CREACION LITERARIA, SINCERIDAD, AUTONOMIA

CARLOS MELLIZO

Dejando aparte las necesarias excepciones, la crítica literaria de nuestro tiempo ha incorporado a sus leyes de valoración la búsqueda de un elemento con significado poco claro, equívoco la mayor parte de las veces, que suele recibir el nombre de *sinceridad*. Este empeño es explicable como reacción a los preciosismos formalistas, intelectualistas y puros de principios de siglo, al arte «deshumanizado», minoritario y exclusivo que ORTEGA supo definir con acierto en uno de sus ensayos más conocidos.

La palabra *sinceridad,* cuando hoy se aplica a las creaciones ficticias, es término al que hemos llegado a acostumbrarnos y que, sin embargo, no responde en muchos casos a una idea siquiera medianamente inteligible. Prescindamos ahora de la poesía. ¿Qué quiere decirse de una obra de ficción —un drama, una novela, un cuento— cuando se le da el calificativo de *sincera?* ¿Se atribuye esta virtud a la creación misma, o es algo que se remite a las condiciones morales del autor?

Con vaguedad para la que no es fácil encontrar disculpa, la crítica actual entra a menudo en usos del vocabulario que debieran estarle prohibidos (recuérdese la sentencia lapidaria de aquel crítico musical que hablaba con entusiasmo de «un numeroso cuarteto»), siendo este asunto de la sinceridad literaria una de las más flagrantes incongruencias que una y otra vez nos vemos obligados a escuchar de nuestros guardianes de la belleza.

Siempre ha solido decirse que alguien es sincero cuando sus pensamientos, acciones, palabras y obras se ajustan a la verdad o, cuando menos, a una percepción, errónea o cierta, de lo que se estima como verdadero. Es en el ámbito de las realidades morales donde esta virtud —la sinceridad es una virtud— encuentra el lugar que mejor le

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

corresponde. Un hombre sincero es el que, por encima de todo, respeta los dictados de su conciencia, no se guía exclusivamente por la opinión establecida, y actúa de acuerdo con sus propias convicciones. El vicio contrario es el del hombre falso, aficionado a la hipocresía y al embuste, que no respeta las exigencias impuestas por los principios de la sindéresis y que adopta el engaño como modo acostumbrado de comportamiento consigo mismo y con los otros.

Todo esto, de evidencia tan indiscutible y tan sabida, se oscurece en grado sumo cuando lo transpolamos del mundo de la ética individual y social, al mundo de las creaciones artísticas y, más específicamente, al arte literario.

La primera dificultad se echa de ver fácilmente si consideramos que toda obra de ficción va aparejada a una circunstancia que le es inseparable y que hasta llega a formar parte de sus notas esenciales: el fingimiento de personajes y situaciones que, si bien inspirados a veces —no siempre— en las realidades verdaderas de la vida, son meras creaciones de la imaginación, es decir, *mentiras* que, como mucho, se cubren con apariencias de verosimilitud.

Pensemos por un momento en el actor teatral que, a la hora de la función, se convierte en «personaje». Revestido ya de su nueva y falsa personalidad, ama, odia, perdona y mata. Puede ser protagonista de las mayores efusiones de generosidad; de pasión; de vileza; de rencor. Puede ser avaro o pródigo, manso o violento, ángel o diablo. Puede, en definitiva, engañar profesionalmente al espectador de mil diversas maneras. Y sin embargo, a nadie se le ocurriría tildar a este actor de insincero por no haber llevado hasta sus últimas consecuencias la seriedad de su papel. Incidentalmente, el gran experimento teatral de PIRANDELLO en sus *Seis personajes* consistió en dar a las pasiones escénicas y a la muerte un grado mayor de verosimilitud. Pero fue aquello, a pesar de los sobresaltos del público espectador, una forma más hábil que otras de aproximarlo a la ficción creada.

Pienso que una de las actividades académicas (no me atrevo a llamarla ni *intelectual* ni *artística*) más injustificadas y estériles es la que ocupa a los «historiadores literarios». No hablo aquí de quienes acometen la tarea de historiar la literatura, esto es, de darnos la noticia, la cronología y la explicación de los diferentes libros, autores y modas que han ido poblando el arte de las letras en el transcurrir de los tiempos. A lo que me refiero es a una manía, cada vez, por

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

desgracia, más difundida en los círculos universitarios de Europa y América, que consiste en indagar, con pretensiones de alto vuelo crítico, en los aspectos *no-literarios* de la literatura. Estos historiadores tampoco se llaman a sí mismos biógrafos. Y a lo que se dedican es precisamente —a veces con entusiasmo y aplicación extraordinarios— a investigar lo que no aparece en la obra que es objeto de su estudio. Por lo visto, la creación misma que se les ofrece como producto artístico no tiene para ellos suficiente interés. Miran a la pieza de ficción como si ésta fuese culpable de un camuflaje que han de poner en claro a toda costa. Consecuentemente, se entretienen en averiguaciones detectivescas del todo triviales, conducidas con cuidadoso y paciente método a desenmascarar al delincuente, como queriendo darles una importancia que ni tienen ni han tenido nunca. Con la pretensión de iluminar aspectos fundamentales y recónditos de libros que muy probablemente no consiguieron entender a derechas, estos hombres y mujeres se afanan en alcanzar inéditos descubrimientos. Por ejemplo, que el pueblo manchego de cuyo nombre no quiso Cervantes acordarse fue precisamente Argamasilla de Alba, y no otro; que tal personaje ficticio en cierta novela de Pérez de Ayala estuvo directamente inspirado en la persona de don Ramón María del Valle-Inclán; que un bombardeo narrado por MALRAUX en unas cuantas páginas de *L'Epoir* fue el padecido verdadera e históricamente por la villa castellana de Olmedo; que las aventuras y personalidad de Gabriel DE ESPINOSA tal y como son expuestas en *Traidor, inconfeso y mártir,* no coinciden exactamente con lo que de verdad aconteció en la historia de España y Portugal en el triste episodio conspirador protagonizado por un pastelero de Madrigal años después de la desaparición del rey don Sebastián. Etcétera.

La cosa no tendría mayor trascendencia si a estas investigaciones se les diese un simple valor anecdótico. Lo malo es que al fondo de estas pesquisas hay casi siempre algo más peligroso que amenaza el buen ejercicio de la crítica literaria. Dicho en pocas palabras, lo que aquí se pone en juego es un método de contrastación, según el cual se comparan categorías ficticias, o, si se prefiere, ficcionalizadas, con entidades desgajadas de lo que el producto artístico es en sí mismo. Preside estas tareas un síndrome cientifista, el de distinguir con procedimientos empíricos «lo verdadero» de «lo falso», según un criterio que, aplicado a una pieza de literatura, carece del menor sentido. No se trata aquí de poner en duda los méritos de la metodología

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

positiva en aquellas zonas del conocimiento que le corresponden. Lo único que me atrevo a recordar, con todo el énfasis necesario, es que al arte de la literatura, cuando llega el momento de enjuiciarlo, debe concedérsele la autonomía de que no disfruta, por motivos que no hace falta señalar, lo que se escribe con intención de otra clase. Estudiar una obra de ficción con el propósito de sacar a la luz lo que no pertenece a *lo que está ya ahí,* a lo que internamente la configura, es estar confundiendo las cosas. Y cuando se confunden las cosas, el resultado inevitable es el de dar entrada ilegítima a normas de valoración que caen fuera de la estética, que desvirtúan el trance contemplativo y que ocasionan, en definitiva, una deformación del gusto.

El enorme prestigio de la llamada «literatura documental», tan bien acogida entre ciertos sectores del público, es indicio de que, muy probablemente, las nuevas generaciones están perdiendo fe en la literatura como arte, quizá porque otras formas de pasatiempo —el cine, la televisión— han venido a suplantarla. Si ello es así, no debería resultar un motivo de alarma ni de satisfacción. Bastaría, tomando el asunto desde una perspectiva desinteresada, con registrar el hecho y sus consecuencias. Una de ellas habría de ser, y tal vez —aunque de esto no cabe nunca estar seguro—, que también dejaran de escribirse. Lo que estimo una equivocación no es dejar de leer novelas, sino esperar de las novelas que se leen, por encima de todo lo demás, datos, recuerdos históricos, hechos, premoniciones y manifiestos que sólo muy secundariamente deberían integrarse en el género ficticio. El verdadero novelista, lo mismo que el dramaturgo o que el autor de relatos, se está convirtiendo, por presiones de la estimación pública, en cronista de testimonios. Y aun cuando ésa no sea su voluntad, así se toma el producto de su arte.

Un ejemplo de interés actual es el que proporciona la ahora célebre novela *1984,* de George ORWELL, publicada por primera vez en 1949. Como era previsible, al llegar el año que da título al libro, innumerables artículos, reseñas y ensayos se están dedicando a la faena sutil de contarnos, a la vista de los hechos que se observan en el presente, «si ORWELL tenía o no tenía razón». En otras palabras, lo que en estos días se juzga a propósito de *1984* son los méritos o deméritos visionarios de su autor, y poco más. De tal forma que si a ORWELL se le salva —ya se sabe que los críticos tienen,

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

entre otras muchas, una misión redentora o condenatoria— quedará inscrito su nombre en la lista de los grandes profetas, o, por lo menos, en la de los almanaquistas de extraña virtud anticipadora, junto a personajes como nuestro don Diego de TORRES VILLARROEL. De lo contrario, pasará su obra al olvido, al archivo de las grandes equivocaciones históricas. En cualquier caso, se habrán dejado al margen, erróneamente, los juicios que *como objeto de arte literario* la novela demandaba. Será ello así, y no se tendrá en cuenta apenas que las posibles verdades o mentiras contenidas en esa obra pertenecen al orden de la realidad artística, y que sólo debieran ser enjuiciadas en su contexto adecuado.

1984, irónicamente, se ha convertido también en una novela de testimonio. Y el problema que plantea la literatura testimonial de todos los tiempos es el de saber deslindar en ella los elementos de que se sirve. Lo que hay de testimonial en estas obras es, por definición, extraño al *artificio* y debe, por tanto, caer fuera de consideraciones formalmente críticas.

La estética como disciplina *práctica,* de la cual la crítica literaria es una parte, tiene como objeto exclusivo lo que el artista crea. Y aunque la génesis de la creación siga en muchos casos una orientación realista, no puede renunciar a su constitutivo propio, a las leyes (no importa ahora cuáles) de lo *artificial,* entidad autónoma que vive separada de otros mundos. Por eso es por lo que la sinceridad y veracidad de la escritura artística nada tiene que ver con categorías naturales, morales o metafísicas. Es otra cosa, y hay que buscar su definición en un orden esencialmente literario, entendido éste como modo de expresión en el que, dicho sea de paso, tampoco son permisibles ingerencias de otras modalidades artísticas. Soy de la opinión de que el ideal unificador entre las artes tropezará siempre con obstáculos de imposible superación. No hay unidad en las intenciones últimas de cada arte en particular, ni, mucho menos, en sus métodos y técnicas.

Si nos reducimos al menester de las letras, ¿cabría aproximarse a un concepto de lo sincero y de lo auténtico sin recurrir a comprobantes testimoniales de ningún tipo? ¿Qué es, en suma, la sinceridad literaria *desde dentro* y, secundariamente, la del artista como tal?

En palabras de André GIDE, el criterio para distinguir lo autén-

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra

tico de lo falaz queda establecido, con toda la provisionalidad de que el propio GIDE nos advierte, en un párrafo que merece recordarse:

> La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il feudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincerité artistique. Je trouve ceci provisoirement: que jamais le mot ne précède l'idée. Ou bien: que le mot soit toujours necessité par elle; il faut qu'il soit irrésistible, insupprimable, et de même pour la phrase, pour l'oeuvre tout entière. Et pour la vie entière de l'artiste, il faut que sa vocation soit irrésistible; qu'il ne puisse pas ne pas écrire.*

«Que la palabra no preceda nunca a la idea» es la gran advertencia frente al estilismo hueco y al decir superfluo. «Que la vocación del artista sea irresistible» es el aviso contra los campeones y devotos de la oportunidad abominable: la del dinero y la fama. Son éstas las dos máximas imposturas de las que han sido y son cumpables tantos mercenarios del arte de escribir.

No creo yo que para compensar esas falacias sea necesario, como ha llegado a suponerse, que el escritor de ley se inmole en sacrificios y martirios personales sin medida. La imagen del escritor torturado, tan difundida entre nosotros por UNAMUNO y por tantos otros titulares del sentir existencial, no tiene por qué ser ni la más acertada ni la única. En este mundo merecen la pena muy pocas cosas, y, desde luego, no es una de ellas la de vivir en la obsesión del desgarramiento y del dolor; de entregarse con perseverancia inexplicable a la consideración de la enfermedad humana.

Pero matizados los consejos de GIDE, sirven para dar al sano oficio de la escritura la dignidad y la independencia que pueden enaltecerlo; al oficio de la escritura, y al escritor verdadero que no se dedica, en cuanto artista, ni a historiar, ni a testimoniar, ni a confesarse, ni a incrementar su cuenta de ahorros, sino a ofrecernos con voluntad desinteresada, el resultado no-natural de su arte. Al fin y al cabo, la naturaleza es, desde la perspectiva del hombre, muy triste cosa. El arte, aunque sea un arte de tristeza, puede ser uno de los procedimientos que nos permitan elevarnos sobre ella.

* Cit. por ERNESTO SABATO, en *El escritor y sus fantasmas*, Seix y Barral, Barcelona 1979, pp. 97-98.

© 2007 Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra