COMO FORMA ARCAICA DE POETIZAR

El cuento propiamente dicho podría, pues, considerarse como manifestación arcaizante del poetizar, como forma de interpretación y revelación del misterio, anterior a toda literatura. Y en cuanto a género literario, si ha de merecer que se le tenga por tal, mantendrá en alguna medida ese elemento enigmático que en seguida se advierte en los relatos del folklore. Sólo cuando nos encontramos ante una estructura verbal organizada en función de núcleo cuyo sentido apunta hacia el misterio, reconocemos la presencia de un verdadero cuento. Los personajes que entran en esa estructura no tendrán otra significación que la que ella les presta, ni más entidad que la necesaria para servir de soporte a la intuición de aquel misterio. Vicente de la Roca, en el cuento cervantino, no es sino quien, habiendo seducido y raptado a una muchacha muy apetecible, la despoja de sus joyas, pero no de la virginidad, o sea el sujeto de una conducta humana que, según las previsiones normales, nos resulta incomprensible. Si alguien, como yo lo he intentado hacer, da al asunto un tratamiento distinto e insiste sobre el personaje mismo, no sobre su inexplicable hazaña, transformando ésta en un episodio de su vida y privándola así de la autonomía que como anécdota aislada tiene, trasladará el centro de gravedad de la narración hacia la vida humana según se da incorporada en un individuo concreto, es decir, hacia un proceso, no ya una situación, rompiendo de esa manera la forma cerrada del cuento hacia la que, en cambio, no son conducentes sino aquellos datos, aquella información sobre el sujeto, destinados a sostener el plexo anecdótico.

Es lo que el propio Cervantes cumplió más de una vez en el Quijote, *donde figuran tan diversos cuentos utilizados como material de composición.*

(*Ibidem*, p. 426.)

EL CUENTO Y LA NOVELA

Quizá la diferencia de enfoques recién esbozada (enfoque sobre la situación o caso, o bien enfoque sobre la vida humana individual en cuanto proceso abierto hacia el futuro) pueda servirnos para intentar una distinción de principio entre el cuento y la novela, capaz de superar el criterio de la longitud del relato, demasiado mecánico y a todas luces insatisfactorio; debiendo entenderse, claro está, que una distinción de principio orienta, pero jamás cubre, la ordenación

de los objetos literarios, cuya diversidad es extrema. Atenidos a aquella distinción, podríamos buscar el origen del cuento, según quedó antes sugerido, en los relatos míticos que expresan la perplejidad frente a las vislumbres numínicas, mientras que la novela derivaría de otro tipo de relatos primitivos: los que, con valor de paradigmas, establecen la trayectoria y el destino de dioses y héroes, dando lugar a la epopeya. En la práctica (y tal vez desde el comienzo) ambos modos de relato aparecen combinados, pero si se les aplica el principio ordenador propuesto resultará posible desextrincarlos.

(*Ibidem*, pp. 427-428.)

NOVELA E HISTORIA

Si la clave del universo ha de buscarse a través del sentido de la existencia humana, es decir, interrogando a la vida misma, como ya lo hizo Cervantes, no puede perderse de vista que ésta, la vida humana —y en ello se diferencia del mero vegetar biológico—, está dada siempre dentro de unas circunstancias históricas particulares que constituyen su perspectiva real, el campo de su realización; circunstancias que están abiertas al futuro y requieren, de quienes las comparten, un continuo ejercicio del albedrío.

Así resulta lícito afirmar que toda novela es, en una acepción amplia, novela histórica; el novelista tiene, sin remedio que colocar su creación imaginativa sobre el terreno histórico, y lo hace no sólo cuando localiza su acción en el tiempo y en el espacio, para dar a sus personajes el ambiente de la rigurosa actualidad, sino también cuando la rehúye, refugiándose en un pasado concluso —con la novela histórica en sentido estricto—, o en los parajes de la pura fantasía, pues ambas direcciones del escapismo son, de modo muy caracterizado, fruta del tiempo, y aluden inequívocamente a las condiciones inmediatas del escritor y de sus lectores; son, en fin, formas de interpretar el mundo a partir de la experiencia de la vida humana actual, y, por tanto, signos destinados a orientarla. Pues tal es la responsabilidad que, a sabiendas o no, asume el novelista frente a sus contemporáneos.

Y quizá no sea excusado advertir que esta responsabilidad nada tiene que ver con exhortaciones, con intenciones pías, nada con adoctrinamiento ni prédica.

(«El arte de novelar y el oficio del novelista», 1960, en *Los ensayos*, ed. citada, pp. 552-553.)

Que la novela, aun en sus manifestaciones más refinadas, es un producto de su momento y permite interpretar las condiciones de la sociedad donde brota, nadie puede negarlo, aunque la operación interpretativa requiera en ocasiones sutileza superior. Por eso parece tautológica la proposición que ha sido frecuente en la España contemporánea, postulando como programa y hasta elevando a la categoría de deber moral del escritor, lo que de todos modos constituye una forzosidad ineludible: que la novela (y no sólo la novela, sino incluso la poesía) dé testimonio de las condiciones histórico-sociales en que el país se encuentra.

Cuando, con toda la simpatía que puede imaginarse, me hago cargo de esta actitud teórica y de los esfuerzos prácticos encaminados a cumplir sus exigencias, no puedo menos de reconocer en ello, precisamente, el efecto —y un efecto bien lamentable— de las circunstancias en que han tenido que formarse mis compatriotas más jóvenes, tardía y ya anacrónicamente atraídos por un marxismo popular que quiso convertir el análisis de la situación social en prescripción, esto es, en receta para escribir aquella clase de novelas que la sociedad «necesita». Esas novelas, y la teoría que las respalda, reflejan en verdad, y muy penosamente, en manera distinta de como se lo proponen, las anómalas condiciones de su ambiente, y en todo caso están datadas también, sólo que con una fecha que no es la de hoy, sino la de un ayer —o quizá anteayer— periclitado en el resto del mundo.

Lo que importa no es que la literatura refleje el ambiente social básico (pues ¿cómo podría no hacerlo?; también las falsificadas novelas del Far West, *que con tanta profusión se fabrican en Barcelona, nos lo reflejan), sino que en ellas se encuentre la calidad artística capaz de prestarles cierta trascendencia y alguna perdurabilidad. De otro modo, tendremos que habérnoslas, en el mejor de los casos, con un escrito reducido por su intención al mero efecto práctico de denuncia político-social, cuya importancia nadie discute, y que tal vez pueda estimarse de primera urgencia* (La cabaña del tío Tom *fue un alegato sentimental contra la esclavitud, que se supone contribuyó eficazmente a promover su abolición), pero que en principio tiene poco que ver con el arte literario, al que le es indispensable transmitir una intuición de alcance estético. Cuando ésta concurre y posee virtud suficiente, incluso el que no pretendía ser sino alegato puede quedar incorporado en una estructura formal significativa que, mediante una visión original, trascienda las circunstancias del momento*

para decirles algo a todos los seres humanos en tiempos y circunstancias futuros, diferentes.

(«Nueva divagación sobre la novela», *Revista de Occidente*, septiembre de 1967; incluido en *Los ensayos*, ed. citada, pp. 559-561.)

EL REALISMO NARRATIVO

Si en el concepto de un realista *tan caracterizado como Galdós la realidad no se reduce a aquella objetividad que nos garantizan los datos controlados de la experiencia sensible, o sea la «realidad de la Naturaleza» (o, con tautología, la realidad de las cosas), sino que acepta también la realidad* del alma, *la* invención, *la* fantasía, *la* máscara grotesca, *etc.; en suma, la totalidad de la experiencia humana sin excluir, ni mucho menos, la de los sueños, sobre la cual vendría luego el* suréalisme *a apoyarse; tendremos que llegar a la conclusión de que nos falta base firme para distinguir entre la realidad y lo que no lo sea, y, por tanto, para marcar los contornos de un supuesto arte realista.*

Cuando Galdós toma como señal de realismo la aceptación en el seno de la obra literaria del lenguaje hablado, en contraste con un lenguaje escrito enteramente constituido por los lugares comunes, las fórmulas verbales y las frases hechas de una retórica anquilosada; o cuando, por otra parte, se pronuncia a favor del traje de uso diario frente a la guardarropía caballeresca, nos permite sospechar que la postulación del realismo —en él, y en otros escritores españoles no afiliados a la dogmática naturalista— apunta en resumidas cuentas contra una literatura convencional, atemperada al resto de las convenciones sociales, y atenida a los términos estrictos que las buenas maneras consienten —o, lo que es menos, consentían— en un salón mesocrático. Y claro está que una literatura así trabada, que omite del campo de la experiencia humana cuanto se considera impropio y shocking *en una visita de cumplido, es por definición una literatura falsa, amanerada; es mala literatura.*

Pero entonces, si en nombre del realismo se trata de combatir ese enrarecimiento de la realidad que las convenciones sociales operan, y esa especie de fárrago literario que, a su vez, refleja esas convenciones y forma parte de ellas, deberemos confesar que nos hallamos ante un mero episodio muy transitorio de la historia literaria reciente. Apoyándose en la tesis de aquel naturalismo dogmático basado en una metafísica materialista que ellos no compartían de manera consciente y explícita, pero que de cualquier modo era la

creencia general implícita en la época, quienes sostienen el realismo tradicional español lo que sostienen en verdad no es sino la literatura auténtica de todos los tiempos, la literatura de buena ley, con sus fueros de libertad y de sinceridad profunda, cualquiera que sea la concepción del mundo a que pueda responder cada período, cada obra particular.

Y siendo así, parece más que dudosa la conveniencia de seguir aferrados a un concepto de realismo cuyo valor fue circunstancial, y en que se albergan sentidos demasiado imprecisos, con la secuela de casi inevitables confusiones.

(«Sobre el realismo en literatura, con referencia a Galdós», en *Experiencia e invención*, Madrid, Ed. Taurus, 1960. En *Los ensayos*, ed. citada, pp. 989-990.)

NOVELA Y FILOSOFIA

Pero todo eso —las novelas, inclusive; digo, las buenas; y, principalmente, las buenas, las grandes novelas— responde a una necesidad radical del espíritu, que en nuestro tiempo no encuentra satisfacción mediante un sistema firme de creencias capaz de ofrecer una interpretación del mundo generalmente válida; una interpretación del mundo centrada sobre la cuestión cardinal acerca de qué sea el hombre, de dónde venimos y adónde vamos; la pregunta que, oscuramente o con lucidez, nos estamos haciendo cada cual desde el fondo de su conciencia, mientras la vida nos dura.

Sí, así es; la dueña de casa que escucha con intensa participación emocional la novela de la radio; la mecanógrafa que devora infatigablemente la trama siempre repetida de la misma aventura en su revista semanal, y aun la vecina chismosa que se muere por averiguar vidas ajenas, están buscando la respuesta que ninguna autoridad fidedigna les ofrece hoy a aquella cuestión metafísica del destino humano.

La buscan a su manera, a tientas, con patética ineptitud; pero con el certero instinto, sin embargo, de escrutar allí mismo donde Cervantes, desde la apertura de los tiempos modernos, había situado el arte de hacer novelas: en la conducta del prójimo, captada no por referencia a unas pautas dadas de antemano, sino en la intrincada textura de sus impulsos, motivaciones y consecuencias.

Me parece que, tomada en conjunto, la historia de ese supuesto género podría cifrarse en el intento de alcanzar, por caminos intuitivos, lo que especulativamente ha perseguido también el filosofar sistemático mediante el cultivo de la antropología. Por ello no debe ex-

trañarnos que ciertos grandes novelistas, como Dostoievski, hayan sido invocados desde el campo especulativo. Dostoievski, que se asoma al abismo cuando contempla el sufrimiento de los inocentes, y descubre que si Dios no existiera, todo estaría entonces permitido...

Es que con la novela nos colocamos más allá de la literatura, más allá y más acá, en un terreno donde cabe también, entre lo infra y lo supraliterario, un arte poética, cuyas reglas, si tal puede llamárselas, son individuales y casi intransferibles, inventadas para cada caso por cada creador original; pues, fuera de los secretos magistrales que el artista concreto se lleva consigo, no hay apenas una verdadera técnica del oficio; la técnica *de hacer novelas resulta ser tan abierta, tan libre, que cualquiera la halla a mano para los fines de cualquier relato, con el solo pertrecho que le haya proporcionado la enseñanza primaria, y aun ésta le sobra, si tiene genio; de tal ilustre novelista se sabe, cuya ortografía no era muy católica... En fin, esa técnica se reduce a usar cada uno, según su talante, de los recursos que el lenguaje común nos ofrece a todos.*

(«El arte de novelar y el oficio del novelista», 1960, en *Los ensayos*, ed. citada, pp. 551-552.)

POTENCIAL TRASCENDENCIA DE LA NOVELA

Con esto hemos alcanzado un punto en que la fabulación novelesca, esa actividad de novelar tan desdeñada o denostada siempre, se coloca por encima de los ilustres géneros tradicionales. Si Cervantes quiso salvarle su dignidad asignándola, un tanto forzadamente, al épico («que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso»), ahora se la sitúa en un plano superior al literario, en ese terreno celestial donde realidad y poesía se identifican; es decir, en el terreno del mito, al que pertenece por su origen. La novela, antes maltratada como infame, se convierte así en instrumento de un conocimiento superior, capaz de comunicar en forma inmediata a los lectores (como a los oyentes el cuento folklórico, derivado de arcaicas mitologías) una intuición del sentido de la existencia humana.

El interés fascinante del cuento, de todo cuento, aun del más vulgar chisme de vecindario, radica en eso: es un criptograma donde querríamos poder leer nuestro propio destino, descifrar el secreto de nuestro ser. Y habría que pensar equivocado a Unamuno cuando se dirige contra esos lectores ansiosos de conocer el desenlace del argumento, si él mismo no hubiera profundizado y trascendentalizado su trivial curiosidad en el análisis que hace ahí mismo, en Cómo se hace una novela.

> *Como esto que escribo, lector, es una novela verdadera, un poema verdadero, una creación, y consiste en decirte cómo se hace y no cómo se cuenta una novela, una vida histórica, no tengo por qué satisfacer tu interés folletinesco y frívolo. Todo lector que leyendo una novela se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad.*

En efecto, se leen novelas buscando, aunque sea inconscientemente, una respuesta a las preguntas eternas. Y es claro que el lector preocupado de saber cómo acabará él mismo, encuentra en la novela una respuesta, la del autor, que lo devuelve a su propia interioridad, le hace ensimismarse —a él, que sólo procuraba acaso distraerse o divertirse— y encontrar dentro de sí su propia respuesta.

Algo conviene indicar ahora respecto de esa respuesta ofrecida por el autor. En el relato tradicional, mítico, luego disuelto en folklore, la autoridad del autor es, sin duda, muy grande, porque, siendo dicho autor anónimo y quizá colectivo, colectivo mejor que múltiple, la historia que cuenta es Historia Sagrada. Las de la Biblia han «edificado» por siglos, diversamente, a judíos y cristianos. Y si nos fijamos en otro libro, el de Las mil y una noches, *que no es texto sagrado, sino profano, pero que elabora y configura desde una perspectiva musulmana la experiencia popular transmitida de Oriente, comprobaremos que, en conjunto, sus historias reflejan de modo consistente y con entera certidumbre la visión del mundo que es peculiar del Islam: presentan un tejido de vidas pululantes, dentro del cual la suerte de cada cual, patética, extraña, lastimera, cómica, mágica, obscena, siniestra, grotesca, opulenta, ridícula, depende de los designios inescrutables de Dios y de su incontrastable poder.*

> *Una mañana, tras una noche deliciosa, me desperté y hallé que estaba en la última miseria,*

cuenta un... ¿protagonista?; no tal: cuenta uno, uno de tantos seres humanos como van apareciendo, y declarando su vida, por labios de otros que a su vez son figuras imaginarias de otros narradores, en un despliegue infinito y monótono como el movimiento del mar.

En la novela moderna, la que cuajó en Cervantes, el autor se ha hecho individual. No hay ya respuestas comúnmente aceptadas: no hay textos sagrados. Muerto Dios (pues, como dice Unamuno con significativo acento, «la expresión popular española es que todo dios se muere»), el hombre, abandonado en un endiosamiento triste, hecho un cristo debe buscar salvación por sus propios medios, cumpliendo

con el prójimo obra «de confesor y de confesado». O sea indagando a fondo el sentido de la humana existencia.

(«El arte de novelar en Unamuno», en *Realidad y ensueño*, Madrid, Ed. Gredos, col. «Campo Abierto», 1963. En *Los ensayos*, ed. citada, pp. 1129-1131.)

EL ESCRITOR

Qué es lo que hace a un escritor.

—*La capacidad de dar una estructura formal a sus percepciones básicas de la realidad. Tales percepciones básicas son inherentes a todo ser humano, pero sólo el escritor, por virtud de talentos especiales, de dotes innatas, puede alojarlas dentro de una forma verbal donde se conservan y transmiten. La forma escrita despierta en otros percepciones e intuiciones análogas a las que originalmente tuvo el escritor: es el vínculo entre el escritor y el lector. Por efecto de la obra artística comunicamos con hombres de pasados siglos, y es de esperar que algunos de nosotros comuniquemos con los hombres de siglos futuros. De aquí, la permanencia, la eternidad del arte: comunicación mediante una forma objetiva, que es la obra de arte, a través del espacio, del tiempo. Esto, sin embargo, parecen desconocerlo hoy en España algunos escritores jóvenes que confunden la creación literaria con el periodismo. Novelistas y hasta poetas creen que su misión es protestar contra injusticias sociales y políticas. Claro que puede lograrse con esos materiales de protesta una obra de arte, aunque los materiales por sí mismos no sean los más idóneos. Sólo un escritor de enorme personalidad literaria logra formar con dichos materiales una obra de arte permanente; la obra que trascenderá más allá de las concretas condiciones denunciadas. Por supuesto, un escritor de genio, al denunciar injusticias humanas, crea obra de alcance universal. Así, Dostoievski expresa compasión por los sufrimientos concretos de gentes a su alrededor; pero la expresa con genialidad, y de tal manera, que incluso el lector más ajeno por personal experiencia a los dolores descritos en la novela se identifica con ellos, comprende, siente, participa en el universo atormentado que el gran escritor ha creado con su magia artística.*

(Entrevista con José R. Marra López, en *Insula*, octubre 1963. Incluido en *Confrontaciones*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972, pp. 13-14.)

EL NACIONALISMO

Tan hondo han penetrado por todas partes las concepciones del nacionalismo que —pudiera decirse, como se dice del bacilo de Kock— todos estamos inficionados del mal, pues un mal, y no pequeño, es una ideología cuando han desaparecido ya los supuestos para un progreso basado sobre ella, y sólo le resta la nociva eficacia de las supersticiones... Con ésta tropezamos ahora a cada paso y, si no nos vigilamos, aun quienes tenemos la firme convicción de que constituye un dañoso e injustificable prejuicio nacido de condiciones pretéritas, caemos y volvemos a caer en su trampa; pues, desde fondos subconscientes, tiñe incluso nuestras mejores intenciones.

(«Para quién escribimos nosotros», en *El escritor en la sociedad de masas*, México, 1956. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 183.)

EL AISLAMIENTO ESPAÑOL

—El evidente aislamiento de España frente a Europa y la consiguiente ruptura en la corriente cultural literaria europea, ¿cómo ha influido en la novela española?

—Lamentablemente. Al desconectarse a las nuevas generaciones españolas de lo que se hacía en el mundo, tanto como de su tradición inmediata y aun clásica, quedaron cautivas, incomunicadas. Resultado de ello es que la prosa española, sobre todo la novela, que se escribe en Hispanoamérica resulta en conjunto muy superior a la de la Península. Es verdad que el aislamiento de un país no explica por sí solo la ausencia de grandes figuras literarias. La aparición de un escritor, aun en circunstancias favorables, es en cierta manera un milagro. Y, a veces, el milagro se produce también en las circunstancias más adversas.

(Entrevista con María Embeita, *Insula*, marzo 1976. En *Confrontaciones*, ed. citada, p. 18.)

EL ESCRITOR EXILIADO

En todas partes el escritor de tipo tradicional, que se formó bajo condiciones bien diferentes, se siente ahora extrañado —exiliado, diríamos— y como desconectado del gran público, pese al fenómeno de la fama eventual alcanzada por algunos en la sociedad de masas, pues si se analiza ese fenómeno revelará en seguida su índole equívoca e irremediable falacia.

Ahora bien, estas condiciones generales se complican todavía para el escritor de lengua española por el hecho de hallarse dividido su ámbito lingüístico en una gran pluralidad de países que, obligando a multiplicar los esfuerzos más allá de lo que en principio parecería razonable, ocasiona dislocamientos específicos del cuerpo literario y en definitiva una dilapidación de los recursos disponibles. En varias oportunidades he apuntado hacia los efectos, positivos y negativos, de esta circunstancia histórica nuestra. En cuanto a mí me afecta debo declarar que si para el escritor español excluido de su país natal pudo ser una bendición el encontrarse con que la lengua castellana no estuviera reducida a los límites de una frontera política siéndole así factible continuar su actividad literaria sin renuncia al idioma propio, era inevitable de otra parte un cierto grado de desequilibrio entre las premisas implícitas de esa actividad y el medio social dentro del cual se desenvolvía ahora. Sin duda, el público natural de todo escritor se extiende potencialmente a todos los lectores de su lengua, pero cada cual lo alcanza a partir de la comunidad concreta dentro de la que vive y actúa, y cuya realidad constituye la referencia inmediata de su obra. El destierro impone la desconexión con la comunidad de origen (que —dicho queda— para los españoles fue destruida por la guerra civil) y su incorporación a otra nueva (que, para los españoles, lo fue la del país donde se refugiaron, o bien la sociedad española surgida sobre los escombros de la guerra). Para aquellos que hubimos de acogernos a países de nuestro propio idioma, la integración, más fácil que en los demás casos (sin excluir el de quienes permanecieron en España; pero sobre este punto no puedo extenderme aquí), daba lugar, no obstante, a sutiles autoengaños, y algo de ello he sugerido en otros escritos míos. En suma, por mucho que se quiera, la integración nunca llega a ser completa para quien sale de una experiencia como la nuestra, ni nadie es capaz, aunque se lo proponga, de echar por la borda su propio pasado. La obra del escritor exiliado presentará siempre un tornasol que la hace singular, extraña, ambigua, y que pide esclarecimientos especiales.

(«Prólogo» a *Confrontaciones*, ed. citada, pp. XVI-XVII.)

LA LITERATURA DEL EXILIO

—La «literatura del exilio» es una abstracción, como lo son todos los conceptos. Hay escritores individuales, cada cual diferente de los demás, y en verdad las diferencias entre ellos son mayores que el sello que pueda haber impreso sobre el grupo la circunstancia de

escribir fuera de España. Desde el interior, y por el hecho de no haberse tenido aquí acceso a sus obras, se formó el mito a que usted alude; y ahora, cuando la producción de los exiliados empieza a ser conocida en su país de origen, ese brillo, ese prestigio de lo remoto ignorado, se va sustituyendo por el juicio acerca de realidades literarias concretas, en las que no se advierten muchas similitudes, para no hablar de uniformidad, y en las que se dan calidades sumamente diversas, como hubiera sido previsible. Es sano que desaparezca ese mito, como tantos otros creados por la anómala situación en que hubo de encontrarse este país.

(Entrevista con Antonio Núñez en *Cuadernos para el Diálogo*, diciembre 1970. En *Confrontaciones*, ed. citada, p. 71.)

LA VUELTA DEL EXILIO

Mientras el régimen salido de la guerra se esforzaba por inmovilizar a España en unas fórmulas cerradas, la cuestión no se les planteaba a los emigrados, pues no tenían ninguna posibilidad de aportar sus contribuciones a la vida nacional: estaban excluidos por principio, y podían darse la satisfacción de preservar su pureza inmaculada, libres de todo contacto. Pero cuando las circunstancias forzaron un comienzo de apertura de la realidad económico-social española hacia Europa con renuncia a la utopía de la España eterna, empezó a plantearse el caso de conciencia para cada uno de los exiliados. Aunque mínimas, comenzaba a haber algunas posibilidades de actuación. ¿Debía uno usar de ellas y aportar lo que le resultara factible al proceso de renovación cultural de la antigua patria, o abstenerse y olvidarse de ella en tanto que —otra utopía— no prevalecieran condiciones óptimas?

—¿Y cuál ha sido su respuesta?

—Mi respuesta ha sido positiva. Supongo que por razón de mis estudios sociológicos, siempre he evitado yo hipostasiar las entidades colectivas atribuyéndoles una personalidad moral como la que poseen los individuos humanos. Sé que «España», o «la España actual», o «el Régimen», son abstracciones (tremendamente poderosas y operantes, eso sí), pero en manera alguna centros de conciencia imputable, como lo somos los hombres concretos. «Ingrata patria mía», no será nunca una frase que yo pronuncie (como tampoco, por cierto, lo de «patria amada»). Con la gente me entiendo o me desentiendo. Por otra parte, la política no constituye para mi el reino de lo ideal, sino el de lo posible. Quiero decir con esto, que tan pronto como dejó

de ser absolutamente imposible la situación en España empecé a tantear yo las tenues rendijas que parecían abrirse para entablar contacto con el público de mi país natal, del que había estado segregado desde la guerra civil. Ahora bien, al hacer esto no lo he hecho en ningún momento con un espíritu de reconciliación (¿reconciliación con qué, o con quién?), ni esperando tampoco que nadie se reconcilie conmigo; por lo tanto, sin imponerme la más pequeña claudicación (o llámelo, si lo prefiere, concesión), que para un escritor consistiría en autocensurarse o disimular su pensamiento. Nunca he escrito nada para uso del delfín, ni del tiburón; y no voy a alterar el texto de mis escritos para su publicación en España.

(Entrevista con Alfredo Gómez Gil, diciembre 1969. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 67-68.)

EL CARACTER ESPAÑOL DE SU OBRA

—¿Considera usted que su obra es radicalmente española?

—*Eso sostenía últimamente Max Aub en el curso de la entrevista con él que no hace mucho publicó* Insula. *En un sentido es cierto, sin duda, puesto que nací y me formé en España e inclusive había publicado obras aquí antes de la guerra civil, por virtud de las cuales mi nombre contaba en la literatura viva de la España de entonces. Por otra parte, aunque mis temas han sido algunas veces temas españoles, como ocurre en* Los usurpadores *y en* La cabeza del cordero, *no he dejado de trabajar con ambientes extrapeninsulares, bien sea hispanoamericanos, como ocurre en* Muertes de perro *y* El fondo del vaso, *bien sea con ambientes de localización indeterminada e incluso con ambientes norteamericanos. Esto es accidental y yo diría que circunstancial, porque aquello a lo que me propongo dar expresión excede siempre, según creo, la determinación localista. Dicho en otras palabras, mi interés como escritor y como hombre (ambas condiciones son la misma en mí) rebasa esa preocupación obsesiva con España que observo en muchos de mis colegas.*

(Entrevista con Antonio Núñez, *Insula*, julio-agosto 1968. En *Confrontaciones*, ed. citada, páginas 26-27.)

NOVELISTA Y SOCIOLOGO

—¿Existe una conexión entre sus diversas dedicaciones literarias?

—*En vista de mis publicaciones más recientes, nunca falta quien me pregunte si acaso he abandonado el cultivo de las disciplinas so-*

ciológicas para dedicar mayor atención a aquellas otras actividades literarias, de tipo imaginativo, que a partir de mis lejanos años estudiantiles vienen ocupándome también. Procuro entonces explicarles que, en verdad, existen conexiones íntimas entre mis diversas dedicaciones literarias, y que mis escritos de pura invención están ligados, y no por cierto en manera demasiado oculta y subterránea, con mis estudios de tipo escolástico, de modo que, lejos de haber abandonado la sociología, ella se encuentra en la base de todos mis escritos, aunque pudorosamente se disimule y renuncie, en todo caso, a los revestimientos externos, para no decir al atuendo pedantesco con que suelen proteger su «especialidad» las diferentes ciencias. En resumen, supongo que no es difícil hallar las conexiones íntimas entre mis escritos de tipo diverso. Algo de eso ha hecho con acierto Helio Carpintero en su reciente libro Cinco aventuras españolas.

—Perdóneme si insisto en bajar a un terreno más personal, pues creo que el lector curioso lo agradecerá. En definitiva, ¿qué se siente usted más? ¿Cuál de esos campos le interesa más?

—Al no considerarme escindido, lo que más me atrae es aquello que mejor sirve a mi entender el propósito expresivo que en cada caso concreto me mueve. La cuestión está en elegir la forma mejor adecuada a tal propósito. Por mucho que el escritor las ajuste y adapte, las formas están ahí, preexisten y presentan sus propias exigencias.

Si cambiásemos algo el enunciado de su pregunta y ésta fuera sobre qué manifestación me parece más valiosa, me procura mayor placer (y también me exige mayor esfuerzo) y, en fin, me promete cierta perennidad, yo diría que la creación literaria imaginativa, pues sus estructuras son capaces de preservar un sentido esencial y, en alguna manera, desligado de las circunstancias concretas. Puestas así las cosas, no vacilo en confesarle que me siento ante todo y sobre todo creador literario, y en ello me he mantenido siempre fiel a mi primera vocación.

(Entrevista con Andrés Amorós, *Revista de Occidente*, noviembre 1968. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 34-35.)

LA GUERRA CIVIL, VISTA «DE MANERA OBLICUA»

—Si yo he tratado literariamente de manera oblicua el tema de la guerra civil es para establecer de este modo la distancia necesaria a la objetivación artística, ya que los acontecimientos me quedaban demasiado próximos, emocional y temporalmente, para haber podido

asumirlos y transfigurarlos en su enorme y dura inmediatez. Como usted ha observado muy agudamente en su estudio prólogo a la edición de Aguilar, las novelitas que integran Los usurpadores *son, bajo su tema histórico, «una vía para mejor comprender el presente»; y, pese a su apariencia, son en el fondo menos «novela histórica» que, por ejemplo, las de Max Aub, donde se trata la guerra civil como «historia», un poco a la manera de «episodios nacionales» contemporáneos. Yo, quizá por no sentirme con fuerzas para eso, quizá porque ello no corresponde a mi concepción de la narrativa, me he abstenido de intentar algo por el estilo y me he acercado, en cambio, a las cuestiones esenciales que subyacen en la guerra civil, tal como yo las entiendo, paso a paso.*

(*Ibidem*, p. 40.)

EL PODER

Creo que el poder es un mal necesario, consecuencia de la condición humana, tal como se expresa en el mito de la caída, es decir, del pecado original, que convierte al hombre en un ser enfermo. Así, pues, el poder es la manifestación del mal sobre la tierra. Pero es inevitable: tenemos que ejercitarlo y sufrirlo aunque no queramos; la mera abstención produce a su vez el mal. Pongo como ejemplo mi relato titulado «La campana de Huesca»: el hombre que se niega a ejercitar el poder ocasiona con su inacción las consecuencias más desastrosas, y hace también padecer al prójimo. Asumir el poder puede ser, incluso, una carga: recuerden las quejas de Pozzo, el personaje de Beckett, en Esperando a Godot; *si falla el poder, caída la autoridad, en lugar de disminuir la violencia, aumenta. Sobre esto tengo escrito yo algo en varios de mis ensayos. No debe entenderse que yo sea anarquista, sino que veo el problema moral y hasta metafísico, y considero el poder del hombre sobre su prójimo como un resultado de la condición de caída del ser humano. En el orden de la práctica —y en esto consiste mi liberalismo— estimo que debe buscarse una forma de organización del monopolio de la violencia, es decir, una constitución política, donde, dadas las condiciones sociales imperantes en cada momento, el ejercicio del poder quede reducido al mínimo indispensable para garantizar la paz pública.*

(Entrevista con J. Cueto Atas, Vidal Peña y Martínez Cachero, en *Asturias Semanal*, Oviedo, 28 de agosto de 1971. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 93-94.)

Tengo comprobado que mis novelas y cuentos producen con frecuencia un malestar, intensísimo en ocasiones, a quienes los leen, y me parece que la razón no es otra, sino el azoramiento de sentirse implicados en el desnudarse de las conciencias con los individuos ficticios en cuyo contacto han entrado. Si estos sujetos imaginarios fueran especialmente malvados o viles, y el autor los señalara acusadoramente con el dedo, entonces podría el lector sentirse exento, tranquilo y a salvo; pero, no; resultan ser gentes tan malas y tan buenas como todo el mundo, como cualquiera otras, como nosotros mismos; y el autor no los denuncia, el autor no dice nada.

Según esto, el elemento político en Muertes de perro *constituye tan sólo el marco —uno de los posibles marcos— dentro del cual se encuadra lo que es principal objeto de la novela: presentación de la vida humana desde ciertos ángulos en busca de su sentido último. Calificarla de «novela política» es errar su meta. En ella ha querido mostrarse la naturaleza del hombre bajo condiciones de dureza: la vida entera del país gira alrededor de un déspota, que, por cuanto detenta el poder, queda envuelto en el halo de la majestad. La reverberación de este halo permite descubrir en su persona un carácter que se revela a un tiempo mismo como sacro y vil: su trono es una letrina; su néctar, un aguardiente plebeyo; y está destinado a la muerte violenta que corresponde a los reyes arcaicos... A nadie se le ha ocurrido comparar la figura del dictador Bocanegra con la de Carlos II en mi cuento «El hechizado», una comparación que podría ilustrar bien mi manera de ver el poder sobre la tierra: tanto en el caso del rey legítimo como en el del usurpador, el centro de todo el aparato del mando es una boca negra, un hueco sombrío, el vacío, el abismo. Apenas si habla Bocanegra en mi novela, y cuando lo hace, sus sentencias resultan enigmáticas; sus designios son inescrutables. Y, sin embargo, en el fondo de la esfinge sospechamos, entrevemos, el lote lamentable de la miseria que aflige a los hijos de Eva. A su caída, el poder que detentaba va a rodar escaleras abajo: lo ejercerá el triunvirato de los orangutanes dirigido desde la sombra por el cerebro senil de Olóriz...*

Las circunstancias dentro de las cuales se inserta la vida de los personajes que pululan en la novela son, pues, las de un poder personal arbitrario, y por lo demás muy diestro en el manejo de los resortes del mando, poder que terminará por desintegrarse en una orgía de ciega violencia. Y claro está que, sometidas a la prueba de tan duras condiciones, la mayoría de las gentes asumen posturas quizá

abominables, pero, en todo caso, poco airosas, sacando cada cual a relucir lo peor de sí mismo. Ahí estaría la moralidad (si moralidad quiere hallársele) de mi libro: determinados marcos institucionales, ciertos modos de gobierno político (a los que conviene el nombre de «malos modos»), invitan al envilecimiento general, pues colocan al ser humano frente a exigencias desmedidas a las que sólo excepcionales y excelentísimos individuos son capaces, mediante el propio sacrificio, de responder con una conducta noble; y no es legítimo plantear al común de los mortales demandas que excedan a sus fuerzas.

(«El fondo sociológico en mis novelas», 1968. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 145-146.)

DIFERENCIAS RESPECTO DEL ESPERPENTO Y EL TREMENDISMO

—A mí me parece que la diferencia está, no en los materiales empleados, claro es, sino en la postura que el autor pretende inducir en sus lectores frente a ellos. En mis escritos, esa postura es la de la participación. Me explicaré: tanto Valle-Inclán como Cela asumen una actitud de divertida y desdeñosa distancia frente al espectáculo del mundo, dando así holgura al lector para que goce del tratamiento artístico a que someten la miseria humana. Ni el autor ni el lector la comparten: están por encima. En cambio mis escritos complican al narrador y al destinatario en esa miseria, forzando a una participación que para muchos resulta insoportable. De hecho, y si se fija uno bien, ni las situaciones ni los personajes que yo presento son excesivamente abominables; y, sin embargo, operan como revulsivo provocando un rechazo que, si no me equivoco, tiene su origen en el sentimiento de una posible y eventual identificación por parte del lector. Recuerdo que una persona amiga mía se me quejaba una vez: «Pero a la gente no puede hacérsele eso.» Eso *era, sería, ponerle el espejo ante la cara. Supongo que a ello se debe el que con tanta frecuencia se me haya caracterizado como moralista, a la vez que se me hacía agravio de mi pesimismo y supuesta crueldad.*

(Conversación sobre *El jardín de las delicias* con Andrés Amorós, *Insula*, enero 1972. En *Confrontaciones*, ed. citada, pp. 97-98.)

LA ELABORACION LITERARIA DE LOS RECUERDOS

—Trataré de aclarar esto con «Nuestro jardín» como punto de referencia. Igual que en «San Juan de Dios», el relato arranca aquí de uno de los cuadros que efectivamente había en mi casa natal; éste, pintado

por mi madre. Es el que viene reproducido como ilustración en el libro editado por Seix Barral. Mayor autenticidad, o realidad, no cabe. Pero, por lo demás, la acción del relato, es decir, cuanto en él acontece, es inventado de arriba abajo. Nada de ello, ni las insaciables preguntas del niño, ni el paseo, ni —al final— la conversación del viejo con su sobrino, ocurrieron jamás en la realidad. Serían, pues, recuerdos apócrifos. Y eso es lo que corresponde al sentido de la obrita, que cifra una evocación de lo inmemorial y eterno, del paraíso perdido. Perdido por todos: no por mí, ni por mi sobrino (o mi hija, o mi nieta), sino por todos nosotros («Nuestro jardín»), *un «nosotros» que abarca a la humanidad entera. Por lo tanto, no es el recuerdo de «una» infancia, de «mi» infancia, sino el anhelo de una felicidad mítica sentido melancólicamente en las postrimerías de la vida. ¿Cómo, entonces, separar unos supuestos recuerdos de infancia de las demás piezas que integran* El jardín de las delicias?

(*Ibídem*, pp. 99-100.)