

PRÓLOGO

Una falsa novela

Cualquier versión narrativa de una historia real es siempre una forma de ficción, ya que desde el instante en que se ordena el mundo con palabras se modifica la naturaleza del mundo.

ENRIQUE VILA-MATAS
Montevideo

Acaso resulte pertinente —o tal vez no, pero eso le corresponde decidirlo al lector, que bien puede, si así lo considera, prescindir de este preámbulo teórico— llevar a cabo una mínima explicación sobre estas páginas, que no tardarán en revelarse como de asendereado discurrir. La palabra «novela» procede del italiano *novella* (*noticia*) y, como es bien sabido, sólo modernamente ha sido empleada en nuestra lengua para representar la realidad que hoy designa. Así, en el proemio a *El Decamerón* (1353), Boccaccio utiliza ese término para referirse a los capítulos de su obra, y dice disponerse a «contar cien novelas, o fábulas o parábolas o historias, como las queramos llamar».¹ Por citar otro más que relevante ejemplo, ni Miguel de Cervantes ni sus contemporáneos llamaron «novela» a *El Quijote*. El término no era aún de uso corriente en el siglo xvii y servía, en todo caso, para referirse a obras de ficción de menor ambición y dimensiones reducidas, así las cervantinas *Novelas ejemplares*; nunca para designar, como hoy, narraciones en prosa de cierta extensión, que recibían entonces el apelativo de «historias» o «fábulas». «El clasicismo de los siglos xvii y xviii no reconocía a la novela como género poético

¹ «Raccontare cento novelle, o favole o parabole o istori che dire le vogliamo». En la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, de A. Liñán y Verdugo, ya bien entrado el siglo xvii (1620), los capítulos llevan por título «novela y escarmiento primero», «novela y escarmiento segundo...».

autónomo», recuerda el inexcusable Mijail Batjin en *Teoría y estética de la novela*, y añade que «lo incluía entre los géneros retóricos mixtos». En modo alguno se pretende establecer una relación entre el volumen que el lector tiene en sus manos y la obra de Cervantes. Tampoco con cualquiera de tantos valiosos textos puestos bajo el marchamo de «novela», concepto mediante el que en la actualidad identificamos una serie de obras literarias que hacen parte de un proteico género caracterizado por Henry James como «informe y holgado monstruo». Construido en buena parte con materiales de aluvión, sesgados, alterados, interpretados y reacentuados, tomados en préstamo de lenguajes no literarios o, en la literatura misma, de los géneros «elevados» —épica, lírica—, con una mayor tradición, más formalizados y, por ello, menos permeables a la incorporación de elementos ajenos. «La composición de la novela es una fusión paradójica de elementos heterogéneos», estableció Georg Lukács en su *Teoría de la novela*. Hegel, por su parte, había asegurado que se trataba de la «moderna epopeya burguesa» advirtiendo no obstante que, si bien aparecen «la riqueza y la multilateralidad de los intereses, circunstancias, caracteres, relaciones vitales, el vasto trasfondo de un mundo total», carece por completo de «la circunstancia del mundo originariamente poética» de la que surgió la epopeya.

Como el lector podrá constatar, en sentido estricto este libro no es una novela, sino una falsa novela. Si lo prefieren, novela documental, o novela testimonio. No se trata de laxitud interpretativa. El narrador de *Soldados de Salamina afirma*, desde el interior de la misma, que esa novela es un «relato real» («lo que no significa que lo sea, de igual modo que Cide Hamete Benengeli no es el verdadero autor del Quijote, por mucho que lo afirme el narrador del Quijote», ha explicado Javier Cercas). Juan Gabriel Vásquez, tras asegurar que su libro *Volver la vista atrás* «es una obra de ficción», añade de inmediato que «no hay en ella episodios imaginarios». Niega que se trate de una paradoja, explicándolo así: «El *Diccionario de construcción y régimen* de Rufino José Cuervo [...], trae esta acepción en la entrada del verbo fingir: «Modelar, diseñar, dar forma a algo, a) dicho de objetos físicos como escultura y similares, tallar»», y concluye que eso ha sido lo que ha intentado en ese texto literario, que narra la historia del cineasta colombiano Sergio Cabrera y su familia. Peter Handke, que refiere

el suicidio de su madre en *Desgracia impeorable*, añade al título la palabra «Erzählung», (Narrativa), aunque es posible que el añadido no sea de Handke, sino de sus editores. En su primera edición en lengua castellana ese texto, que en alemán reza *Wunschloses Unglück*, se tradujo por *Desgracia indeseada*. En la más reciente, el traductor explica por qué optó por un adjetivo (impeorable) inexistente en nuestro idioma, porque —argüye— tampoco existen, en buena lógica, las desgracias deseadas. En *Patrimonio*, obra en la que habla de la muerte de su padre, Philip Roth se resiste a utilizar la palabra novela, y hace constar, bajo el título, que se trata de «una historia verdadera». Es otra posibilidad. En *Correr el tupido velo* Pilar Donoso también habla de la muerte de su padre, pero ese libro no es una novela, sino un doloroso ajuste de cuentas con su propio pasado. Sin resultado. La hija de José Donoso se suicidó dos años después de escribir ese desolado texto. En *El salto de papá*, de Martín Sivak, quien se suicida es el padre del autor, un peculiar banquero bonaerense de ideología comunista. Las primeras líneas del libro lo evidencian de forma transparente: «Antes de tirarse de palito de un piso dieciséis, papá se despidió de la clase obrera argentina». *El enfermero de Lenin*, es una «novela de amor filial y de amor político»: el padre del autor, Valentín Roma, sufre alucinaciones tras una intervención quirúrgica rutinaria, y a partir de ese momento exige que médicos y enfermeras de dirijan a él como Vladímir Ilich Uliánov. «Quiero matar a mi padre» es la primera —y contundente— frase de *Vengo de ese miedo*, novela testimonial en la que Miguel Ángel Oeste trata de exorcizar sus demonios familiares, encarnados en un padre tiránico y maltratador. *La invención de la soledad* es una «novela familiar» de Paul Auster en la que un escritor también habla de la vida y la muerte de su padre. El narrador responde al mismo nombre que el autor, Paul Auster y, como el novelista, tiene un hijo llamado Daniel.

Desde luego, ésta es también «una historia verdadera», aun cuando no siempre parezca ceñida a la verdad histórica, y un ejemplo más o menos afortunado —eso también habrá de establecerlo el lector— de prosa narrativa. O una «novela verdadera», como dice de la suya Anne Berest en *La postal*. Por continuar echando mano del arsenal terminológico del que la teoría y la crítica no han dejado de pertrecharnos en las últimas décadas, si se prefiere, la que el lector tiene en

sus manos es una «novela de no ficción», de acuerdo con el marchamo acuñado tras la publicación en 1966 de *A sangre fría*, de Truman Capote. En tiempos más recientes ha comenzado a repetirse el término «novela sin ficción», referido en lo fundamental a obras situadas a caballo entre el periodismo y la literatura (y eso si es que la literatura y el periodismo, cuando éste es bueno, pueden considerarse dos cosas distintas). El narrador francés Emmanuel Carrère se refiere a sí mismo en *Yoga* como «alguien para quien la literatura es ante todo el lugar donde no se miente», aunque sus libros se llaman novelas. Cabría también hablar de novela falsa. La narración se mantiene, de forma obstinada, del lado de la historia, por más que pueda pensarse contaminada por la ficción y de hecho se recurra a la técnica narrativa que, de forma usual, correspondería a la pura ficción, y no al ensayo, la crónica o el relato histórico. Pero, sin pretenderse texto ensayístico, periodístico o histórico, en modo alguno el empeño ha pasado por perpetrar una obra de ficción, a pesar de que más de uno pueda suponer que se trata, con préstamo de Isaac Rosa, de «Otra maldita novela sobre la guerra civil» y David Becerra haya publicado un extenso ensayo titulado *La guerra civil como moda literaria* en el que constata la existencia de una «cantidad ingente de títulos»: 1.248 publicados entre 2001 y 2018, a razón de 70 al año, si nos atenemos a los datos proporcionados en el congreso internacional sobre *Narrativa de la guerra civil española* celebrado en Salamanca en octubre de 2018. Por cierto, ya que estamos en ello: ignoro si alguien se ha planteado con anterioridad la pertinencia del socorrido sintagma «guerra civil». Y es que entre 1936 y 1939 hubo en España un conflicto armado, telón de fondo de esta historia, que tuvo su origen en un levantamiento militar. Se trató de una guerra, sí, pero «civil» fue tan sólo uno de los dos bandos enfrentados: el que resultó derrotado. El gobierno legítimo y el pueblo español hubieron de hacer frente a un sector insurrecto del ejército, con la decisiva colaboración de la aviación nazi, una nutrida presencia de tropas italianas y decenas de miles de mercenarios marroquíes. Ese bando, el que acabó obteniendo la victoria, nada tenía de civil.

Tampoco ha sido voluntad del autor incurrir en la crónica familiar o el género biográfico, aunque yo también refiera la muerte de mi padre (como Philip Roth, Martín Sivak y Pilar Donoso; como James Baldwin en *Notas de un hijo nativo*, Annie Ernaux en *El lugar*, como

Pierre Pachet en *Autobiografía de mi padre*, como J. R. Ackerley en *Mi padre y yo*, como Héctor Aguilar Camín en *Adiós a los padres* y Héctor Abad Faciolince en *El olvido que seremos*; como Karl Ove Knausgård en *La muerte del padre*, Fernando Marías en *La isla del padre*, Marcos Giralte en *Tiempo de vida*, Manuel Vilas en *Ordessa*, Galder Reguera en *Libro de familia*, Didier Eribon en *Retorno a Amiens* y Ricardo Menéndez Salmón en *No entres dócilmente en esta noche quieta* y hable de su infancia robada por la terrible experiencia de la guerra —un hurto del que nunca se recuperó—, de mis abuelos y de mis tíos, sin que tampoco vaya a excluir menciones a mi propia historia personal² y al moroso proceso de escritura de este libro, que arrancó en el 2017 y que tiene su origen en otro libro, publicado ese año y, de algún modo, es su prolongación: «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otros textos» decía Julia Kristeva: una cita que he repetido con frecuencia en ocasiones previas. En parecidos términos Roland Barthes ha hecho notar que «Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él». He tratado, no obstante, de diluir mi historia personal en el cauce de los hechos narrados rehuendo cualquier aproximación a eso que ha dado en llamarse «autoficción». Pero es evidente, como ya se habrá advertido, dado que no hay afán de ocultación alguno, que existe una relación de identidad entre el autor y el narrador, y que estas páginas forman parte del «club de los textos que cuentan historias relativas al modo en que se construyen las historias», como dice Umberto Eco en *Lector in fabula* o, en palabras de Foucault, se incurre por momentos en el «discurso vinculado al acto de escribir». Una «novela de la novela», diría por su parte Batjtin para completar el juego de referencias. No es nada extraordinario. Desde hace años los teóricos de la literatura alertan sobre el contorno desdibujado y la permeabilidad de los límites entre géneros literarios, la indistinción, el deslizamiento de uno a otro,

² No olvido que Kant incluyó como pórtico de la *Crítica de la razón pura* la advertencia al respecto de Francis Bacon: «*De nobis ipsis silemus*» («Callemos sobre nosotros mismos»), pero tampoco que, como postula Friedrich Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*, «*Viel von sich reden kann auch ein Mittel sein, sich zu verbergen*» («Hablar mucho de uno mismo es también una forma de ocultarse»). En *Desde dentro*, Martin Amis atribuye a su padre, el también escritor Kingsley Amis, una contundente sentencia: «No quiero que esto trate de mí».

la inconsistencia de cualquier forma de estéril determinismo estilístico, y advierten sobre la relación osmótica entre ficción e historia. Es, por otra parte, el tipo de literatura que, como lector, me interesa, y en su momento dediqué un denso trabajo académico a esa cuestión. Se trata, en definitiva y como señalaba entonces, de explorar los aspectos formales del texto mismo, poner en cuestión los códigos del realismo narrativo (aun sirviéndose de ellos) mostrando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria.³ Y ello mientras se narra una historia, ateniéndose con el mayor rigor posible a los hechos probados, al testimonio de quienes la vivieron de primera mano y a los documentos en los que esos hechos han quedado registrados. Porque, en el presente caso, conforme al tópico tan habitual en los telefilmes y en no pocas ficciones cinematográficas, se trata de una historia «basada en hechos reales», en la que cualquier parecido con la realidad no es pura coincidencia.

En ocasiones anteriores he escrito por el mero placer de contar historias. Textos que, salvo pequeñas excepciones, tenían poco o nada que ver con mi memoria o mi historia personal. Ahora sucede lo contrario y he procedido a «despojarme de la máscara de la ficción», como dice Marcos Giralte Torrente en *Tiempo de vida*. Pero, como ya se ha indicado, no se trata de engolfarse en la memoria (*Speak, Memory*, espolea a la suya Nabokov). No he querido incurrir en un ejercicio rememorativo, sino saber qué había ocurrido, recuperar un pasado hecho jirones que, oculto durante décadas por la neblina del silencio y el miedo, sólo había alcanzado a entrever. Y, al tiempo, intentar explicármelo a mi mismo. Indica Belén Gopegui en *La con-quiستا del aire* que «el narrador quiere saber, y por eso narra».

Como dirían Magritte y Foucault, *Ceci n'est pas une fiction*.

³ No estaría mal que a los convencionales apartados de «ficción» y «no ficción» se añadiese, con ironía socrática, un tercero. Por ejemplo: «ficción, o no». Y que se incrementasen los equívocos. La primera vez que vi mi libro *El calcetín de Hegel* en una librería estaba en el apartado correspondiente a los volúmenes de filosofía. Sin duda alguno de los probos empleados del establecimiento pensaría que se trataba de un estudio sobre los usos indumentarios del filósofo alemán (y que G. W. F. Hegel era descuidado o cojo, de ahí que dispusiese de un único calcetín).