

LA HISTORIA COMO FICCIÓN, LA FICCIÓN COMO HISTORIA

José Saramago

Mi tema puede parecer a primera vista un simple juego de palabras: «La historia como ficción, la ficción como historia». Es cierto que nosotros, los novelistas, y también los poetas, no resistimos muchas veces la tentación de los juegos de palabras, incluso cuando ello sea o pueda parecer gratuito. En este caso, si es verdad que, habiendo un juego de palabras, está presente un elemento de gratuidad, me gustaría que creyéis que yo juego muy seriamente con las palabras, si es que verdaderamente esto es un juego de palabras.

En primer lugar, la Historia como ficción. Lo que es una manera dulcificada de decir algo que es más grave, más temerario, y que, probablemente, contenga cierto grado de irresponsabilidad, como es afirmar pura y simplemente que la Historia es ficción. Y, de declaración en declaración, se llegaría a la conclusión, probablemente caótica, de que todo es ficción y de que nosotros mismos somos seres de ficción y que, al cabo, somos todos personajes de ficción: los Personajes de la Historia, o los simples personajes como nosotros, todos somos ficción.

Decir esto es fácil, demostrarlo probablemente sea imposible. En cualquier caso, dentro de un cierto gusto por la paradoja como el que tengo, voy a intentar, no diré demostrar lo indemostrable, pero sí defender la indemostrabilidad de mis afirmaciones. Yo creo que, incluso sin forzar mucho los conceptos, y olvidando la tentación de clasificar la Historia como una ciencia (naturalmente acepto que pueda considerarse como tal, desde un punto de vista, pero sobre lo que nadie tiene dudas es que no es una ciencia exacta), son dos

o tres las razones que determinan el modo por el cual entiendo que la Historia es una ficción. Voy a enumerarlas.

La primera es que el historiador selecciona sobre aquello a lo que yo llamaría tiempo informe, que es el pasado. Selecciona unos cuantos datos, unos cuantos elementos, unos cuantos hechos: fechas, relaciones de fuerzas sociales, conflictos, ya bélicos ya de cualquier otro orden, etc. Asiste, por consiguiente, al encadenamiento que él mismo ha seleccionado y que normalmente son hechos de consenso, es decir, hechos sobre los cuales se reúne un consenso general que considera que son elementos determinantes o que son elementos referenciales coherentes de eso que después pasamos a llamar Historia.

Yo diría, pues, que el pasado no es exactamente la Historia, porque la Historia es el tiempo organizado a partir de un tiempo informe a que llamamos el pasado. Pienso que nosotros podemos denominar pasado a todo cuanto ha pasado, pese a que no sepamos el *qué*, el *cómo* y exactamente el *cuándo*. Pero pasamos a llamar Historia a aquella parte del pasado o a aquel encadenamiento más o menos lógico de los hechos del pasado, que, porque se nos presenta con una coherencia y con una relación más o menos directa con el tiempo presente, que es el nuestro, denominamos Historia como una referencia, como una especie de carta de navegación, que no nos orienta hacia el futuro, pero que nos permite tener con el pasado una relación, llamémosla pacífica.

Pero lo cierto es que el historiador selecciona y, al seleccionar, abandona deliberadamente elementos, en nombre, a veces, de razones de clase, otras veces en nombre de razones de

orden político coyuntural, o bien en nombre de razones de estrategia ideológica que tiene como base de apoyo, no la Historia, sino «una» Historia: la Historia que conviene a un determinado momento. Ese historiador, en realidad, no se limita a escribir la Historia, sino que «hace» la Historia. Es decir, el historiador, que parece el hombre más inocente del mundo, el historiador que respeta su actividad, que respeta su propia disciplina, que respeta la objetividad que, pese a todo, tendrá que respetar dentro del marco general de una subjetividad, de la que tampoco se puede apartar, ese historiador sabe conscientemente que el tiempo que está organizando se va a presentar como una lección a sus lectores, a los estudiantes, a la gente que le va a leer. Y es una lección tal vez la más magistral de todas las lecciones, porque el historiador se presenta como una especie de *Deus ex Machina* y decide que, del pasado, lo que es importante es esto, esto y esto. Por consiguiente, él no se limita al acto, que puede ser incluso lúdico, de escribir, sino que, de alguna manera, él hace la Historia.

Y es interesante introducir aquí un paréntesis porque ayer oí con mucha atención la lección del profesor Max Gallo, que precisamente ha ido a encontrar en una nueva actividad suya, la de novelista, el modo, por así decir, de equilibrar en el plano de la ficción la insatisfacción que le habría producido (me expreso en condicional) su incapacidad, su impotencia real —que no es suya exclusivamente, sino de todos nosotros, a fin de cuentas— en recoger el pasado entero para poderlo expresar como Historia. Ha ido a buscar a las posibilidades de la ficción, a la imaginación, a la elaboración libre sobre un tejido histórico perfectamente definido lo que le faltaba y, por así decir, la complementariedad de una realidad.

Yo preguntaría a los historiadores aquí presentes —yo no soy evidentemente historiador; no soy más que un mero aprendiz de Historia, que se sirve, sólo algunas veces, de ella para hacer ficción— si es que existe una crisis de la Historia. Y, suponiendo que la haya, les preguntaría también si esta especie de resurrección en términos nuevos de lo que llamamos, equivocadamente en mi opinión, Novela histórica, no resultará precisamente de esa crisis de la Historia, de una parte, y, de otra, de la conciencia que todos, más o menos, probablemente tenemos de que esta crisis de la Historia es una manifestación apenas de lo que sería la cuestión mucho más amplia de la crisis de totalidad, de

representación e incluso del mismo lenguaje como representación de la realidad.

Creo que tenemos, hoy, algunas dudas sobre la capacidad de los modos de interpretación de lo real y de los modos en cómo expresamos esa apropiación o interpretación. Se habló ayer aquí —y me pareció una anotación extremadamente interesante de Max Gallo— de ese movimiento «browniano» que, en cierto modo, es un movimiento de inestabilidad continua y que él veía en la participación del individuo, como tal, en este proceso de la Historia, en cómo la Historia repercute en él y cómo reacciona él a los hechos de la Historia, en una especie de palpación vital, que es precisamente, o como tal puede considerarse, ese margen de indeterminación que existe entre nosotros y una realidad, de interpretación y de apropiación probablemente imposibles.

Ahora bien, si esta crisis existe, y si esta crisis es tan sólo la expresión de una crisis total, si todo está relacionado con la sensación de final de un tiempo, que es lo que yo supongo que todos más o menos sentimos: que estamos llegando al final de un tiempo y que somos precisamente el lugar de paso de un tiempo a otro, supongo yo que todo ello nos está forzando, incluso en contra de expectativas anteriores, a mirar hacia el pasado con una atención que haría sonreír —y probablemente nos convertiría a todos en objeto de un cierto desprecio intelectual—, si aún viviesen, a los fervorosos creyentes en el Progreso del siglo XIX. Nos mirarían, probablemente, con cierta piedad y se preguntarían cómo siendo ellos nuestros antepasados, cómo de tantas certezas ha nacido una inseguridad como la que me parece que es la nuestra.

Y esto creo yo que nos obliga a una actitud diferente con respecto al pasado. Vicent Berenguer ha dicho aquí que hay una constante en mi trabajo literario que es el viaje. Recojo esta referencia para intentar mostraros, de un modo quizá más expresivo, cómo me relaciono con el pasado y cómo he llegado al extremo de declarar, y de hacer de ello casi una regla de conducta, que el presente verdaderamente no existe, que no existe más que pasado y que todo lo que llamamos presente es un mero tránsito hacia el pasado.

Tomo este tema del viaje para proponeros el siguiente divertimento. Yo soy autor de un libro que se llama *Viagem a Portugal*. Es un libro que no puede considerarse una guía de viajes, ya que es apenas el relato de

un viaje como tantos otros que se han hecho, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, cuando Europa empezó a viajar por dentro de Europa y todos los viajeros relataban sus experiencias, lo que habían visto, en textos, en libros que son hoy documentos preciosos, sobre todo para el estudio de la historia de las mentalidades. Y es un poco en ese espíritu en el que se hace el viaje a Portugal, y es también con ese espíritu con el que el viaje a Portugal se escribe.

Es evidente que, si bien ese libro no se proponga como una guía de viajes, contiene todo cuanto se puede esperar de un libro de viajes. Es decir, en ese libro se habla de Lisboa, de Oporto, de Coimbra; se habla, resumiendo, de los lugares, de los sitios, de las ciudades más importantes de Portugal. Se habla también de pueblos, de aldeas, se habla de paisajes, de arte, de personas y... ¡en fin!, con todo esto se escribió un libro. Imaginemos ahora que, escrito el libro, el autor hiciese otro viaje para escribir otro libro, pero que, en ese segundo viaje, pusiese cuidado en no pasar por ninguno de los lugares por donde había pasado antes; es decir, en este segundo viaje, el autor no iría a Lisboa, ni a Oporto, ni a Coimbra. La cuestión que se plantea es si este libro, a pesar de no hablar de Lisboa, ni de Oporto, ni de Coimbra, podría seguir llamándose «Viaje a Portugal». Evidentemente, sí. Pero imaginemos que, después de este segundo libro, se escribiese un tercero, un cuarto, un quinto, un sexto..., un centésimo libro, en los que, en cada uno de los viajes, se cuidase de no pasar por ninguno de los lugares por donde antes se ha pasado, con lo que ya en el centésimo libro casi no habría referencias a lugares habitados, habría apenas una imagen huidiza, sin puntos de identificación de aquello a lo que solemos llamar Portugal —esto sirve para Portugal, para España, Francia o cualquier otro país—, y la pregunta final es ésta: ¿El centésimo libro, aun deberemos llamarlo «Viaje a Portugal»? Yo creo que sí. Podemos y debemos llamarlo «Viaje a Portugal»... —o a España o a Francia o cualquier otro país—, aun cuando el lector fuese incapaz de reconocer ese país cuyo nombre figura en el título.

Esto parece, más que otra cosa, un juego, y tal vez lo sea. Pero tiene mucho que ver con nuestra relación con la Historia. Yo diría que la Historia, tal como se escribe, o —con cierto ánimo de provocación— tal como «la hace» el historiador, es el primer libro, es sólo el primer libro. Claro que el propio historiador —y de eso hay

testimonios constantes— puede él mismo hacer nuevos viajes en ese tiempo, que ya no es informe porque ha sido organizado en un primer viaje en el tiempo, que es la Historia, y puede añadir nuevas visiones, nuevos puntos de vista que van haciendo sucesivamente más intensa la imagen histórica que podemos tener del pasado, pero quedará siempre una gran zona de oscuridad, que es precisamente por donde puede y debe entrar el novelista.

Y aquí es donde yo haría el nexo con la Historia, como expresión casi desesperada de una insuficiencia para reconstituir el pasado; el paso de esa Historia a la ficción, cuya libertad permitiría, incluso, no sólo completar la Historia, como, de algún modo, corregir la Historia. Y cuando digo «corregir la Historia», no lo hago tanto en el sentido de corregir los hechos de la Historia, pues no es ésa la función, ni la misión del novelista, sino de introducir en la Historia, por así decirlo, pequeños cartuchos de dinamita que hagan explotar todo lo que es aceptado de otra determinada manera, sustituir lo que es por aquello que podría haber sido. Ciertamente, se puede decir que sería algo perfectamente inútil, porque, hoy, lo que somos resulta de lo que fue y no de lo que podría haber sido. Sólo que si la lectura histórica hecha por vía de la novela es —como también se dijo ayer aquí— una lectura crítica, en que el novelista puede ser un crítico, no del historiador, pero sí de la Historia, digamos, entonces, que este elemento que va a introducir una nueva inestabilidad, la de lo que podría haber sido, resulta tan útil para el presente como la demostración efectiva, probada y comprobada de lo que ha acontecido.

Os pondré un simple ejemplo: en el caso del novelista que se interna, en su ficción, por los caminos de la Historia, hay normalmente dos actitudes; una de ellas, y en nombre sencillamente de la dignidad intelectual, es respetar los hechos de la Historia; la otra es añadir a los datos de la Historia, probados y comprobados, todo el tejido ficcionado que él considera útil, necesario a la historia —con h minúscula— que va a contar. Pero estos dos mundos, el de la verdad histórica y el mundo de la verdad ficcional, pueden ser, no diré separados, pero sí unidos de una manera diferente por el narrador.

Ciertamente, el narrador puede ser aquel que narra, que lo hace imparcialmente, un narrador que no entra en la Historia que, escrupulosamente, se limita a «decir»; pero puede ha-

histórica, eso que conocemos como Historia.

Si la Historia pudiese ofrecer la totalidad de un determinado momento histórico, esa sería la Historia completa; porque, por ejemplo, en el preciso momento en que estalló el air-bús, muriendo 289 personas, en ese mismo momento estábamos nosotros viviendo, como dijo aquí Max Gallo. Esto produce en nosotros más o menos influencias, influencias más o menos duraderas, todo ello nos condiciona de una determinada manera; si bien, por otra parte, mediante sistemas conocidos de defensa, de autopreservación, inventemos maneras de rechazar lo real, de refugiarnos en una cierta seguridad, y con ello vamos navegando en medio de todo esto, intentando llegar más o menos intactos a nuestro propio final. Pero la Historia, que no puede dar, porque es incapaz, la totalidad de ese instante, tiene en la novela histórica, entendida en este sentido, una especie de supletorio; es decir, la novela histórica —entendida así, insisto— se nos presentaría como una tentativa de expresión global, con influencias directas en el propio estilo, que dejaría de ser —y ahora vuelvo a mi caso—, que dejaría de obedecer a algunas reglas hasta hoy indiscutibles, o más o menos aceptadas como indiscutibles, sobre cómo se debe relatar, cómo debe hacerse un relato en términos sintácticos, gramaticales, de puntuación, de ordenación del propio discurso, de una ordenación lógica que debe respetar, que no debe violentar la inteligencia del lector, una vez que todo se asienta en una especie de código, que todos compartimos y que nos permite orientarnos en el texto.

Esta visión, que es la mía, pretende precisamente fracturar todo el discurso; por ejemplo, en este caso: estamos en una sala algunas decenas de personas, una habla, algunas toman notas de lo que se está diciendo, otras entienden que no es necesario tomar notas, que, en este momento por lo menos, la memoria es suficiente; otras se encuentran en el umbral entre la atención y la distracción, otras, en fin, estarán completamente distraídas, lo que es perfectamente humano. Ahora vamos a intentar relatar lo que está ocurriendo en esta sala, y tenemos sólo una cosa indiscutible: que hay un señor que está hablando y los demás, supuestamente, le están escuchando; sin embargo, hay también un mundo de sensaciones, un mundo de pensamientos, hay decenas de mundos paralelos en este momento aquí y, si un novelista qui-

siese expresar todo, no puede, en modo alguno, supeditarse a la disciplina del discurso normal, tendrá que intentar acompañar, expresar en su flujo narrativo, el flujo de sensaciones, de impresiones, de pensamientos, de emociones, de resistencias, de reservas de, incluso diré, irritaciones, y hasta de pensamientos relacionados con la vida personal de cada uno de nosotros, con los sentimientos, incluso con el proceso de vuestra propia digestión. Todo eso está ocurriendo aquí, y para expresar el mundo que hay aquí dentro, este microcosmos, no es posible, no es siquiera concebible que yo pueda, como narrador, limitarme a decir que estaba un señor hablando y cuarenta o cincuenta personas oyéndole. Claro está que puedo hacerlo, pero, entonces, estaría haciendo lo que el historiador debe hacer. Como novelista, lo que yo querría es tomar este flujo de vida que corre confusamente, paralelamente, e introducirlo en las páginas de la novela, en la ficción. Y para eso, repito, al menos desde mi punto de vista, hay que fracturar el discurso tradicional.

En mi caso —y conviene siempre citar los casos propios, toda vez que deben ser los mejor conocidos por quien de sí mismo habla— entendí que debía abolir toda puntuación. No se encuentran en mis libros, en las cuatro o cinco últimas novelas mías, ni signos de interrogación, ni signos de admiración, ni guiones; hay tan sólo la coma y el punto final, que no son signos de puntuación sino meras señales de pausa, como en la música.

Porque, bien mirado, ¿la música cómo se hace? Se hace con sonidos altos o bajos y con pausas breves o largas. Y esta idea de la música, como expresión reducible a estos cuatro elementos, la encontré también en el habla. Comprendí que, a fin de cuentas, hablar es hacer música, hablar es exactamente como hacer música. No empleamos más en hablar que lo que emplea el músico para hacer música. Repito: sonidos altos o bajos, pausas breves o largas. Y me llevó esta consideración a otra conclusión: la de la mayor creatividad del habla con respecto al lenguaje escrito. El lenguaje oral es infinitamente más creativo que el escrito. Nadie, prácticamente, a no ser por problemas de timidez o de dicción, tiene dificultades en decir lo que piensa y lo que quiere; pero muchas de esas personas, colocadas delante de una hoja de papel, llegan a la conclusión de que la hoja de papel es una barrera: en la segunda o la tercera línea empiezan a ver que ya han repeti-

eso no puede ser; mientras que cuando hablan, no se preocupan de eso: se habla y se habla, y se dice todo lo que se quiere decir. Como expresión de la creatividad humana, el habla es infinitamente más creativa que la escritura. Habiendo llegado a estas dos o tres conclusiones, y dado que yo soy hombre de escritura, y no no hombre de habla —o mejor, dado que estoy aquí como hombre de escritura y no como hombre de habla, y que estoy aquí porque he escrito libros y no porque me pase los días hablando—, todo esto tenía que plasmarse en una página escrita con un dato que para mí era esencial: que el discurso fuese —en fin, vaya, otra comparación, una metáfora más!— como el flujo de un río que lo transportase todo y, para el caso de esta sala, al que me he referido, que fuese un flujo narrativo que pudiese transportar todo lo que está ocurriendo aquí: vuestras sensaciones, mis indecisiones..., en fin, todo lo que ocurre en este momento aquí se trasladaría a ese flujo, a ese discurso. Con este añadido, que sería el de intentar introducir en el discurso escrito, no la expresión de la oralidad, porque me parece ser esa una tarea imposible, mil veces intentada y mil veces fracasada, sino transportar al discurso escrito los mecanismos de la expresión oral, es decir, la capacidad de inventar sobre lo que se está diciendo, la capacidad de hacer digresiones y volver al punto inicial, la capacidad de modular, por así decir, tal como nosotros, al hablar modulamos la voz para que la expresión de lo que queremos decir pueda ser mejor captada por el oyente, modular, pues, también la escritura como si fuese una composición musical, de manera que el lector sea sensible, más allá de la comprensión de lo que está leyendo, a la modulación, a la melodía, a la articulación del discurso como movimiento y como expresión flexible de una armonía; es decir, que haya en este discurso escrito la presencia del compás más bien que la presencia del ritmo, del que siempre se habla mucho. La presencia del compás, es decir, de aquello que en la música es reconocible —en fin!, en la música culta: no me estoy refiriendo a sus manifestaciones modernas, desde la dodecafonía, sino a la forma tradicional en la que se reconoce el compás.

Yo desearía que en mis libros fuese reconocible una especie de compás de fijación de un ritmo, que muchas veces obliga —y esto es una confesión que os hago— a prolongar una frase más allá de lo necesario, añadiéndole

ber también otro tipo de narrador, el cual se colocaría en una situación particular y que es la siguiente: en primer lugar no es un narrador único, es decir, no es una voz única; es un narrador sustituible, un narrador que el lector en determinados momentos va a reconocer como constante a lo largo de la historia que se está contando, de la ficción que se narra, pero que también el lector deberá tener en algún momento la sensación un poco extraña de que el narrador no es el mismo. Y no es el mismo porque se ha colocado en otro punto de vista y puede criticar incluso el punto de vista del primer narrador; el narrador puede ser también, inesperadamente, un narrador colectivo; podrá igualmente ser una voz que viene no se sabe de dónde y que se niega a identificarse y puede aún, finalmente, ser la actitud del propio autor, porque el autor que puede fabricar todos los narradores que quiera está colocado en una situación muy particular y que es ésta: él no está limitado a saber sólo lo que saben sus personajes, sino que sabe también todo aquello que sus personajes no pueden saber porque ocurrió después de ellos. Y si el autor se coloca en esta posición, viajará no solamente en el tiempo de la historia que está contando. En el caso, por ejemplo, de *Memorial do Convento*, no sólo en el tiempo que transcurre entre 1711 y 1739, que es el tiempo de la acción de aquella historia, sino también todo el tiempo anterior. Y, ahí, el autor, avatar del narrador si lo prefieren, sabe tanto como sus personajes sobre ese tiempo y el tiempo anterior también. Sólo que él se distingue de los personajes porque sabe también todo lo que ocurrió después: a partir de 1739, hasta hoy, 1988. Sus personajes no lo pueden saber pero él sí. En cuyo caso, puede adoptar dos actitudes, con respecto a lo que sabe: o fingir que lo ignora, o asumir ese conocimiento que posee y, aún más, introducirlo en una historia que, supuestamente se encuentra limitada entre 1711 y 1739. Eso significa que el autor va a viajar por el tiempo todo, mientras que sus personajes sólo pueden situarse en su propio presente y en el conocimiento que tienen del tiempo anterior. Y esto introduce el mayor cartucho de dinamita, según me parece a mí, claro está, en la idea de Novela histórica.

La Novela histórica, según la entendió el siglo XIX, no era esto ni podía serlo. La novela histórica era la reconstitución, tan exacta cuanto posible, a salvo de cualquier censura o crítica de los historiadores, de un de-

terminado acontecimiento o de una determinada época.

Desde otro punto de vista, yo diría que la Novela, así entendida, es suprahistórica, porque no se limita a la visión del tiempo escogido por el autor como personaje principal de su novela, sino que, además, el autor utiliza todo el tiempo como materia de su ficción, introduciendo en la historia contada entre 1711 y 1739 elementos cuyo conocimiento sólo él posee, y que consiste en todo lo que ha ocurrido hasta el momento exacto en que escribe su libro. Para poner un ejemplo, que siempre resulta más fácil de entender: en *Memorial do Convento* se describe una procesión del *Corpus Christi*, una procesión que fue algo fabuloso en 1719, y en cierto pasaje hay una referencia a unos cánigos que iban en la procesión con unas varas metálicas, doradas, en cuyo extremo iban colgados ramos de claveles y el autor —no el narrador, porque el narrador es narrador de los hechos, históricos o ficticios, transcurridos entre 1711 y 1739; todo lo que ocurra, que no pertenezca a ese tiempo, que sea de un tiempo posterior es, si queréis, una intrusión del autor—, el autor dice esto: «¡Ay, el destino de las flores: un día las meterán en los cañones de los fusiles!». Es una referencia directa a la revolución de abril de 1974, cuando en Portugal, los soldados, en la fiesta, en la alegría, en la gloria de la revolución triunfante, traían en los cañones de los fusiles y de las ametralladoras claveles rojos.

Alexandre Herculano es, tal vez, nuestro mayor y más importante novelista histórico, además de historiador. Y ya es interesante que también un historiador tan serio, tan grave, tan profundo, como fue Alexandre Herculano, en el XIX, tuviese la necesidad de escribir novelas históricas, grandes novelas históricas: *O Bobo*, *O Monge de Cister*, *Eurico o Presbítero*, que son grandes obras de la Novela histórica. A primera vista, esto parece una contradicción, pero lo cierto es que él sintió también la necesidad de escribir novela histórica. De todos modos, Alexandre Herculano nunca haría referencia a un hecho contemporáneo cuando estuviese hablando del siglo XVII o del siglo XIV.

Y, en mi trabajo literario, es esta visión amplísima del tiempo histórico lo que me parece que presentará ante el lector una especie de imagen, de juego continuo en que él puede participar a través de la provocación sistemática, acompañada, por lo demás, de la ironía —toda vez que yo

soy, a pesar de mi cara tan seria, el más irónico de los autores (aunque soy incapaz de ser irónico en mi relación cotidiana)—, pues hay, sí, una utilización, que no es sistemática, porque es vital y visceral, de la ironía, que está negando constantemente aquello que se ha dicho, o bien negando la misma negación, hasta establecer en el espíritu del lector una sensación de dispersión de la materia ficcionada y también de la materia histórica, lo cual no significa desorganización de esa materia, sino —yo pienso que significa eso— una nueva reorganización de todo ello.

Ahora bien, volviendo a mi afirmación inicial de que el historiador hace una selección de los hechos, digamos, para utilizar una expresión más erudita, que el historiador realiza una rarefacción de lo referencial, creando una especie de malla amplia, perfectamente tejida, pero envolviendo espacios de oscurecimiento o de reducción de los hechos. Es esto, de una manera más formalizada, más condensada, lo que yo había dicho antes sobre la postura del historiador ante los hechos del pasado. Por consiguiente, la Historia se presenta como una ficción, siendo, como es, una rarefacción de lo referencial, pues omitir modifica, omitir de un cierto modo establece relaciones nuevas, porque las establece incompletas. Y es interesante ver cómo determinada escuela reciente, aunque no recentísima, que es la Escuela de la *Nouvelle Histoire* sintió —yo no sé si lo sintió; digo esto como lector que soy— una especie de inquietud sobre la legitimidad de la Historia tal como se ha venido contando, sobre todo en los dos últimos siglos, y sintió la necesidad de introducirle no solamente lo que puede tener algo que ver con la ficción o con los procesos de la ficción, sino también con la misma Poesía. Lo cierto es que en no pocos libros de autores de la *Nouvelle Histoire*, como Georges Duby, como Fernand Braudel..., otros, tenemos siempre la sensación de estar asistiendo a una novela de la Historia, no en el sentido incorrecto de Historia novelada, sino como expresión de una insatisfacción y que se resolvería —no sé si se resuelve así, pero que se intentaría resolver— mediante la introducción de la imaginación; imaginación que tiene como soporte los hechos de la Historia, pero que se libra de ellos por procesos de transposición, por procesos de transpolación y por una libertad que consiste precisamente en intentar navegar en lo que se conoce para, en cierto modo, renovar lo que es normalmente la visión

algunas palabras más, adicionándole un sector rítmico que, no añadiendo nada al sentido, completa la musicalidad de esa misma frase. Yo soy, digamos, el escritor que en algunos momentos escribe lo que no hace falta en el plano de la comprensión del sentido, pero que siente que debe añadir algo más porque, sin eso, la frase, que está completa en su sentido, es deficiente en su composición.

Ahora bien, planteada así la cuestión, atendiendo a esta relación con el tiempo, y para citar el título de un libro que ya se ha mencionado aquí algunas veces, yendo tal vez más lejos en la comprensión del significado último del título de una novela, os recuerdo a Marcel Proust y su *A la Recherche du Temps Perdu*. Ese título, que es el remate de una de las mayores obras de la Literatura universal de todos los tiempos, tal vez tenga una aplicación directa a todo lo que vengo diciendo a colación, repito, de mi relación con el tiempo.

La sensación que tengo es la de que todos nosotros estamos, respecto del pasado, ante una inmensidad de tiempo perdido. Es decir, la Historia y, también, añadamos, la Novela que ha procurado como tema fundamental la misma Historia, son, de algún modo, viajes a través de ese tiempo, tentativas de itinerarios, de entendimiento de lo que somos hoy —suponiendo que lo que hoy somos pueda ser completamente entendido—, si supiésemos lo que fuimos ayer, aunque tal vez tampoco lo entendiésemos; pero incluso así, a pesar de toda la Historia escrita, a pesar de toda la Novela escrita sobre el tiempo pasado, sobre la Historia, tenemos la idea —yo tengo esa idea— de que hay una masa enorme de tiempo perdido que está en el pasado; y hoy es, al menos para mí, una tentación irresistible reconocer ese tiempo, conocer ese tiempo. No me interesa prácticamente nada la batalla de Austerlitz, aunque sobre ella no diré que ya esté todo dicho, porque tal vez, incluso de esa batalla, continuará siendo posible decir algo más; pero sí, acaso, me interesa saber cómo era exactamente aquel paisaje, el del campo de batalla: si había casas, quiénes vivían en esos lugares, qué historias tenían esas personas que tuvieron que huir de allí para que los soldados allí entablasen la batalla, de la cual, más o menos, vendría a depender la historia de Europa o la historia del mundo, qué historia es esa que depende, y qué depende de la Historia y qué pequeñas historias son las que dependen de la Historia y qué comprensión nos hacemos de esas pequeñísimas historias

personales, de ese tiempo perdido, ese tiempo que no reconocemos, ese tiempo que no aprendimos a retener.

Y hoy parece que tenemos la posibilidad de retener más el tiempo por todos los medios de registro de que hoy disponemos —aunque siempre se pueda y deba plantear la cuestión de la utilización de esos mismos medios—. En cualquier caso, hoy, cuando menos, tenemos la posibilidad técnica de realizar registros que no son infinitos, que no lo abarcan todo, pero que abarcan más.

Hay, no obstante, detrás de nosotros una masa de tiempo, que es, repito, el tiempo perdido. Y, a mí, lo que me parece importante, en esta relación entre la Historia y la Novela, entre la Historia y la ficción es el nuevo entendimiento de lo que debe ser la Historia, o lo que debe ser la Historia en este momento —lo cual no significa que mañana no se entienda que deba ser otra cosa—; es, justamente, esta necesidad de aprehensión de ese tiempo perdido, y que es, repito, de una parte, la misión —o la tentación, para no plantear la cuestión en términos tan solemnes— de esa nueva Historia, pero que es, sobre todo, la tentación de la Novela de hoy.

Es fácil decir —y yo lo he dicho algunas veces— que, siendo verdad que no existe nada fuera de la Historia, también se puede decir que toda novela es histórica. La novela escrita hoy, en Valencia, sobre las personas vivas de la Valencia de hoy, no será posiblemente una novela histórica en el sentido que habitualmente se entiende por «novela histórica», pero es una novela que está, ella misma, en la Historia y que mañana podrá ser leída como una contribución al historiador. Por lo tanto, no habiendo nada fuera de la Historia, toda novela puede entenderse como tal.

Pero esto no debe ser malentendido. Y lo digo porque, a veces, ciertas malevolencias llevan a algunas personas a pensar que el novelista que se coloca en esta posición y que hace de la Historia un tema, preferente incluso, lo hace por una necesidad de evadirse, por incapacidad para comprender el presente, por imposibilidad de adaptarse al presente, siendo, por consiguiente, la novela histórica una especie de huida de la realidad. Esta acusación es fácil y es habitual. Pero creo que, muy al contrario, es la necesidad que tenemos cada uno de nosotros —el novelista que adopta esta actitud, la tiene doblemente—, es justamente esa consciencia intensísima, casi agresiva, del presente, lo que lleva al novelista a mirar hacia el pa-

sado, no como un refugio, sino como complemento del presente, y aquello de cuyo conocimiento necesitamos para orientarnos en el propio presente.

Y no estoy diciendo nada que sea original mío. A lo sumo, lo estoy diciendo de una manera más imperfecta. Porque —y con esto voy a concluir— en ese libro admirable titulado *O Mediterráneo*, que se presenta bajo el nombre de Fernand Braudel, y que reúne textos de importantes historiadores, todos ellos de la escuela de la *Nouvelle Histoire*, Fernand Braudel escribe muy sencillamente algo que creo yo que resume todas estas nuestras preocupaciones y que no debe avergonzarnos —por lo menos, a mí, no me avergüenza— y que podría ser la conclusión final de este seminario. Dice Braudel: *la Historia no es otra cosa que una constante interrogación de los tiempos pasados, en nombre de los problemas y de las curiosidades e, incluso, de las inquietudes y angustias del tiempo presente que nos rodea y asedia.*

Pues, bien, ved cómo esta definición de la Historia, que no es mía, sino que pertenece al gran historiador Fernand Braudel, podría trasladarse a la Novela. Porque yo podría decir igualmente que la Novela histórica —por seguir llamándola así— no es otra cosa que una constante interrogación de los tiempos pasados en nombre de los problemas y de las curiosidades e, incluso, de las inquietudes y angustias del tiempo presente, que nos rodea y asedia. En este caso, Historia y Novela no serían nada más sino la expresión de la probablemente eterna inquietud de los hombres, no con respecto a un futuro que no conocen, pero sí a un pasado que no han conseguido conocer y que hoy sienten necesidad de integrar en su propio presente.

Y si miramos más allá de las relaciones entre la Historia y la Literatura —la Novela—, hacia ese movimiento casi universal en el que, no sólo los individuos, no sólo los autores de libros, no sólo sus lectores, tomados como tales, sino grupos, sociedades enteras sufren esa inquietud, precisamente en el paso de un tiempo a otro, de una época a otra, sobre su pasado, como si no lo hubiesen vivido, lo que me parece fundamental en todo esto es que esta inquietud se produce probablemente en el plano individual y que estamos trasladando al plano colectivo una inquietud que resulta de nuestra esfera individual: la sensación de que no vivimos nuestro tiempo, nuestro tiempo de vida.