



La LITERATURA EXPLICADA a los ASNOS

MANUAL URGENTE PARA
JÓVENES Y NO TAN JÓVENES

JOSÉ ÁNGEL MAÑAS

Lectulandia

Literatura explicada a los asnos nace con la voluntad de difundir las grandes obras de la literatura española, bajar a los clásicos del pedestal, liberarlos del santuario y hacer ver al público que no son el coto exclusivo de las ratas de biblioteca.

Quién más idóneo que el autor de un hito generacional como *Historias del Kronen* para ensalzar las obras clásicas que forman parte de nuestro patrimonio literario y con sentido del humor, un lenguaje llano y referentes próximos, lograr despertar el interés del público más joven por obras como *Poema de Mio Cid*, *Lazarillo de Tormes* y las *Coplas de Manrique*.

De *Don Quijote* a *Sin noticias de Gurb*, del Barroco a la Posmodernidad, del cuento al aforismo... Un recorrido apasionante por siglos de buenas historias, personajes irrepetibles, versos inolvidables y, sobre todo, un acervo cultural cuya supervivencia depende de su difusión entre los más jóvenes.

Lectulandia

José Ángel Mañas

La literatura explicada a los asnos

ePub r1.0

orhi 02.06.16

Título original: *La literatura explicada a los asnos*
José Ángel Mañas, 2012

Editor digital: orhi
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Leo en un Diccionario: *Asnografía: s.f.: se dice, irónicamente, por descripción del asno.* ¡Pobre asno! ¡Tan bueno, tan noble, tan agudo como eres! Irónicamente. ¿Por qué? ¿Ni una descripción sería mereces tú, cuya descripción cierta sería un cuento de primavera? ¡Si al hombre que es bueno debieran decirle asno! ¡Si al asno que es malo debieran decirle hombre! (...) Y he puesto al margen del libro: *Asnografía: s.f.: se debe decir, con ironía, ¡claro está!, por descripción del hombre imbécil que escribe Diccionarios.*

Juan Ramón JIMÉNEZ, *Platero y yo*

Nota del autor (aviso para navegantes): En el libro he excluido las lenguas regionales y con ellas a nombres de una importancia capital como Ausiàs March, Josep Pla o Rosalía de Castro. Obviamente, tampoco se habla de Hispanoamérica, ni de autores españoles que escribieron en otras lenguas (Blanco White, Santayana...). Por lo demás, esto ha sido como ponerse las botas de siete leguas para atravesar un territorio vastísimo. No he podido detenerme en todas partes y me excuso por las ausencias inevitables. Advierto, asimismo, que el espacio concedido a cada autor no es significativo de su importancia objetiva, sino de lo mucho o lo poco que haya inspirado —por lo que sea— a mi pluma. Lo que el lector tiene entre sus manos es, pues, más que un manual al uso, una guía de lectura o un complemento, subjetivo y espero que ameno, a los libros de texto clásicos.

PRÓLOGO

LA LITERATURA NO ABURRE A LA GENTE

Al cabo de los años aún lo recuerdo. Mi editor de entonces era un hombre de la nueva generación de directivos. Con una visión mucho más comercial del negocio que sus mayores. Hablando en plata: no tenía demasiada idea de literatura. No es que fuera necesariamente un defecto, pero era algo a tener en cuenta a la hora de tratar con él.

—José Ángel, por favor —me dijo—. Lo que andas contando a la prensa está muy bien. Te concedo que tienes ideas muy sugerentes. Pero ríndete a la evidencia: *todo eso no interesa a la gente*. Al público lo que le atrae es lo que puedas pensar sobre el mundo, tu posicionamiento político, tus aficiones. Tus líos amorosos. Si eres guapo o no. La literatura *les aburre profundamente*. Lo que tienes que hacer es mostrarte cordial y próximo, nada más... El día que lo entiendas, me lo acabarás agradeciendo.

—Si a mí me encantaría —repuse—. Poder salir en la tele, opinar de todo. Te aseguro que sería mucho más feliz. Y lo haría sin complejos. Mi problema es que no sé hablar de otra cosa. No me interesa nada, fuera de la literatura y el arte. Para bien o para mal, esto es mi trabajo. Pienso en ello ocho horas al día. Y por eso mismo soy capaz de generar algunas ideas interesantes al respecto. Mientras que, visto el tiempo que me queda para reflexionar sobre lo demás, lo que pudiera decir no saldría de los lugares comunes.

—¡Pues tanto mejor! ¡Dales lugares comunes! Eso, al menos, lo entenderían...

Hoy sé que me estaba animando a que me convirtiera en un intelectual: un hombre que sabe de una cosa y opina del resto.

Por supuesto, no todos los editores son iguales. Recientemente me encontré con una vieja amiga en la fiesta conmemorativa del décimo aniversario de la editorial Booket. Ella y yo nos habíamos conocido durante su etapa como directora de la colección de bolsillo del Grupo. De allí, ella había pasado a coordinar la sección de pensamiento y ensayo.

—Claro que tiene su dificultad, José Ángel. Pero te confieso que me entusiasma el reto. Lo que procuro es encontrar autores amenos, que escriban con naturalidad. Que sepan hacer accesibles las ideas al público en general, y, al mismo tiempo, que no lo traten como a un niño tonto. Que sean rigurosos, pero que sepan seducir a sus lectores. Por eso me gusta arrastrar a los narradores al ensayo. El ensayista también cuenta una historia, aunque sea con ideas. ¿No se te ha ocurrido nunca intentar escribir un ensayo?

—¿Un ensayo? ¿Yo?

—Pues deberías. He escuchado alguna de tus conferencias, y tienes el don de ser inteligible. Haces que parezcan sencillas las ideas complejas. Es un talento que no todo el mundo posee...

Entendí que me estaba halagando. No sé si lo pensaba de veras, y poco importa, en realidad. El caso es que me inoculó el virus, la idea, esa pícara idea, que diría Galdós, de que yo también podía un día escribir un ensayo.

Un par de semanas después ya tenía delante de mí al editor de Ariel. Habíamos quedado en el jardín de la Casa de América. Era julio y se levantaba un viento que presagiaba tormenta. Pese al tiempo enrarecido, los ventiladores seguían funcionando.

—Bueno, pues me alegro de conocerte. Me cuentan que pretendes escribir un libro de divulgación literaria, en la línea de lo que hace Pennac en Francia, ¿no es eso?

—Si te lo han dicho, tendré que planteármelo.

El tipo se rio.

—Pues piénsalo, porque podría estar bien. Tienes el perfil idóneo para enganchar a la gente joven. Lo más importante, para que un libro así funcione, es procurar mostrarte llano pero sin tratarlos como idiotas (eso me sonaba). No hay nadie que lo haya logrado últimamente. Es lo que me atrae del proyecto. Cada cierto tiempo conviene bajar a los clásicos del pedestal, liberarlos del santuario y hacer ver al público que no son el coto exclusivo de las ratas de biblioteca. No hay nada que eche más para atrás que el runrún fetichista del academicismo. Huelga decir que tendrías libertad para planteártelo como quieras, lo único que te pediría son dos cosas...

—¿Qué cosas?

—De entrada, que lo estructures por géneros. A diferencia de mucha gente en nuestro mundillo, yo no creo en el talento sin categorías. Cada vez confío menos en los seres anfibios. Si no recuerdo mal, Ortega afirmaba que toda obra literaria pertenece a un género como todo animal a una especie. Confieso que mi posición sobre este asunto ha evolucionado, y hoy me siento cada vez más disconforme con esa corriente posmoderna que defiende la indefinición genérica, la difusión de las fronteras y, en definitiva, la confusión *taxonómica* más absoluta.

—Estoy totalmente de acuerdo —dije.

Era cierto. Me alegró que compartiéramos esa idea básica. El género no es más que un molde creativo, y los moldes, con sus barreras y sus reglas, explícitas o implícitas, son consustanciales a la inteligencia artística, sin que esta arquitectura formal ponga límites a la libertad profunda del creador. Pese a la rigidez estructural de un soneto, hay infinitas maneras de escribir sonetos. Y lo más importante es que sin esos límites, sin esas reglas, *ninguna maestría es posible*, y sin maestría no se puede hablar de arte.

—¿Y la segunda condición?

—Que le des un repaso a los clásicos españoles. Que se entienda el interés que pueden tener aún hoy el *Lazarillo*, Cervantes o las *Coplas* de Manrique. Si eso te parece bien, la pelota está en tu tejado. ¿En qué fecha crees que podrías tener una primera versión? ¿En Navidades? ¿La primavera?

Cuando me hallé de nuevo en Cibeles, seguía tan absorto que al cruzar por la calle de Alcalá, por delante del Ayuntamiento, casi me atropella un autobús. Jamás me había encontrado ante un proyecto parecido, y tenía muchas dudas que mi nuevo editor había atajado con fina ironía.

—Si el autor de *Historias del Kronen* ha conseguido escribir una novela histórica sobre Alejandro Magno, estimo que también nos puede hacer una breve introducción a la literatura española. Solo te pongo una última condición.

Ya empezaban a ser muchas condiciones.

—¿Cuál?

—Que se pueda leer en cuatro días.

Mi carcajada había sido mi asentimiento definitivo.

PRIMERA PARTE

POESÍA, TEATRO Y NARRATIVA

¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.

Antonio MACHADO

MAX.— El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.— ¡Estás completamente curda!

MAX.— Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.— ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.— España es una deformación grotesca de la civilización europea.

Ramón del VALLE-INCLÁN

—Lázaro, esta agua es muy porfiada, y cuanto la noche más cierra, más recia. Acojámonos a la posada con tiempo.

Para ir allá habíamos de pasar un arroyo, que con la mucho agua iba grande. Yo le dije:

—Tío, el arroyo va muy ancho; mas si queréis, yo veo por donde travesemos más aína sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho, y saltando pasaremos a pie enjuto.

Parecióle bueno consejo y dijo:

—Discreto eres, por esto te quiero bien. Llévame a ese lugar donde el arroyo se ensangosta que ahora es invierno y sabe mal el agua, y más llevar los pies mojados.

Yo que vi el aparejo a mi deseo, saquéle de bajo de los portales y llevélo derecho de un pilar o poste de piedra que en la plaza estaba, sobre el cual y sobre otros cargaban saledizos de aquellas casas, y dígole:

—Tío, éste es el paso más angosto que en el arroyo hay.

Como llovía recio y el triste se mojaba, y con la prisa que llevábamos de salir del agua que encima de nós caía, y lo más principal, porque Dios le cegó aquella hora el entendimiento, fue por darme dél venganza, creyóse de mí y dijo:

—Ponme bien derecho y salta tú el arroyo.

Yo le puse bien derecho enfrente del pilar, y doy un salto y póngome detrás del poste, como quien espera tope de toro y díjele:

—¡Sus! Saltá todo lo que podáis, porque deis deste cabo del agua.

Lazarillo de Tormes

CAPÍTULO PRIMERO

LA POESÍA

No hay ser humano medianamente inteligente que no sea capaz de ver la verdad. Pero hay poquísimos que sean capaces de *decirla*; el genio no consiste en ver la verdad, sino en atreverse a no ocultarla.

Roger WOLFE

Jorge Manrique (1440-1479)

A mi juicio, el poemario más poderoso, más patético y hondo de toda la historia de la literatura española son las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Sin ser una temática original, ni sus ideas especialmente novedosas (todas las imágenes, está estudiado, son tópicos del convulso siglo xv), nunca nadie había dicho las verdades esenciales, que todos comprendemos, con tanta sencilla y desolada convicción.

Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
cuán presto se va el plazer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiere tiempo pasado
fue mejor.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por pasado.
Non se engañe nadi, no,
pensando que ha de durar

lo que espera
más que duró lo que vio...

Todos los españoles debiéramos aprendernos estas estrofas de memoria, de la primera a la última, y recitarlas a lo largo de los años para reconciliarnos, en lo posible, con el sentido de la vida.

Si la poesía es un decir las cosas esenciales, pocas veces en la historia se han expuesto con tanta naturalidad, con un lirismo tan desnudo y convincente, la fugacidad del vivir, la futilidad de la existencia y la terrible belleza del mundo.

Puede que, en otros idiomas, las obras de François Villon, de John Donne o de Leopardi, por ejemplo, se le acerquen, no lo sé. En todo caso ninguna de ellas le llega a uno como lo hacen estos versos reciamente castellanos de Manrique. Para bien o para mal, la lengua materna nos acaricia en lo más hondo del córtex.

La sensación que se tiene, al cabo del tiempo, después de mucho releerlos, sigue siendo la misma. No mienten. No fallan. No hay ninguna trampa, ninguna falsedad. Ningún momento de dubitación.

Son la verdad hecha palabra, el fruto inteligible de uno de esos momentos de lucidez absoluta donde, de repente, se le cae el velo a la existencia y contemplamos el rostro desnudo del mundo.

Caídas las máscaras, uno se enfrenta con el semblante sin maquillar de la muerte. Y como el sol no se puede mirar fijamente, se aguanta lo que se puede, antes de apartar la mirada y posarla en otras cosas.

Pero esa mirada, al volver a la vida, nunca volverá a ser la misma. Ya solo ve fantasmas.

Si la poesía es un sentir profundo, la mejor quintaesencia de la poesía en castellano estaría, para mí, en estas cuarenta coplas. Si tuviera que llevarme una obra a una isla desierta, me llevaría esta. Si tuviera que desaparecer el resto de la poesía, incluso de la literatura, y hubieran de quedar unos pocos versos en castellano, me quedaría con estos. Y los mandaría grabar en piedra.

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos...

Decidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
¿cuál se para?

Las mañas e ligereza
e la fuerça corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

Quien dé más, que hable ahora o que calle para siempre.

La mística castellana: Fray Luis de León (1527-1591), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), San Juan de la Cruz (1542-1591)

En el profundo del abismo estaba
del no ser encerrado y detenido
sin poder ni salir fuera,
y todo lo que es algo en mí faltaba:
la vida, el alma, el cuerpo, el sentido;
y en fin, mi ser no ser entonces era;
y así de esta manera estuve eternamente,
nada visible y sin tratar con gente...

Le gustaba a Azorín esta canción de Fray Luis de León. En realidad le gustaba cualquier verso castizo en que apareciera ese «doloroso sentir», que decía Garcilaso. Así, también cita en *Castilla* el famoso poema de Campoamor en que se afirma que vivir es *ver pasar*: «Y bien pensado al fin, ¿qué es en la esencia / más que un juego de nubes la existencia?».

Creía Azorín que el dolor es bello («él da al hombre el más intenso estado de conciencia; le hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad humana») y, dado su carácter, resulta natural que le atrajera el misticismo. Pensaba que en los místicos castellanos se palpa mejor que en nadie la conciencia dolorosa del implacable pasar del tiempo, algo para él profundamente vinculado a lo español.

Unamuno insiste en una idea parecida, cuando escribe: «Por su mística castiza es como puede llegarse a la roca viva del espíritu de esta casta» (*En torno al casticismo*). Él busca la explicación de esa comunión entre el alma castellana y Dios en este yermo y hosco paisaje que nos envuelve.

No hay aquí comunión con la naturaleza, ni nos absorbe ésta en sus espléndidas exuberancias; es (...) más que panteístico, un paisaje monoteístico este campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que se siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma.

De ahí, según este autor, que el krausismo, una de las corrientes filosóficas de la época, inspirada en el pensamiento del alemán Krause y divulgada por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, arraigara tan fácilmente en España: porque contenía, dentro de su filosofía de la historia, una componente mística profundamente afín al carácter peninsular. Entendían los krausistas que en lo temporal alentaba lo eterno y que la misión de cualquier historiador, artista o filósofo, consiste en descubrir detrás del vaivén histórico una esencia más o menos divina.

A mí, todo esto me plantea un problema. Nunca he sido demasiado religioso (de hecho, a menudo me defino como un *idiota religioso*) y no acabo de sentirme atraído por el misticismo.

Siendo sincero, hasta el propio concepto de misticismo me resulta problemático. Leo en mi enciclopedia Larousse que Dionisio Areopagita define la mística como un perfecto conocimiento de Dios que se obtiene por ignorancia y en virtud de una incomprensible unión que se alcanza cuando el alma, dejándolo todo y olvidándose de sí misma, se une «a la claridad de la gloria divina». A la ignorancia, al conocimiento intuitivo y al desprendimiento de lo terrenal se le añade, pues, una componente *inefable* de la experiencia.

Más prosaico y menos técnico es Manuel Seco en su *Diccionario del español actual*: «tendencia a una religiosidad o una espiritualidad muy profundas». Eso lo entiendo mejor. ¿Es algo propiamente castellano? Yo creo que no. Me parece que hay tanta o más devoción en Andalucía, por ejemplo. Por no hablar de la importancia que ha tenido siempre la religión en el País Vasco o en otros países: el puritanismo inglés, el fanatismo luterano...

No tengo la impresión de que el misticismo sea algo vinculado necesariamente a un carácter castellano que, tal y como yo lo comprendo, es terrenal, hosco, duro, realista, de pocas palabras y poco pensamiento y, en el fondo, más telúrico que espiritual. A mi entender, el *Lazarillo*, Machado y Velázquez son tan castellanos o más que el *Quijote*, Santa Teresa o el Greco.

En realidad, no me parece que haya habido muchos más poetas místicos aquí que en cualquier otro país de tradición cristiana. Una poetisa tan intensa y visceral, tan *desollada*, como Santa Teresa es siempre una excepción, y que haya nacido en España es anecdótico. Ni Castilla explica a Santa Teresa, ni el mundo anglosajón explica a Emily Dickinson, por citar a dos poetisas salvajes, de una intensidad de sentir a mi juicio parangonable.

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.
Vivo ya fuera de mí
después que muero de amor;
porque vivo en el Señor,

que me quiso para sí;
cuando el corazón le di
puse en él este letrero:
que muero porque no muero...

Pero en fin, es algo aceptado que esta es tierra de místicos, y no sería justo saltármelos.

He citado a Santa Teresa porque su poesía, con toda su religiosidad, resulta absolutamente inteligible. Cristiano o no, cualquier persona la entiende. Todo en estos versos es sentimiento, pasión. La emoción *literaria* traspasa el ideario y basta un mínimo de sensibilidad para vibrar con ellos.

Esta divina prisión
del amor que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo,
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.
¡Ay, qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros,
esta cárcel, estos hierros
en que el alma está metida!
Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero,
que muero porque no muero...

A diferencia de San Juan, aquí sobran los comentarios. Para entender a Teresa lo único que hace falta es quedarse un rato mirando una noche estrellada, a ser posible desde algún refugio aislado en lo alto de la sierra de Gredos.

En cambio, para entender a Juan necesitamos un manual completo.

Quizás sea esto lo que más me moleste de San Juan. Su aspecto hermético, críptico, diríase, si no fuera un anacronismo, casi *gongorino*. San Juan es un autor excesivamente intelectual, con muchas referencias a una cultura religiosa de la que desafortunadamente carezco. Aun así, en honor a su renombre universal, citaré los versos que más me gustan de su *Cántico espiritual*. Aquellos que le dedica el alma a su famoso «esposo».

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;

salí tras ti clamando, y eras ido.
Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.
Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas,
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

Pregunta a las criaturas

¡Oh, bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!,
¡oh prado de verduras,
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.

En un fragmento así, el santo se olvida de su armadura intelectual y abre un resquicio por el que brota una emoción sincera. Se palpa el desasosiego de la pérdida, la angustia.

Es un chispazo en medio de tanta opresiva oscuridad que nos hace vibrar, y esa vibración es la única guía por la que uno puede fiarse en materia de poesía.

Un recuerdo escolar o cómo no enseñar la literatura

—Y ahora, chicos, toca repasar la lección del siglo XVII y del Barroco. ¿Quién se la ha aprendido? ¿Quiere usted salir delante de la clase, Mañas? Venga, no se haga el remolón. ¿Cómo cambia la concepción de la vida, del Renacimiento al Barroco?

—Para el hombre renacentista la vida ya no es un valle de lágrimas. El hombre renacentista concibe la vida como algo que hay que disfrutar antes de morir. En cambio, para el hombre del Barroco la vida es pesimismo y desengaño; el mundo es un conjunto de ilusiones falsas, un escenario engañoso.

—Es exacto. ¿Y la política?

—España se hunde en un total fracaso tras la muerte de Felipe II. Su imperio entra en declive.

—¿Y cómo reacciona la literatura en este periodo de decadencia política y social?

—Es lo que se llama el Siglo de Oro. Es un momento de florecimiento artístico.

—¿Cuáles son las principales corrientes y cuál es su objetivo?

—Conceptismo y culteranismo. Las dos buscan romper el equilibrio clásico. Las dos son estéticas manieristas que proponen como valor principal la dificultad del lenguaje literario, que busca refinarse y distinguirse frente a la llaneza de la lengua del Renacimiento.

—¿Qué dice Gracián al respecto?

—«La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conomiento que cuesta es más estimado.»

—¿Y Antonio Machado?

—Que son dos expresiones de una misma oquedad.

—Se tiene usted bien aprendida la lección. ¿Los recursos?

—Los culteranos abusan del hipérbaton, la metáfora y los cultismos. Los conceptistas, de la ironía, la elipsis, el asíndeton, el ceugma, la antítesis, la anfibiología y la paradoja.

—¿Los máximos exponentes de uno y otro?

—Góngora y Quevedo.

—¿Me puede usted recitar un soneto de Quevedo?

—Por supuesto. «Érase un hombre a una nariz pegado / érase una nariz superlativa, / érase una nariz sayón y escriba, / érase un peje espada muy barbado. / Era un reloj de sol mal encarado, / érase una alquitara pensativa, / érase un elefante boca arriba, / era Ovidio Nasón más narizado. / Érase un espolón de una galera, / érase una pirámide de Egipto, / las doce tribus de narices era. / Érase un naricísimo infinito, / muchísimo nariz, nariz tan fiera / que en la cara de Anás fue delito.»

—No le pregunto por el fragmento de las Soledades de Góngora, porque supongo que no ha entendido usted nada.

—No.^[1]

—Es lo que pretende el autor. Muy bien, Mañas. Siéntese. Y dígame a su compañero de pupitre que salga a explicarnos el romanticismo. Quiero que se aprendan todos unos versos de Espronceda y, por lo menos, una de las rimas de Bécquer. Después de tanta oscuridad y artificio, necesitamos volver a la luz y a la ingenuidad poética.

El romanticismo de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira.
Podrá no haber poetas; pero siempre
¡habrá poesía!

Mientras las ondas de la luz al beso

palpiten encendidas:
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista;
mientras la humanidad, siempre avanzando,
no sepa a do camina;
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;
mientras se llore sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira;
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

Antonio Machado (1875-1939)

Prácticamente cada mañana, nada más levantarme, lo primero que hago es calzarme unas zapatillas y salir a correr una decena de kilómetros por el campo que me rodea. El paisaje, yermo, típicamente mesetario, palidece allí donde el invierno lo

cubre con escarcha; verdea tímidamente en la primavera cuando florecen el jaramago, el diente de león, las malvas, los retamares, las zanahorias salvajes; y se agosta en verano, antes de que, al llegar el otoño, se inicie de nuevo el ciclo.

Todo en medio de un sinfín de encinas, con el espinazo de Guadarrama y Gredos al fondo.

A cualquier español que contemple este paraje le resulta imposible no pensar en Machado.

Machado se metamorfoseó en campo. Le insufló su aliento poético, incrustó en él su alma.

Machado le dio acentos graves, melancólicos, inconfundibles. A través de su obra, el miserabilismo y la aridez castellanos se transformaron en la personificación misma, dignificada por el arte, de la decadencia española.

Para ello renunció a una lírica más pura —cosa que le echó siempre en cara Juan Ramón—, pero a cambio nos hizo un regalo inconmesurable a sus compatriotas.

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;
cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra...

Juan Ramón nunca le perdonó que abandonara sus parajes interiores para abordar nuevos realismos. Pero Machado tenía demasiada conciencia de que se escribe para una colectividad.

Es difícil no escuchar en *Campos de Castilla* el eco de esa impresión vital tan profunda, y no convertir la geografía compartida en una forma de comunión, un puente tendido entre el poeta y nosotros.

El castellanismo machadiano es un misticismo para laicos que dignifica, con su omnipresente melancolía, la sequedad y la pobreza de esta tierra.

Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones.
¡Oh, tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
¡Castilla, tus decrepitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!

Resulta evidente que el *misterioso* Machado, como lo calificaba Rubén Darío, fue un ánimo mórbido, obsesionado con el paso del tiempo. Un ser triste y solitario marcado por el fallecimiento temprano de una joven esposa.

De esa zozobra existencial, de su falta de amarre, de esa sensación de que el tiempo se escapa irremediabilmente entre las manos —la misma intuición de la que brota el genio de Manrique— surge este canto hondo que todavía hoy nos estremece.

En el fondo, sus ideas filosóficas no son sino el desarrollo discursivo de esa intuición primera, «¡no mires; todo pasa; olvida: nada vuelve!». [2] El mejor Machado surge cuando se olvida de discursos y se sumerge ingenuamente —todo lo ingenuamente que puede un poeta— en esa sensación original de perplejidad angustiosa por el sinsentido de ese algo indefinible y trágicamente incomprensible que es el tiempo.

Clarea
el reloj arrinconado,
y su tic-tac, olvidado
por repetido, golpea.
Tic-tic, tic-tic... Ya he oído.
Tic-tic, tic-tic... Siempre igual,
monótono y aburrido.

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Pero persigamos raíces.

Las primeras obras machadianas fueron divagaciones solitarias por las galerías íntimas del alma y el recuerdo, caminos laberínticos, sendas tortuosas entre silenciosos parques en flor y en sombra y criptas atiborradas de esperanza y soledad. En sus paisajes, llenos de hallazgos resplandecientes, luminosos en medio de hondas grutas, se adivinan horas de hastío y melancolía enfermiza junto a la negra caverna de la angustia («esa vieja angustia / que habita mi usual hipocondría»).

Esos primeros poemas eran su fluctuar anímico, el diario íntimo de una «juventud sin amor» donde los dolores, «gusanos de seda que iban labrando capullos; hoy son mariposas negras». Un venero inagotable de emociones líricas y manantial de pureza para saciar la sed de compañía y belleza de almas inquietas, con reminiscencias de San Juan, de Santa Teresa, de Manrique, de Rubén Darío y del modernismo contra el cual construyó su poética.

Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del

espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que se dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto del mundo.

Si la poesía es esa alquimia verbal por la que el sentimiento del vivir, la esencial emoción humana, se transforma en algo eternamente hermoso, nadie conoció mejor su secreto que Machado.

Hombre noble y puro que sonreía desdeñoso a la vanidad del mundo, sabía que la poesía no solo se hace con palabras y que el poeta es una gota en la mar inmensa. Sus poemas han sido, desde hace un siglo, la fuente de la que han bebido multitud de artistas.

Machado era consciente de que entre la palabra usada por todos y la lírica existe la misma diferencia que entre una moneda y una joya labrada del mismo metal.

Pero también sabía que el logro último del poeta es que sus joyas se confundan con monedas corrientes. Y llegará el momento —y esa será su mayor gloria— en el cual se haya olvidado su nombre y en el que sin embargo subsistan en el acervo cultural español un puñado de versos inmortales.

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.

Juan Ramón Jiménez (1881-1958)

Si Machado es un temperamento mórbido y adorador de esa profundidad donde paradójicamente se hermanan los hombres (la angustia nos asemeja), Juan Ramón es, por el contrario, la afirmación altiva de la singularidad poética. El autor de *Jardines lejanos*, de *Baladas de primavera* y de las *Elejías* nunca pretendió ser médium de nada ni de nadie más allá de su propia sensibilidad.

El mundo es metal del yo y Juan Ramón fue un adepto de la superficie de la sensibilidad —esa sensibilidad a flor de piel que cultivó toda su vida— donde, paradójicamente, todas las vidas son diferentes. Como poeta, recreó con incontables sutilezas la suya. Su vastísima obra es una espectacular colección de momentos

poéticos, impactante por la infinidad de matices sentimentales y la plasticidad verbal de los mismos.

Juan Ramón quería ser pintor y sus primeros poemarios son un paisajismo del alma, con singular atención al cromatismo. Sus raíces fueron modernistas. Era anticasticista, universalizante, espiritual, con una aguda conciencia de la capacidad intelectual del poema.

Su arte nace del rechazo de esa burda realidad peninsular que tanto zahería su sensibilidad. Entre la vaga ensoñación y la cruda fealdad de lo real, Juan Ramón sabía de qué lado estaba: «Le arranco más al sueño que a la vida; porque el sueño es como una vida mejor».

Hasta cuando pretende ser popular (ese pueblo que para él era tan incomprensible como la naturaleza para los románticos y que en realidad siempre estuvo más allá de su sensibilidad elitista y, por supuesto, perfectamente *idealizado*), lo es a su manera.

Juan Ramón fue una mariposa peculiar, una rosa rara en ese jardín agreste que es la poesía española.

Su poesía juvenil es «como el paisaje» o «como el agua lírica»,

... nada preciso, ni definido, ni inmutable. Lo mismo que su hermana la música tiene a la emoción por rosa y a la divagación por estrella. (...) Vaguedad infinita de formas y de tonos, en donde los jardines ideales, de rosas, de carnes, de almas o de nubes, florecen en una sucesión inextinguible.

Pero esos paisajes no son fotografía de la realidad, sino dibujo de un mundo interior tiernamente melancólico («A veces pienso que toda mi vida no ha sido más que un poner algodón en rama entre mi sien y el martillo de la muerte») del poeta. Un mundo envuelto por la «infinita nostalgia» de algo que dé sentido a la vida y que no se encuentra en la realidad visible.

Resulta admirable el conjunto, la completitud de matices, el registro minucioso del más mínimo vaivén sentimental.

Sus libros no son ejercicios de caza mayor. Son la sigilosa captura de frágiles mariposas, «apasionada exposición de las más delicadas y extrañas intuiciones», como precisa, citando a Yeats. Y al mismo tiempo, un abrazo inextricable entre mundo y yo: «¡Esta lucha mía, este querer ver a un mismo tiempo, plena, independientemente y relacionados íntimamente, lo interior y lo exterior!».

¡La otra tarde, se ha llevado
el viento más hojas secas!
¡Qué pena tendrán los árboles,
esta noche sin estrellas!
He entreabierto mi balcón:
—La luna camina muerta,
sin luz de besos ni lágrimas,

amarilla entre la niebla—.
Y he acariciado los árboles,
con miradas de ternura,
que les van abriendo hojitas
verdeluz de primavera.
¿Es que están soñando, así,
con sus pobres hojas secas?

Juan Ramón no busca precisar sino sugerir con su musicalidad, con su sensibilidad desmedida: era un claro hiperestésico. El motivo por excelencia de esta primera etapa es el jardín simbolista, lleno de intimismo. Sus versos sensoriales son como obsesivas pinturas del mismo lugar, con diferencias de luz y acento. Estamos ante una auténtica *alma en incandescencia*, que diría su admirada Emily Dickinson.

Juan Ramón se propone lo más difícil: captar la fragancia inefable de la eternidad en el ahora. Sus composiciones buscan de alguna manera alcanzar el eternamente huidizo presente. Y la frustración se hace inevitable, pues los poemas están abocados a ser un deseo nunca realizado, la juguetona persecución de una belleza fugitiva.

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!

Si el arte debe tener «calidad» (esa «carne espiritual» tan difícil y tan rara), Juan Ramón siempre la tuvo. No obstante, de haberse quedado encerrado en sus jardines interiores, no habría pasado de ser un maestro de la sensación vaporosa, del sentimiento sutil, un poeta superficial en el sentido más noble del término.

Pero Juan Ramón crece y profundiza. Lo señala él mismo:

El sentimentalismo se ejercita primero en temas usuales: los niños, las flores, los pájaros; después, en colores, en músicas, en fragancia; más tarde, cuando llegué a la perfección, en sentimientos abstractos.

La juventud lunar da lugar a una plenitud solar. Hay una evolución de motivos, a medida que se agranda la experiencia. Del jardín y del parque pasamos a espacios más amplios: el campo, la vasta mar, el cielo. Son motivos que derivan cada vez menos de la literatura y más de las vivencias.

El poeta no se contenta con la mera contemplación, con recrear en su alma nuevos motivos, sino que pretende nada menos que retirarle el velo de Maya a la realidad. La

poesía se convierte en experiencia que tiene por objeto alumbrar instantes de conocimiento absoluto y el Juan Ramón maduro busca, ya no correspondencias, sino el propio ser desnudo de las cosas.

El universo es un enigma cuyas claves, como poeta, está destinado a descifrar. Y para ello necesita la palabra nueva que lo haga visible, que le ayude a penetrar el secreto inefable de las cosas, que le revele el significado profundo de la existencia.

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
... Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Intelijencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

Paralelamente, su técnica evoluciona. Se purifica, se esencializa.

Vino, primero pura,
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo de no sé qué ropajes;
y la fui odiando sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
... Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh, pasión de mi vida, poesía
desnuda mía para siempre!

Si uno acepta las reglas juanramonianas y lo inalcanzable de su objetivo, goza con la inteligencia, la sutileza y la elegancia de estos versos. Si no, puede pasar de largo ante su belleza como junto a una fragancia demasiado sutil.

No es un buen iniciador para la lectura, pero es el mejor finalizador de una educación estética.

Juan Ramón dedicó la vida entera a perfeccionar el caligrama de su alma, a ir no más lejos, sino «más hondo», como ese auténtico animal de fondo que se preciaba de ser. Perfeccionando su palabra poética. Acariciando esa gloria póstuma que, sabía, le esperaba.

¿Qué canción tuya quedará,
como una flor eterna, corazón,
cuando tú ya no tengas
ni fosa ni memoria;
cuál, entre todas estas flores
de esta pradera mía, verde,
que mueve, ahora, el viento alegre de mi vida?

Juan Ramón quedará como el poeta por antonomasia, el paradigma de una vida dedicada exclusivamente a la poesía. Él marca, como Lope o Galdós, el máximo desarrollo humano de un género, y su figura durará lo que dure el castellano.

En cuanto a sus «flores», perdurará su plegaria a la inteligencia y, quizás, aquel canto minimalista a la intuición pura tan curioso en alguien que se pasó la vida reescribiendo su propia obra:

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

La foto más famosa de la literatura española

Se les ve, de izquierda a derecha, a los nueve: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Chabás, Bacarisse, que es el único que sonríe, los señores Platero y Blasco, Jorge Guillén, el más alto de todos, José Bergamín, que se mira la punta de los zapatos, Dámaso Alonso, que parece, con gafas negras, la caricatura de un invidente de otra época, y por último Gerardo Diego.

Unos tienen las manos cogidas por delante, como el Príncipe en las recepciones oficiales; dos o tres no sueltan el cigarrillo. La mayoría posan serios y trajeados, conscientes de la solemnidad del instante.

Por si fuera poco, entre el público sabemos que andaba Luis Cernuda, que era quien, junto con sus colegas de la revista *Mediodía*, los había invitado a aquellas

jornadas poéticas: nadie pensó en pedirle que se uniera a la foto.

El lugar es el Ateneo de Sevilla. Fue a mediados de diciembre del año 27, y aquel grupito de culturitas madrileñas, provenientes de la famosa Residencia de Estudiantes, se había acercado a rendir homenaje a Luis de Góngora, el exquisito coetáneo de Gracián y Quevedo. Era el tercer centenario de su nacimiento.

Entre los diversos actos sabemos que se organizó un paródico Auto de Fe donde se quemaron tres monigotes diseñados por Moreno Villa («el erudito topo, el catedrático marmota, el académico crustáceo») y muchos libros antigongorinos: Quevedos y digo yo que alguno de Menéndez Pelayo, tan crítico con las «pomposas apariencias» de don Luis.

Suele decirse que esta foto es al 27 lo mismo que el cuadro de Solana (*La tertulia del café de Pombo*: lo tenéis en el edificio Sabatini del Reina Sofía) a Ramón Gómez de la Serna y los contertulios del Pombo.

Al final hablarían más de sí mismos que de las *Soledades*, y es de suponer que, además de las charlas eruditas, se emborracharían, y, el que pudiera, pillaría cacho, que para eso eran jóvenes: la civilización evoluciona, pero ciertas cosas no cambian. La juventud, se diga lo que se diga, rara vez es original.

Lo de la recuperación y la reivindicación de Góngora no era un detalle nimio. Fue toda una declaración de intenciones. Aquel acto simbólico marcaría la tendencia entre culturalista y vanguardista de cierta juventud. Hacía tiempo que los moldes poéticos habían alcanzado el cenit de su formalidad clásica, y la mayoría apostaba por el verso libre y por la modernidad.



Test de cultura general: ¿Quién es el único personaje que aparece tanto en la foto como en el cuadro?
(Respuesta: José Bergamín).

Es cierto que hubo de todo, y que quienes estudian el fenómeno de la eclosión poética de la época (surgieron centenares de jóvenes poetas) resaltan una tendencia a sintetizar opuestos. El propio Lorca oscilará entre el neopopulismo de su *Romancero gitano*, tan incomprendido como previsiblemente exitoso^[3] (él mismo lo detestaría), y el modernismo desatado y radical, poderoso y surrealista, de *Poeta en Nueva York*: el exponente posiblemente más universal de la poesía moderna española en el pasado siglo XX.

Lorca y su *Poeta en Nueva York* (1929-1930)

El *Poeta* es un poemario que Lorca compuso durante el tiempo que pasó en Nueva York, entre el año 29 y el 30, en la Columbia University. Un libro extraño, atípico, lleno de hallazgos deslumbrantes y de dificultades para el lector.

Hemos de aceptar dejarnos llevar a ciegas a través de un extraño palacete donde todo resulta excitante, misterioso, sugerente, monstruoso. Los versos son de una rara violencia, tan incitantes como esquivos a la comprensión inmediata: «Asesinado por el cielo», «Estaban los tres enterrados: (...) Emilio en las hormigas, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros», «Yo había matado la quinta luna», «Con una cuchara / arrancaba los ojos de los cocodrilos».

Uno se ve obligado a suspender el juicio y a dejarse guiar por las sugerencias multiformes.

Estamos en una canción atmosférica, sin melodía. Podemos intuir aquí y allá una sensación real, una vivencia, un recuerdo travestido (porque todo juego tiene siempre un fondo de seriedad), pero nos dejamos llevar por las sucesivas olas de lenguaje y por la belleza extraña de la inconexión, de lo irracional, de lo imposible, de lo insólito.

Es el azul crujiente,
azul sin un gusano ni una huella dormida,
donde los huevos de avestruz quieren eternidad
y deambulan intranquilas las lluvias bailarinas.

¡Ay, Harlem, amenazado por un gentío de trajes sin cabeza!

A mí el texto me interpela poderosamente, y al mismo tiempo me incomoda. No estoy de acuerdo con sus premisas. Sin embargo en arte está prohibido imponer los propios criterios. Hay que aceptar los del creador. Y este ha querido proponernos un collage de versos que aspiran a tener la belleza imposible de lo ininteligible.

Uno tiene la impresión de que Lorca ha entrado en ese lago oscuro de la conciencia, el lugar donde otros mundos parecen posibles, y se ha dedicado a pescar peces brillantes, extraños y misteriosos que nos va enseñando, uno tras otro, con un entusiasmo alucinatorio.

¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

El lector lucha incesantemente por reconstruir el sentido de los versos. Por vincularlos a un paisaje preciso, a unas experiencias concretas..., algo a lo que el texto se muestra netamente reacio. Y eso provoca una tremenda frustración, una tensión enorme, a la vez que un poderoso deleite sensorial nos obliga a continuar con la lectura y a dejarnos llevar a sabiendas de que, al final, seguramente no comprenderemos más que al principio.

Nos faltan los códigos, las claves.

La única manera de arrancar sentido a una obra así es no focalizar y buscar recurrencias en los temas, las palabras, las imágenes. No resulta difícil detectar obsesiones que exigiría un análisis siconalítico en profundidad.

Estamos en un universo ligeramente culturalista, con referencias a Whitman y a poetas muertos: «Equivocar el camino es llegar a la nieve / y llegar a la nieve / es pacer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios».

En él se detecta una sensibilidad enfermiza y mórbida (todos esos niños en ataúdes, con cáncer, todas esas automutilaciones) y proliferan los detalles escatológicos (multitudes que vomitan y orinan) a medida que nos sumergimos en un mundo nocturno, insomne, frío, malsano, pleno de violencia (mujeres degolladas, el asesinato en masa de millones de animales para gozo de «los agonizantes» que anticipan el millón de muertos de Dámaso Alonso), que deja percibir el choque que supuso el contacto con la multiculturalidad y la multirracialidad. Los amenazadores negros son omnipresentes. Y por encima de todo, yo diría que hay una sensación de soledad y de vulnerabilidad que me conmueve.

¿Por qué me gusta algo que, a priori, está en la antítesis de mis preferencias?

Yo nunca he sido muy lorquiano. Pero el *Poeta* tiene algo profundamente magnético y singularmente crudo. Quizás el único otro libro que me ha hecho sentir una atracción parecida por el abismo surrealista haya sido *De una chica de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, de Blanca Andreu. Pero no nos avancemos.

Hay quien considera a García Lorca un poeta sobrevalorado, y yo no niego que adolece su *Romancero gitano* de muchos vicios de cierta literatura española. Se machacan y renuevan unas señas de identidad archicaducas.

No es ese el Lorca que quería destacar, sino aquel, mucho más radical, de *Poeta en Nueva York*, un libro singular, que por su universalidad —tal vez haya sido, gracias entre otros a personalidades como el músico canadiense Leonard Cohen, el último libro de poesía española realmente universal— nos sirve aquí como principal exponente de la modernidad.

El *Poeta* es el mayor logro de Lorca y su mejor intento de alejarse de la tradición.

Minimal 50's

Cuando era joven quería vivir en una ciudad grande.

Cuando perdí la juventud quería vivir en una ciudad pequeña.

Ahora quiero vivir.

Este es uno de los poemas más lacónicos y característicos de Ángel González, el autor de *Palabra sobre palabra*. Y a mí se me antoja que podría establecerse una evolución similar del sentimiento poético a lo largo de la historia.

Tengo la impresión de que a partir de la década de 1950 se da, en la obra de

algunos de los mejores poetas de la época (entre ellos está desde luego Ángel González), un proceso de depuración evidente. Es como si el género se desprendiera de oropeles verbales y de métricas rimbombantes, hasta que queda una poesía minimalista, aparentemente sencilla, casi prosaica y muy influenciada por la poesía anglosajona contemporánea.

Gil de Biedma, que cerró muy joven su obra con *Las palabras del verbo*, sería otro representante de esta corriente que contagia a los «niños de la guerra».

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
—como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
—envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Por supuesto que hay también otra poesía. Las corrientes estéticas triunfantes, las que dan su perfume a un periodo, son meras líneas directrices que suplantán con el tiempo a la compleja realidad. Hubo de todo en la posguerra. Aún hoy hay muchos adalides de las claridades oscuras que consideran *Don de la ebriedad*, de Claudio Rodríguez, como el mejor libro de la segunda mitad del siglo xx. Y luego están los seguidores de Valente, el creador más solvente de su generación para autores como García Hortelano, que bien pudiera, en ciertos momentos, parecer una reencarnación de San Juan de la Cruz.

Pero estos son rincones demasiado singulares de la literatura española, en donde es mejor que los lectores se aventuren sin guía. O, por lo menos, con otro guía.

Los novísimos o cómo la poesía descubrió el pop: 1970

Ya lo explicaba Castellet en el prólogo a su conocida antología:

Frente al relato titulado *Màrius Byron*, Terenci Moix antepone una «nota imprescindible» en la que desaconseja su lectura a quienes hayan nacido antes de 1942, es decir, a aquellos lectores en cuya formación cultural no han entrado

elementos tan dispares como la poesía victoriana; las películas americanas de la Fox, la Metro y la Universal de las décadas de los 40 y 50; las canciones de Conchita Piquer, de Ana María González, de Juanito Segarra y de Jorge Sepúlveda; los tebeos: *Superman*, *Flash Gordon*, *El guerrero del antifaz* y *Pulgarcito*; las comedias musicales americanas como *My Fair Lady*, *Camelot*, *Kismet*, etc. La impertinencia de Moix es, en todo caso, muy significativa por cuanto (...) representa una de las primeras confesiones generacionales en las que la literatura queda prácticamente eliminada de la formación cultural de un escritor.

También Vázquez Montalbán, en su *Crónica sentimental de España*, analizaba el cambio de mentalidad que se había producido en la formación estética a partir de la difusión de una cultura popular de procedencia cada vez más audiovisual. Y siendo el más lúcido y contundente de los antologados, lo remacha con un puñado de frases lapidarias: «La poesía no sirve para nada», «Ahora escribo como si fuera un idiota», «La cultura y la lucidez llevan a la subnormalidad».

Sus versos son igual de poperos y epatantes:

Nunca desayunaré en Tiffany...

soy un poeta militante, camarero
un gin tonic
por favor

Muy en plan *enfant terrible*, vamos. Y los demás, cada cual a su manera, no le van a la zaga.

La reseñista Amparo Amorós insistía en esta característica cuando definió a los *novísimos* como: «irreverentes y dinamiteros, listos, cultísimos (hasta el fárrago y la indigestión), con vocación cosmopolita y estética, traviesos y refitoleros, exquisitos, elitistas, con ínfulas de niños bien, complejo de superioridad cultural y propósito de apabullar a los ignorantes a golpe de cita e imponer desde el Olimpo su modelo a los necios, irritantes en su pedantería y decadentes hasta la afectación».

En definitiva, si el objetivo de una antología es provocar revuelo, esta de los *Nueve novísimos poetas españoles* —donde se recopilaban, además de poemas de Vázquez Montalbán, de Martínez Carrión, de José María Álvarez, de Félix de Azúa, de Pere Gimferrer, de Guillermo Carnero, de Ana María Moix y de Leopoldo Panero — puede decirse que cumplió su objetivo. Todavía se habla de ella, pese a que ninguno de sus versos ha quedado.

La verdad es que la antología también podía haberse llamado «y Castellet se cambió de chaqueta», porque fue precisamente él quien había antologado una década antes en *Veinte años de poesía española (1939-1959)* a buena parte del grupo poético de los 50, mostrando su desprecio por el decadentismo modernista —simbolista, lo

llama— de Juan Ramón, y exaltando en cambio a Machado como precursor de la poesía de la posguerra.

La transformación no podía ser más completa. Las citas que introduce para arropar a los novísimos son de Cortázar, de Scott Fitzgerald, de Umberto Eco, de Barthes, de McLuhan, de Susan Sontag. La dedicatoria, si no recuerdo mal, es a Aretha Franklin y a Mae West.

No sé si es cuestión de mimetismo cultural, pero el caso es que del marxismo militante de unos años antes apenas queda nada. El discurso es completamente, no ya moderno, sino *posmoderno*. Estamos en las raíces, en la prehistoria española, de este movimiento.

Ruptura radical con el pasado, despreocupación por las formas tradicionales, exaltación de la estructura automática, técnicas elípticas sincopáticas y de collage, añadidura de elementos exóticos y artificiales, querencia por el *camp* y por elementos provenientes del cine, la publicidad o los cómics. Las características que se atribuye a estos novísimos poetas podrían aplicarse perfectamente, aun hoy, a los integrantes del grupo Hotel Posmoderno, por ejemplo. La vanguardia empieza a tener una cierta edad, que le vamos a hacer.

El valor poético de la antología resulta cuestionable, y el primero que lo cuestiona es el propio Castellet. De hecho, salvo Gimferrer, Panero y Álvarez, ninguno de los autores reseñados ha completado esa carrera de fondo que es la poesía.

Lo incuestionable, en cambio, es que este grupo de medio poetas —muchos luego se pasaron a la narrativa— y algunos compañeros de ruta como Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena, que pronto se sumarían a la fiesta, introdujeron en el panorama literario los principales motivos que pasarían a configurar y que siguen configurando todavía el paisaje intelectual español.

Y así, casi podemos hacer un *fast forward* de cuarenta años sin que apenas haya cambiado nada, esencialmente, en la sensibilidad estética peninsular.

El nuevo milenio: culturalistas y bárbaros

Siendo el arte de expresar el máximo con las menos palabras, la poesía es una proposición intelectual exigente, que cada cual entiende hasta donde alcanza. Hay límites de inteligencia, de sensibilidad, de cultura.

Los de inteligencia son los más evidentes. Si es el caso, no hay mucho que hacer.

Los límites de sensibilidad, por el contrario, son más puñeteros. Hay que tener en cuenta que el poeta es a menudo un ser hipersensible y complejo. Juan Ramón, por ejemplo, era un hipocondriaco reconocido y megalómano genial, absolutamente paranoico, que además era incapaz de hacer *nada* solo en la vida. Casi ni atarse los zapatos. Y Machado, una personalidad enfermizamente melancólica, que nunca pudo superar la muerte temprana de su niña-esposa.

Con seres tan extremos, que utilizan las gamas más sutiles de los registros verbales y emocionales, a veces cuesta captar todas las sabias vibraciones de sus voces que, llegado un punto, por falta de costumbre o de sensibilidad, podemos ni percibir.

A su vez, los límites culturales han ido acentuándose con los años a medida que se ha abusado del culturalismo, de la poliglosia, de la referencialidad, de la meta e intertextualidad, etcétera.

Se me ocurre que José María Álvarez, un superviviente de los novísimos, ya instalado en el otro bando (a lo mejor él siempre lo estuvo), podría ser un buen paradigma de este fenómeno.

Sus poemas contienen citas en alemán, en francés, en inglés.

El autor se complace en trazar claramente la línea que separa al ser cultivado del ignorante, al civilizado del bárbaro. El poeta, a su entender, se encuentra en los lindes del Imperio romano frente a la cada vez más inevitable y cercana invasión de los bárbaros.

Soy un legionario, definiendo la muralla
que separa la Britania que hemos conquistado
de esas brumas de donde salen seres temibles.

(...)

Veo esa turba de salvajes que cargan
contra nosotros. Pero también

veo

las Águilas de Roma, la Civilización.

Es un sentimiento bastante común en nuestros días que convive con el advenimiento de poetas más o menos «bárbaros» y salvajes. Poetas, a menudo muy socarrones, como Roger Wolfe, quien, en la acera de enfrente, trabaja con palabras coloquiales y un tono que acerca su obra a la calle, lo que atrae a los lectores menos avezados a los que el ex «novísimo» expulsa olímpicamente de su territorio.

Se reproduce en Álvarez y Wolfe, actualizada, la misma dicotomía eterna que entre el cultismo clerical del mester de clerecía y el romance.

El universo wolfiano, poblado de poetas malditos y alcohólicos, con una visión del mundo de un brutal nihilismo y un cinismo sin concesiones, resulta muy atractivo. Al mismo tiempo, el pensamiento que esconden sus versos detrás de su voluntaria, juguetona y engañosa tosquedad, suele ser de una penetración desconcertante, iconoclasta y corrosiva.

Glosa a Celaya

La poesía
es un arma

cargada de futuro.

Y el futuro
es del banco
de Santander.

Lector compulsivo y más culto de lo que parece, Wolfe es alguien que se complace en ponerse a nuestra altura. Un príncipe vestido con atavíos de mendigo. Es, quizás por ello, una de las mejores puertas de acceso a la poesía actual.

Lo único seguro
de esta vida
—y su único problema
verdadero—
es, como ya sabemos
o deberíamos saber,
el asunto de la muerte.

(...)

Es como un susto que sabemos
que nos van a dar,
pero no sabemos cuándo,
ni dónde,
ni cómo,
ni con qué.

O —por usar un ejemplo
más concreto
y quizá menos cruel—
es como tener cita
en la consulta del dentista
y estar sentado
en la sala de espera
leyendo unas revistas.
Y esa espera,
esas revistas,
son la vida.

La única solución,
entonces,
es hacernos a la idea

de que quizá vayamos
a pasarlo
bastante mal,
pero que luego
el dolor se habrá acabado;
posiblemente
para siempre.

¡Ah! Y no olvidarnos
de dejar ordenadas
las revistas
para el próximo
que venga.

Poesía roquera

Este adiós no maquilla un hasta luego,
este nunca no esconde un ojalá,
estas cenizas no juegan con fuego,
este ciego no mira para atrás.
Este notario firma lo que escribo,
esta letra no la protestaré,
ahórrate el acuse de recibo,
estas vísperas no son las de después.
A este ruido tan huérfano de padre
no voy a permitirle que taladre
un corazón podrido de latir.
Este pez ya no muere por tu boca,
este loco se va con otra loca,
estos ojos no lloran más por ti.

Con este recitado comienza Joaquín Sabina uno de sus discos acústicos, *Nos sobran los motivos*. Antes de que arranque la música y la canción propiamente dicha. ¿Es esto poesía? La pregunta resulta difícil de obviar. Hay una clara intencionalidad literaria. Y si desde los años setenta la poesía fagocita alegremente la cultura popular, ¿por qué no había de ocurrir al revés?

Podrá discutirse si los versos de Sabina tienen mayor o menor altura, pero lo que resulta indudable es que hoy por hoy, vistos los desfases culturalistas de la poesía moderna, la canción ha sustituido al poema como principal vehículo *popular* de

expresión lírica verbal.

El protagonista de mi primera novela ya decía, hace veinte años, que la poesía actual le parecía sentimental, críptica y aburrida, que era un género en extinción, que no había nadie que pudiera vivir de ella, que era una cultura muerta.

Insistía mi personaje en que la cultura de nuestra época es audiovisual. Tenía en mente la televisión y el rock. Y al pensar así no hacía más que remitirse a una realidad insoslayable que no ha hecho sino acentuarse en las últimas cuatro décadas, pese a los esfuerzos de los novísimos y sus epígonos, con su exceso de referencias poperas que lo único que han conseguido, paradójicamente, ha sido hacer aún más elitista la poesía.

Decir que la poesía tradicional ha muerto, sin embargo, no significa que haya desaparecido. La poesía no desaparecerá nunca. Tampoco desaparecerá el teatro. Ni el libro en papel. No obstante, a la poesía le ha pasado por encima la música con el mismo implacable rodillo histórico con que el cine le ha pasado por encima al teatro y, en breve, el libro digital al de papel.

Solo por eso merecería la pena que nos detuviéramos un momento en los roqueros. ¡Cómo han tenido que cambiar las cosas para que alguien como Robe Iniesta, el cantante de Extremo Duro, se atreva a reivindicarse a sí mismo como «poeta»! Pero es lógico: si la poesía se ha apropiado de la cultura popular, la cultura popular también podrá reivindicar su parte de poesía.

Peores o mejores, los roqueros son los nuevos trovadores. Y lo suyo es un arte auténticamente naíf, *brut*, primitivista.

Yo supongo que el mundo de la copla o del flamenco tienen más solera literaria. Pero como no los conozco, me detengo únicamente en aquello con lo que estoy familiarizado: la música rock, pop o popular, llamadla como queráis.

Llevo años escuchando letras de grupos españoles y creo que no cometo una injusticia excesiva si afirmo que, a fecha de hoy, el letrista más reputado, el príncipe de los cantautores, tanto por su calado social como por la calidad de sus textos, es Joaquín Sabina, «ese perro andaluz sin domesticar», como le gusta definirse.

No ha habido, desde la época de Serrat, nadie que haya tenido su influencia y, mucho menos, su nivel verbal.

Sus canciones callejeras, realistas y poéticas, agrias y tiernas a un tiempo, son uno de los mejores retratos de la sociedad de la postransición española. En su faceta descriptiva, todo el mundo reconoce la precisión enumerativa y el realismo de una letra como «Todos menos tú», que recrea con una minuciosidad casi zoológica las diferentes familias de la fauna nocturna madrileña.^[4]

Como narrador, cuenta con un puñado de clásicos indudables. «Pacto entre caballeros», «Barbi superestar» o «El caso de la rubia platino», por mencionar tres que me gustan especialmente, ya por sí solas justificarían que se le tenga consideración.

Sabina tiene el don de la imagen y una capacidad especial para que los objetos

adquieran el máximo significado. «Yo no quiero columpio en el jardín», «yo no quiero besar tu cicatriz», «yo no quiero comerme una manzana / dos veces por semana / sin ganas de comer», son buenos ejemplos de cómo consigue que un elemento banal cobre una intensidad de pensamiento y una plasticidad literaria extraordinarias. ¿No es eso una cualidad eminentemente *poética*? ¿No es esto un ejemplo de cómo elevar lo anecdótico a categoría, que diría d'Ors?

Sabina se apoya siempre en giros populares y a menudo retuerce los lugares comunes, dándoles la vuelta y trastocando su sentido. «Yo, de joven, quisiera ser como él», «pero tú tranquila, ya vendrán tiempos peores»; «Nada de margaritas a los cuerdos».

Otro recurso característico suyo es el retruécano.

Me parece brillante el estribillo de «Contigo»: «Y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres, / porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren». Más que romántico, diría que es barroco, incluso conceptista. Parece de otra época. Ese tipo de pensamiento lo podríamos encontrar en Calderón, o en algún soneto de Lope, y no desentonaría (digo el pensamiento). ¡Qué clásicos nos parecen los letristas comparados con los alucinados poetas posmodernos!

También me ha llamado la atención recientemente Fito, de Fito y los Fitipaldi, el antiguo cantante de Platero y Tú. La letra del primer *single* que han extraído de su último disco, *Antes de que cuente diez*, me parece estupenda.

Puedo escribir y no disimular,
es la ventaja de irse haciendo viejo.
No tengo nada para impresionar,
ni por fuera ni por dentro.
La noche en vela va cruzando el mar,
porque los sueños viajan con el viento.
Y en mi ventana sopla en el cristal,
mira a ver si estoy despierto.
Me perdí en un cruce de palabras,
me anotaron mal la dirección.
Ya grabé mi nombre en una bala,
ya probé la carne de cañón...

Me encanta el estribillo: «Lo que me llevará al final / serán mis pasos, no el camino. ¿No ves que siempre vas detrás / cuando persigues al destino?». Tiene hasta cierto aire machadiano. Y el resto continúa en la misma línea, sin que decaiga el nivel.

Los letristas como Fito mantienen el gusto por una poesía descarnada y directa que la poesía actual, salvando alguna excepción, ha perdido. Por eso resulta tan refrescante.

No voy a sentirme mal,
si algo no me sale bien.
He aprendido a derrapar
y a chocar con la pared.
Que la vida se nos va,
como el humo de ese tren,
como un beso en un portal,
antes de que cuente diez.

Cada vez que llega a: «Y no volveré a sentirme extraño / aunque no me llegue a conocer. / Y no volveré a quererte tanto, / y no volveré a dejarte de querer», confieso que lo berreo en mi coche y aporreo el volante, de puro goce. ¡Qué estimulante resulta, dentro de un mundo cultural tan bizantino, semejante ingenuidad poética!

Fito es otro al que se le dan estupendamente los retruécanos.

En general no es tan literario como Sabina —sus palabras, cuando se transcriben, chirrían más: es la prueba del algodón—, pero conceptualmente es bueno.

Hoy las canciones de los músicos son coreadas, analizadas y discutidas por millares de personas, mientras los poemas se pudren en los libros. Nos guste más o menos, parece innegable que, gracias a su capacidad de inyectar poesía en la sociedad, los buenos letristas están ocupando en buena medida, no sé si legítima o ilegítimamente, el puesto de los poetas.

Desde que saliera de los claustros medievales donde se preservó durante siglos, la poesía no ha dejado de transformarse, de mudar de piel, y a nadie le puede desagradar el que se vuelva a enredar ocasionalmente aquí y allá, como buena musa coquetona que es, con la música popular. Al fin y al cabo, ¿no nació la poesía castellana en los romances medievales?

¿Qué diría Menéndez Pidal, ay, si levantara la cabeza...?

El rap

La primera vez que lo vi fue en una cadena de televisión. Mi mujer estaba haciendo zapping. «Deja eso», dije. «¿El qué?» «El concierto.» Era uno de aquellos programas filmados de Radio 3 que luego retransmitían por La 2. El tipo estaba sentado en el escenario. Llevaba una camiseta negra y una toalla en torno al cuello. El micro en alto. La actitud, introvertida. Apenas miraba a la cámara. No sabría decir por qué, pero me llamó la atención. Luego se abrió el plano. Se vio al maestro de ceremonias detrás, con los platos, y sonó un acompañamiento musical. Más melódico de lo que esperaba.

—Estos son... mis comienzos —indicó. Y empezó a rapear suavemente. Sin histrionismos y sin levantarse—. Lo que motivó el comienzo fue que las vidas que

presencia no merecen el silencio. Fue porque el hip-hop apareció del amor entre poesía y ritmo, y por las aguas de ese río mi vida fluyó. O fue porque en el gusto por competir no hay lugar para el cansancio, qué sé yo. Pero sucedió. Pasé de ser anónimo a ser casi famoso bajo mínimos. Y acaso eso os conmovió. Porque al parecer mi mano en contacto con un micrófono me convirtió en pirómano, y París ardió. Adiós París, adiós. Adiós, mc's, adiós. Y usted, vaya con Dios. Y si baja por esas calles será mejor que le acompañen uno o dos. Ay, señor, qué pesada es esta espada que desenvaino con sudor, la soledad del príncipe sin reino, la soledad del hombre sin calor. ¿Será que es porque no me peino, ni me preparo, ni visto raro, ni uso perfumes caros cuando salgo en busca de amor?

»Soy el mismo chico educado que con un rap vulgar suena en tu radio cada día, y que desde el extrarradio ha conquistado a la más alta burguesía. Pero ¿qué falla? Soy yo en esa pantalla. Soy yo en esa cola del paro. Comparto mi vida con la tirada de un dado. Y sale cero, y cero, y cero. Y yo solo espero ser más certero. Salir de este agujero en el que estoy atrapado. Soñador, aún duermo con Peter Pan a mi lado, preguntándome si alguien ahí fuera entenderá a un tipo tan complicado. Pero una extraña fuerza me persigue, me dice tú simplemente vive. Decide en tiempo récord y olvida el rencor. Y recuerda lo que el viejo dijo: “Hijo, en lo que sea, pero el mejor”».

Era —ya lo habréis adivinado algunos— Nach. Yo reconozco que había seguido la evolución del rap peninsular por el rabillo del ojo. Sin fijarme demasiado. Había escuchado alguna cosa de Kase.O y los Violadores del Verso (buen nombre), o de Tote King. Me parecían interesantes. Pero esto era otra historia. El verso menos violento, más limpio, más profundo. «Poesía difusa», se titulaba la canción. Bastante menos difusa es ya «Efectos vocales» (echadle una ojeada en YouTube), que es quizás uno de los mayores logros verbales, un ejercicio casi oulipiano, del hip-hop español reciente.

Un puñado de buenas lecturas poéticas: *Coplas a la muerte de su padre*, Poesías de Santa Teresa de Ávila, *Cántico espiritual*, *El Parnaso español*, *Soledades* (para valientes), *Campos de Castilla*, *Segunda antología poética*, *Poeta en Nueva York*, *La realidad y el deseo*, *Don de la ebriedad*, *Palabra sobre palabra*, *Las personas del verbo*, *De una chica de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, *Sobre la delicadeza de gusto y pasión*, *Cinco años en cama...*

CAPÍTULO SEGUNDO

EL CUENTO

Yo no sé muchas cosas, es verdad.

Digo tan sólo lo que he visto.

Y he visto:

Que la cuna del hombre la mecen con cuentos...

Que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos...

Que el llanto del hombre lo taponan con cuentos...

León FELIPE

El género más viejo del mundo

El cuento tiene el privilegio, compartido con la poesía, de ser el género más antiguo que existe.

El cuento nace de la necesidad ancestral que han tenido los hombres de explicarse, los unos a los otros, mediante historias, el sentido del universo.

Como dice Menéndez Pidal: «el cuento, además de recrear nuestra imaginación con sus invenciones, nos interesa y atrae porque nos lleva de un modo simple al conocimiento del multiforme desarrollo de la ficción en la mente humana. Una historia del cuento, en su particularismo, nos ofrecería un breve trasunto de la historia cultural de la humanidad».

La arqueología del género es por ello mismo tremendamente dificultosa. Las raíces son demasiado profundas. Existen cuentos milenarios egipcios cuya anécdota reconocemos aún hoy por sus sucedáneos europeos.

Los que mejor sobreviven son los que apenas exigen adornos en su forma, los que tienen interés por sí mismos, independientemente del talento del narrador. Esos corren libres de boca en boca y cruzan fácilmente las fronteras. Adaptarlos a una nueva realidad resulta sencillo.

Son creaciones cuya forma se ha ido modificando de cultura en cultura, perfeccionándose en su conjunto, completándose con nuevas partes hasta que, siguiendo otra vez a Menéndez Pidal, «como un canto rodado que pierde sus asperezas en la corriente del río, el cuento en el curso de su transmisión tradicional adquiere redondez y perfección».

El cuento oral siempre precede a la literatura escrita. Es posible que de no ser por autores como los hermanos Grimm o Perrault, que cada cierto tiempo se preocupan de recopilarlos, en muchos casos ni llegarían al público letrado.

Pese a su diversidad, desde muy antiguo se ha procurado clasificarlos en dos tipos principales. El Canónigo del *Quijote* distinguía las «fábulas milesias, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan justamente».

Las que nos importan, ahora, son las segundas, las apólogas. Como apunta la crítica tradicional, son hijas de la aportación colectiva.

Pertenecen a ese tipo, claramente, tanto el *Libro del Buen Amor*, obra inclasificable en verso, como los relatos de *El conde Lucanor*. Ellas son las dos mejores creaciones en castellano del siglo XIV y, a la vez, un compendio imprescindible de la narrativa popular que circulaba a la sazón por la península.

El conde Lucanor (1330-1335)

Hoy tenemos tendencia a pensar que la prosa precede a la poesía, quizás porque, cuando aprendemos a escribir, lo hacemos en prosa y solo después, si nos adentramos en la literatura, descubrimos la poesía, que presuponemos más exquisita.

Sin embargo, históricamente la aparición de la poesía precede a la de la literatura en prosa. En el siglo XIV, las reglas para la versificación estaban más claras que las de la escritura en prosa. Y no es hasta la llegada de Alfonso X cuando se empieza a trabajar en formalizar y dar difusión a la narrativa.

Alfonso X era perfectamente consciente de que no puede haber unidad nacional sin unidad lingüística.

Su corte se convirtió en un particular laboratorio de ideas, en una especie de «seminario» o centro de estudios del que surgieron los principales escritos y donde se decidió que los contenidos tradicionalmente reservados al latín (leyes, historia, ciencia) se difundieran mediante el castellano. Curiosamente, el galaico-portugués quedó para la lírica.

El propio Alfonso X como autor de las *Cántigas* es, junto con López de Ayala, Jorge Manrique y el infante Juan Manuel, uno de los padres fundadores de la lengua castellana y artífice de alguna de las obras que se convertirán pronto en modelos para la naciente literatura vernácula. Con ellos podemos decir que nace la literatura española.

Como se sentían los pedagogos de una joven nación, la prosa que más cultivarán será el relato doctrinal y didáctico. La narrativa por el deleite puro, desvinculada de una enseñanza, no empieza hasta más tarde, con la proliferación de novelas de caballerías, sentimentales y pastoriles, que irán ocupando cada vez un mayor lugar en el imaginario de los siglos XV y XVI. El proceso culmina, de alguna manera, con el *Quijote*.

Dentro de este panorama, Don Juan Manuel se dedica a la única literatura que se considera digna de su condición nobiliaria: las narraciones ejemplares. En este

contexto nace su célebre libro *El conde Lucanor*, una recopilación de relatos que no podían ser más canónicos en su forma. Todos los «exemplos», de estructura idéntica, empiezan con Lucanor pidiéndole consejo a Patronio sobre cómo conducirse en una determinada ocasión.

Fablava otra vez el conde Lucanor con Patronio, su consegero, et díxole:

—Patronio, algunos omnes de grand guisa, et otros que non son tanto, me fazen a las vegadas enojos et daños en mi fazienda et en mis gentes, et quando son ante mí, dan a entender que les pesa mucho porque lo ovieron a fazer, et que non lo fizieron sinon con muy grand mester et con muy grant cuyta et no lo pudiendo escusar. Et porque yo querría saber lo que devo fazer quando tales cosas me fizieren, ruégovos que me digades lo que entendedes en ello.

A lo que Patronio contesta con una anécdota ejemplarizante.

—Señor conde —dixo Patronio—, un omne paró sus redes a las perdizes; et desde que las perdizes fueron caídas en la red, aquel que las caçava llegó a la red en que yacían las perdizes; et assí como las yva tomando, matávalas et sacávalas de la red, et en matando las perdizes, davál el viento en los ojos tan reçio quel fazia llorar. Et una de las perdizes que estava biva en la red començó a dezir a las otras:

—¡Vet, amigas, lo que faze este omne! ¡Commo quiera que nos mata, sabet que á grant duelo de nós, et por ende está llorando!

Et otra perdiz que estava y, más sabidora que ella, et que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondiól assí:

—Amiga, mucho gradesco a Dios porque me guardó, et ruego a Dios que guarde a mí et a todas mis amigas del que me quiere matar et fazer mal, et me da a entender quel pesa del mío daño.

Et vos, señor conde Lucanor, siempre vos guardat del que vierdes que vos faze enojo et da a entender quel pesa por ello por que lo faze, pero si alguno vos fizier enojo, non por vos fazer daño nin desonra, et el enojo non fuere cosa que vos mucho enpesca, et el omne fuer tal de que ayades tomado serviçio o ayuda, et lo fiziere con quexa o con mester, en tales logares conséjovos yo que çerredes el ojo en ello, pero en guisa que lo non faga tantas vezes, dende se vos siga daño nin vergüenza; mas, si de otra manera lo fiziesse contra vos, estrañadlo en tal manera por que vuestra fazienda et vuestra onra siempre finque guardada.

El texto, hoy, es considerado la cima estilística de la prosa de su tiempo. Azorín, ya de por sí un modelo de transparencia y rigor expositivo, habla maravillas de él. Y comparada con el resto de la producción de la época, es cierto que *El conde Lucanor* destaca —aunque el castellano antiguo haga difícil percibirlo— por su voluntad de claridad, naturalidad y concisión literaria, los tres pilares eternos de la buena prosa.

Pero no paran ahí sus méritos.

Uno de los más significativos, en lo histórico, seguramente sea, como hemos mencionado, haber recopilado las principales historias didácticas que circulaban entonces por Castilla.

Resultan perfectamente reconocibles, dentro del vasto anecdotario de Patronio, las fábulas del cuervo y la raposa y otras creaciones de Esopo; la historia del emperador desnudo y el cuento de la lechera, adoptando los ropajes de la época, y más.

Como enciclopedia del saber popular, como *summa* de conocimiento, *El Conde Lucanor* tiene un valor impagable. Ya lo afirmaba el autor: «Este libro fizo don Iohan (...). Et puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo (...). Et sería maravilla si de cualquier cosa que acaezca a cualquier omne, non fallare en este libro su semejança».

Don Juan Manuel, en definitiva, perfecciona y fija un molde narrativo que influirá en escritores futuros y resultará clave en el desarrollo literario. Los cincuenta y dos *exemplos* del libro primero del *Lucanor* pueden considerarse los primeros cuentos escritos en castellano, y son preciosos y admirados aún por su calidad formal.

Hoy sabemos que la calidad de un compositor se muestra, más que en la melodía, en la capacidad de desarrollo y de articulación sinfónica. Y esta obra es buena prueba de ello.

Tanto por la artística organización de su material, por su atención a la simetría, a los ritmos ternarios, como por su fluidez narrativa, la maestría del diálogo y la plena humanidad de las conciencias enfrentadas de Lucanor y Patronio, podemos considerar al infante Juan Manuel el primer artista narrativo de su tiempo, y además plenamente consciente de ello.

Et aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas aprovechosas que son y mezcladas.

Y en esta conciencia radica la modernidad de Juan Manuel. El infante reivindica su originalidad estilística, quizás sin la estridencia exhibicionista del Arcipreste de Hita, su coetáneo, pero con igual contundencia.

Digamos que cada vez falta menos para que el cuento se reclame como género absolutamente personal, y para que, a principios del siglo XVII, en 1613, en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, un tal Miguel de Cervantes pueda declarar: «Soy el primero que ha novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, ni imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma».

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870)

Si retomamos la tipología de la Edad Media, que distinguía entre narraciones milесias y apólogas, las *Leyendas* de Bécquer entrarían claramente en la primera categoría. El romanticismo es una primera forma de modernismo y supone una reacción contra el molde entonces percibido como clásico del cuento: el de los relatos ejemplarizantes de *Lucanor*, que todavía pervive, siglos después, en las *Novelas ejemplares* cervantinas.

No hay nada más alejado de la voluntad de los románticos que moralizar o transmitir algún tipo de moraleja. Lo que pretenden ante todo es deleitar. Son efectistas en el mejor sentido de la palabra.

Con sus *Leyendas*, Bécquer busca crear una atmósfera mágica, excitar nuestra imaginación, acariciar nuestros sentidos con una prosa sensorial de gran riqueza emotiva. Su objetivo es provocarnos lo que los americanos llamarían un *thrill*, en algún lugar entre el susto y el escalofrío. Y es en ese sentido, aceptando las premisas del autor, como hemos de juzgar su creación.

Consideradas tradicionalmente como obra menor con respecto a sus poesías, las *Leyendas*, sin embargo, han ido escalando posiciones con los años en el ranking literario y están actualmente consideradas como uno de los máximos exponentes de la prosa romántica.

En línea con los autores británicos, franceses y alemanes a los que admiraba y leía (Byron, Lamartine, Gautier, Musset, Victor Hugo, Hoffmann), Bécquer tuvo el acierto de aunar ese clima fantástico característico con el paisaje y la historia de los lugares que tenía ante los ojos.

La alquimia funcionó.

Y el resultado fue prueba de que la fantasía y el temperamento castellano, tan recalcitrantemente realista, podían mezclarse y producir una obra equivalente, en muchos aspectos, a los *Cuentos de la Alhambra* (1832), del americano Washington Irving.

La historia, el paisaje, las leyendas y la sensibilidad poética de Bécquer dieron vida convincente a un peculiar universo de cruces diabólicas, armaduras poseídas, fantasmagóricos templarios, monjes encapuchados, órganos que tocan solos, estatuas animadas, gnomos y animales que cobran forma humana y apariciones más o menos divinas que pueblan páginas de una prosa irregular, con momentos de belleza sublime y otros excusablemente olvidables: algo típicamente romántico. Pero no olvidemos que las virtudes y los defectos de una obra son la cara y el reverso de la misma moneda. No hay autor, por bueno que sea, sin su parte de escoria. Y a los artistas, como a los deportistas, hay que juzgarlos por sus mejores marcas.

Bécquer tiene momentos en los que roza el cielo y en los que su prosa alcanza unos niveles de fluidez y sentimiento que nos acaricia la espina dorsal con una música tan hermosa, agradable y emocionante como una mazurka de Chopin. Cernuda consideraba «La ajorca de oro» un auténtico poema en prosa, «de los más bellos de nuestra lengua». D'Ors decía que era «un acordeón tocado por un ángel». Y

para Cela, el sevillano «tañía un laúd de una sola cuerda, ¡pero qué sonidos le sacaba!».

Su estilo jamás renuncia a un lirismo poético que embellece las descripciones:

Yo había adelantado algunos minutos a mis compañeros de viaje y, deteniendo mi escuálida cabalgadura, contemplaba en silencio aquella cruz, muda y sencilla expresión de las creencias y la piedad de otros siglos.

Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerísimas sin forma determinada, que unían entre sí, como un invisible hilo de luz, la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche y la vaga melancolía de mi espíritu. («La cruz del diablo»)

Tiene, encima, cualidades narrativas de gran modernidad. Ágil, tremendamente visual e incluso cinematográfico por su composición en viñetas, aún hoy sorprende su amplio abanico de recursos técnicos. Desde el monólogo interior hasta el diálogo descriptivo, pasando por la dramatización teatral y esa manera tan afortunada de presentarse a sí mismo como cronista de historias escuchadas para atraernos, en palabras de un comentador, hasta «el corro de oyentes junto al fuego».

Una tarde de verano, y en un jardín de Toledo, me refirió esta singular historia una muchacha muy buena y muy bonita... («La rosa de pasión»)

El mayor acierto, no obstante, es la atmósfera.

Si, según Todorov, lo *maravilloso* es la oscilación entre lo real y lo sobrenatural y la capacidad de provocar en el lector incertidumbre perceptiva y vacilación con respecto a lo conocido, en Bécquer está perfectamente logrado ese clima delirante en esas «absurdas sinfonías de la imaginación», como él las llamaba.

La noche de difuntos me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria.

Intenté dormir de nuevo. ¡Imposible! Una vez aguijoneada, la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarle de la rienda. Por pasar el rato, me decidí a escribirla, como en efecto lo hice... («El monte de las ánimas»)

No hay que ser muy fino para comprender que, amargado por la zafia y dura realidad madrileña, con las lógicas dificultades para sacar adelante a su familia con la única ayuda de su pluma, enfangado en un periodismo canalla, estas ensoñaciones eran la liberación necesaria de una agotadora lucha diaria por la subsistencia.

Como buen romántico, Gustavo Adolfo murió a los treinta y cuatro años.

Un cuento clariniano

La tarde de mi cuento era solemne para *aquel señor*; por primera vez en su vida el azar le había puesto en un palco, codo con codo, junto a Elisa. Respiraba por primera vez en la atmósfera de su perfume. Elisa estaba con su madre y otras señoras, que habían saludado al entrar a alguno de los caballeros que acompañaban al *otro*. La de Rojas se sentía a su pesar exaltada; la música y la presencia tan cercana de aquel hombre la tenían en tal estado, que necesitaba, o marcharse a llorar a solas *sin saber por qué*, o hablar mucho y destrozar el alma con lo que dijera y atormentarse a sí misma diciendo cosas que no sentía, despreciando lo digno de amor..., en fin, como otras veces. Tenía una vaga conciencia, que la humillaba, de que hablando formalmente no podría decir nada digno de la *Elisa ideal que aquel hombre* tendría en la cabeza. Sabía que era él un artista, un soñador, un hombre de imaginación, de lectura, de reflexión...; que ella, *a pesar de todo*, hablaba como *las demás*, punto más, punto menos. En cuanto a él..., tampoco hablaba apenas. Ella le oiría... y tampoco creía digno de aquellos oídos nada de cuanto pudiera decir en tal ocasión él, que había sabido callar tanto...

Un rayo de sol, atravesando allá arriba, cerca del techo, un cristal verde, vino a caer sobre el grupo que formaban Elisa y su adorador, tan cerca uno de otro por primera vez en la vida. A un tiempo sintieron y pensaron lo mismo: los dos se fijaron en aquel lazo de luz que los unía tan idealmente, en pura ilusión óptica, como la paz que simboliza el arco iris. El hombre no pensó más que en esto, en la luz; la mujer pensó, además, en seguida, en el color verde. Y se dijo: «Debo de parecer una muerta»; y de un salto gracioso salió de la brillante aureola y se sentó en una silla cercana y en la sombra. *Aquel señor* no se movió. Sus amigos se fijaron en el matiz uniforme, fúnebre que aquel rayo de luz echaba sobre él. Seguía Beethoven en el uso de la orquesta, y no era discreto hablar mucho ni en voz alta. A las bromas de sus compañeros, el enamorado caballero no contestó más que sonriendo. Pero las damas que acompañaban a Elisa notaron también la extraña apariencia que la luz verde daba al caballero aquel.

La de Rojas sintió una tentación invencible, que después reputó criminal, de decir, en voz bastante alta para que su adorador pudiera oírla, *un chiste*, un retruécano, o lo que fuese, que se le había ocurrido, y que para ella y para él tenía más alcance que para los demás.

Miró con franqueza, con la sonrisa diabólica en los labios, al infeliz caballero que se moría por ella..., y dijo, como para los de su palco sólo, pero segura de ser oída por él:

—Ahí tenéis lo que se llama... *un viejo verde*.

Las amigas celebraron el chiste con risitas y miradas de inteligencia.

El *viejo verde*, que se había oído bautizar, no salió del palco hasta que calló Beethoven. Salió del rayo de luz y entró en la oscuridad para no salir de ella en su vida.

Elisa Rojas no volvió a verle.

Pasaron años y años; la de Rojas se casó con cualquiera, con la mejor *proposición* de las muchas que se le ofrecieron. Pero antes y después del matrimonio, sus ensueños, sus melancolías y aun sus remordimientos fueron en busca del amor más antiguo, del *imposible*. Tardó mucho en olvidarle, nunca le olvidó del todo; al principio sintió su ausencia más que un rey destronado la corona perdida, como un ídolo pudiera sentir la desaparición de su culto. Se vio Elisa como un *dios en el destierro*. En los días de crisis para su alma, cuando se sentía humillada, despreciada, lloraba la ausencia de aquellos ojos siempre fieles, como si fueran los de un amante verdadero, los ojos amados. «¡*Aquel señor* sí que me quería, *aquél* sí que me adoraba!»

Una noche de luna, en primavera, Elisa Rojas, con unas amigas inglesas, visitaba el cementerio civil, que también sirve para los protestantes, en cierta ciudad marítima del mediodía de España. Está aquel jardín, que yo llamaré santo, como le llamaría religioso el derecho romano, en el declive de una loma que muere en el mar. La luz de la luna besaba el mármol de las tumbas, todas pulcras, las más con inscripciones de letra gótica, en inglés o en alemán.

En un modesto, pero elegante sarcófago, detrás del cristal de una urna, Elisa leyó, sin más luz que aquella de la noche clara, al rayo de la luna llena, sobre el mármol negro del nicho, una breve y extraña inscripción, en relieve, con letras de serpentina. Estaba en español y decía: *Un viejo verde*.

De repente sintió la seguridad absoluta de que *aquel viejo verde* era el suyo. Sintió esa seguridad porque al mismo tiempo que el de su remordimiento, le estalló en la cabeza el recuerdo de que una de las poquísimas veces que *aquel señor* la había oído hablar, había sido en ocasión en que ella describía aquel *cementerio protestante* que ya había visto otra vez, siendo niña, y que la había impresionado mucho.

«¡Por mí —pensó— se enterró como un pagano! Como lo que era, pues yo fui su diosa.»

Sin que nadie la viera, mientras sus amigas inglesas admiraban los efectos de luna en aquella soledad de los muertos, se quitó un pendiente, y con el brillante que lo adornaba, sobre el cristal de aquella urna, detrás del que se leía «Un viejo verde», escribió a tientas y temblando: «Mis amores».

La *boutade* de un premio Nobel

Conviene aclarar, llegados a este punto, que el cuento es un género que únicamente cultivo por encargo, pero al que tengo una gran consideración.

Siempre recuerdo a este respecto lo que dijo Faulkner en su discurso de recepción del premio Nobel: cuando uno siente que tiene talento literario, debe probar suerte primero con la poesía. Si los versos se le resisten, pasarse al cuento. Si en eso las musas también le son desfavorables, probar con la novela corta. Y si con la novela corta los resultados tampoco son los deseados, entonces y solo entonces lanzarse a la novela larga.

Como productor de textos de distancias medias, estoy tentado de matizar esta afirmación, que tiene mucho de *boutade* (cuesta un mundo escribir novelas largas, y más si son como las de Faulkner); y sin embargo en lo esencial coincido en que la obra breve tiene un nivel de exigencia muy elevado. En realidad, más que una *boutade*, lo de Faulkner es una apología de la síntesis literaria.

Si me permitís un apunte a propósito de la novela corta, yo diría que una buena novela larga tiene casi siempre dentro una *excelente* novela corta. Quizás sea este el formato literario que más se parezca, por lo sintético, por la falta de esa *morosidad* que Clarín le achacaba a la novela, al formato de una película, el largometraje de hora y media, en el sentido de que todo tiene una función, nada sobra.

Cada vez aprecio más esta forma narrativa. Es un ideal clásico.

En cambio la novela larga es, por necesidad, romántica, barroca o moderna, llamadla como queráis. Informe y permeable, dijo Baroja.

A su vez, el cuento, el relato breve, lo pego a la poesía porque, insisto, la excelencia del cuentista no radica necesariamente en lo estructural, sino más bien en esa sensibilidad para captar el momento; ese *momento nescafé*, se decía en una época.

En principio la gente ve muy claro el salto entre poesía y lo demás: el cuento, el relato más o menos extenso, la novela corta y la larga. Todo lo que, por oposición a la poesía, se considera *narrativa*.

Aun así, yo defiendo que hay casi mayor ruptura entre cuento y novela que entre poesía y cuento, e insisto en que del cuento a la novela corta la prosa narrativa se transforma en algo por lo general mucho más *estructural*..., que es con lo que yo estoy más familiarizado.

En un buen cuento, como en un buen poema, tiene necesariamente que haber una *iluminación*, una *epifanía*. En ese sentido, un autor de cuentos debe estar más inspirado que el de novelas. No hay tiempo que perder: en el cuento se gana por KO. No vale hacerlo, como en la novela, por puntos.

En mi caso, no soy un buen cuentista porque siempre he tenido cualidades eminentemente narrativas, estructurales. Me resulta difícil encontrar *momentos* en sí, por separado.

Tengo mente de novelista. Me cuesta horrores concebir una parte sin relación con un todo. De hecho, después de varios fiascos me he dado cuenta de que, para que un relato cuaje, necesito desarrollar un mínimo de seis escenas articuladas narrativamente.

El relato breve no me va, y solo haciendo «mini-novelas», he conseguido que me

suene la flauta. De modo que conmigo parece que se cumple aquello de que un buen cuento es el germen de una buena novela. El universo también debe poder leerse en un grano de arena.

La problemática del cuento contemporáneo español

¿Por qué tengo la impresión de que escasean más de lo que debieran los autores de este género en España? ¿Por qué parece que apenas hay grandes cuentistas actualmente?

Es una buena pregunta y una cuestión que me intriga.

Es cierto que están Bécquer y Clarín en el XIX, y que casi todos los grandes novelistas han compuesto relatos breves. Pero con la excepción, en la segunda mitad del XX, de Aldecoa, de quien ahora hablaré, no veo desde entonces un cuentista contemporáneo lo suficientemente reconocido como para entronarlo como un clásico absoluto.

No hay ahora mismo el equivalente de un Chejov, un Borges, un Onetti, un Quiroga, un Carver, un Barthelme.

No parece que nadie lleve lo suficientemente alta y visible la antorcha del cuento español. ¿Martín Gaité? ¿Merino? ¿Mateo Diez? ¿Gonzalo Suárez? ¿Bonilla? ¿Magrinyà? (Menciono a los que he leído o me han recomendado, los que se suponen que son los mejores especialistas actuales). Son demasiado minoritarios. Y la mayoría se han pasado a la novela.

Si acaso, los únicos que han conseguido una notoriedad lo suficientemente visible, como especialistas del género, serían autores como Ana María Matute, reciente premio Cervantes, o en otro ámbito, con una estética más americana, Quim Monzó, que escribe en catalán. Puestos a resaltar a alguien, tendría que hablar de ellos, sin que ninguno de los dos me convenza plenamente. Al menos no como Aldecoa.

Cabe preguntarse, pues, por qué se abandona el género y por qué se pasa la gente a la novela. Yo solo encuentro una respuesta: *porque en el cuento no hay dinero*.

En Estados Unidos existe un circuito prestigioso de revistas: *The New Yorker*, *Harper's* y compañía. Todas ellas publican, cada cierto tiempo, relatos de escritores reconocidos y no tanto. Y lo más importante: pagan bien. Un escritor que se mueva, dedicado exclusivamente al cuento, podría vivir de ello. No digo que boyantemente, pero al menos correctamente.

En la España actual eso es imposible.

El circuito comercial del cuento está muerto. Es, como diría Valle, colorín, pingajo y agua.

Existe, desde luego, el circuito de los premios literarios regionales. Y los hay de todos los colores y cuantías. Curiosamente, es un mercado nada despreciable. Más

que el de unos cuentos publicados, que hasta el momento nadie compra.

Hay auténticos profesionales dedicados a ello. Los llamamos, dentro del gremio, *ganapremios*. Pero son gente que no está interesada en publicar en editoriales precisamente porque, de hacerlo, «quemarían» sus cuentos, y no podrían ya presentarse a premios reservados exclusivamente a inéditos. Eso los convierte en coto privado de *amateurs*. Los profesionales apenas participan.

Los editores tampoco fomentan, faltos de resultados comerciales, la publicación. «Oh, un libro de cuentos», murmuran, cuando ven tu manuscrito. Y te miran con un ceño tan reprobador como si les estuvieras colocando una recopilación de artículos. Algo absolutamente invendible.

Ante esta situación, el escritor de cuentos está abocado a ser un abnegado, un suicida comercial, un poeta. Y salvo los rentistas (la literatura, decididamente, está hecha para ellos), los demás procuran pasarse a la novela.

Si dijera otra cosa, mentiría. Lo siento por los aspirantes a cuentistas.

El resultado, en definitiva, es un panorama desolador donde por el momento no veo yo que despunte nadie de forma incontestable. Hay quien dice que esto está cambiando. Yo mismo se lo he oído recientemente a algún editor. Aunque, vista la crisis generalizada, a lo mejor lo que ocurre es que la venta de las novelas está bajando de tal manera que se empieza a equiparar por lo bajo con los cuentos.

En todo caso, si los editores se muestran más receptivos, puede que gracias a ello empiece a darse un cierto resurgir del cuento.

Yo reconozco que soy pesimista.

No parece razonable pensar que un campo arrasado pueda convertirse de la noche a la mañana en un vergel.

Ignacio Aldecoa (1925-1969)

El cielo azul alejaba las montañas. El viento traía, posaba, llevaba el aroma de la tierra caliente. Y el soldado estaba allí, echado de pecho, contemplando la sombra que hacía su cabeza y el ir y venir de las hormigas, hasta que la voz del sargento le hizo incorporarse y correr, levantando el vuelo de buscapiés de los saltamontes. La mirada en tierra iba asumiendo cardos amarillentos, piedras melladas, y avanzó un poco más que sus compañeros hasta el sendero pálido, donde las manos acariciaban el polvo y eran acariciadas, y se sentía a través del mono, en todo el cuerpo, un suave, carnal y relajador contacto. Entornó los párpados e inspiró con fuerza, y la aromosa paz de su tierra acudió mansamente, invadiéndole. El corazón le llevó kilómetros al sur. («La tierra de nadie»).

Siempre me ha gustado la manera que tiene Aldecoa de comenzar sus cuentos focalizando en las impresiones de un ser generalmente solitario y a menudo soñador.

Quizás por eso dejó escrito Ana María Matute que «a través de los días y los años, en alguna parte habrá un hombre que, leyéndole, sienta dignificada su soledad o su miseria».

Aldecoa tenía esa capacidad especial para conectar con el lector, para reclamar nuestra atención y, sin estridencias ni grandes aspavientos, manteniéndose en un sabio segundo plano, hacernos empatizar con unos personajes que se presentan tan crudamente banales y faltos de aderezo introspectivo que tenemos que hacer un esfuerzo para escuchar el susurro de sus almas.

Su técnica es tan aparentemente sencilla y carente de florituras, que uno tarda en apreciar su maestría.

Su inteligencia discreta no se valora hasta que uno se da cuenta al cabo de varias relecturas de que nunca falla.

Tal vez no haya fuegos artificiales en su prosa. Pero no fallar nunca es más difícil.

Hay escritores de genio errático. Un Umbral, por ejemplo, en un momento puede ser maravilloso, presentar un puñado de hallazgos verbales deslumbrantes, y en la siguiente página cometer un flagrante error de gusto. Aldecoa no. Como Pla, no suscita grandes entusiasmos en primera lectura. Pero en relectura, al comprobar que todos los cuentos son buenos, que no falla, que rara vez dice tonterías, por acumulación de puntos crece nuestra admiración.

La literatura de bajo relieve es como los alimentos básicos: no dan lugar a grandes entusiasmos, pero sí a una larga fidelidad. Un buen vino de mesa. El buen pan. Las buenas nueces. Algo así es Aldecoa. Nutritivo y modestamente grande.

Su estilo, sorprendentemente maduro desde los primeros relatos, mantiene a lo largo de los años la misma rugosa consistencia. Es tremendamente regular. Solo se sienten dubitaciones, en mi opinión, cuando, deslumbrado por los cuentos de Valle-Inclán, intenta salirse de su cauce verbal monocorde habitual.^[5]

El verboso Valle fue el único capaz de desestabilizarlo. Y no por mucho tiempo. Es la única influencia malsana que yo detecto en ese estilo seco y cercano, de palabras cotidianas, de pequeños gestos, a menudo objetivista, bajo los que se halla el flujo inefable del sentimiento.

Esa corriente subterránea no verbalizada es el gran tesoro de Aldecoa, que fue, a su manera, un adepto de la estética de la punta del iceberg que preconizaba Hemingway.

Sus personajes son como miniaturas con gran precisión de detalle. Seres introvertidos que rara vez rompen el muro de la incomunicación. Vagamente insatisfechos con una vida contra la que pocos, sin embargo, se rebelan. La noción misma de rebelión parece imposible. Resignados, estoicos, tristes, perdedores o, sencillamente, mediocres. El más exaltado, al final, es un revolucionario de boquilla que, cuando llega a casa, es maltratado por su mujer.

—¿Con que no soy una mujer de las del Dos de Mayo?

—¿Qué, Matilde?

—Te voy a dar una, que va a quedarse atrás de moretones el chico del afilador.

—Mira, Matilde, en tomarse un vasito de vez en cuando no creo yo que haya mal alguno.

—Ni yo, pero sí en empapuzarse de vino como tú, cochino.

Y Benito, el loco Benito, el libelista Benito, comenzó a recibir golpes tremendos de los que no se podía defender. («El libelista Benito»)

Por lo general sentimos rápidamente con quién se identifica un autor. Pero en Aldecoa el cristal es tan transparente que parece que no haya autor; está perfectamente camuflado detrás de las voces y vidas que presenta. Es raro una mirada tan limpia.

Si el objetivo del artista es desaparecer y ser invisible pero omnipresente como un Dios repartido entre criaturas y paisajes, Aldecoa lo logra. Hasta cuando se recrea a sí mismo, en alguno de los cuentos, lo hace en tercera persona.

Aldecoa nunca se deja tentar por la narrativa del yo. Como autor, mantiene un distanciamiento que, lejos de ser indiferente y olímpico, tiene el mérito de la equidad y de la empatía repartida por igual entre sus personajes, incluso los más antipáticos.

Aldecoa nos transmite la sensación de que uno podría ser cualquiera de sus criaturas en sus circunstancias. Hasta los objetos y lugares, a los que presta gran atención, siempre sabiamente descriptivo, tienen una dignidad cargada de significado poético.

Son los suyos cuentos en blanco y negro en los que predomina el gris existencial de posguerra. Ese gris «tristísimo de las ratas» y «de los atardeceres de invierno», lo palpamos también en las novelas de sus coetáneos Delibes, Cela, Ferlosio o Matute.

Es un universo de fondas de estudiantes y guardias civiles, de maestros crueles, de chiquillos y perros vagabundos, de boxeadores miserables, de cobradores, camioneros, serenos, provincianos señoritos de café, de coñac y anises, marineros y barcos viejos, de paseos a orillas del Manzanares, de madriles en agosto con algún Seat 600 en el decorado, con los tranvías de época y, pululando por el trasfondo, mendigos, la pobre gente campesina obligada al éxodo, navajeros y maleantes tatuados y pendencieros de los barrios de chabolas, cantantes flamencos, barberos asesinos...

Y algo raro: se le dan igual de bien los bajos fondos que las casas burguesas, las escenas de campo que las madrileñas, los adultos que los niños, los hombres que las mujeres. Tenía el mismo talento para empatizar con todos.

El resultado es una comedia humana en miniatura, tan punzante a su manera como la de Galdós. Una maravilla.

La sensibilidad clásica de Ana María Matute^[6]

Una mañana se levantó y fue a buscar al amigo, al otro lado de la valla. Pero el amigo no estaba, y, cuando volvió, le dijo a la madre:

—El amigo se murió.

—Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar.

El niño se sentó en el quicio de la puerta, con la cara entre las manos y los codos en las rodillas. «Él volverá», pensó. Porque no podía ser que allí estuviesen las canicas, el camión y la pistola de hojalata, y el reloj aquel que ya no andaba, y el amigo no viniese a buscarlos.

Vino la noche, con una estrella muy grande, y el niño no quería entrar a cenar.

—Entra, niño, que llega el frío —dijo la madre.

Pero, en lugar de entrar, el niño se levantó del quicio y se fue en busca del amigo, con las canicas, el camión, la pistola de hojalata y el reloj que no andaba. Al llegar a la cerca, la voz del amigo no le llamó, ni le oyó en el árbol, ni en el pozo. Pasó buscándole toda la noche. Y fue una larga noche casi blanca, que le llenó de polvo el traje y los zapatos. Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos y pensó: «Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda, no sirve para nada». Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y dijo: «Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido». Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.

Un puñado de buenas lecturas: *El conde Lucanor, El libro de buen amor, Novelas ejemplares, Leyendas, ¡Adiós, cordera! y otros cuentos, La tierra de nadie y otros relatos, La puerta de la luna...*

CAPÍTULO TERCERO

EL TEATRO

El teatro clásico es una síntesis de toda la vida española. Desde que en el Poema del Cid queda establecido el diapasón moral de la vida en el arte, todo el arte español, posteriormente, se adaptará a ese diapasón.

AZORÍN

***La Celestina* (1499)**

Suele considerarse que el teatro moderno arranca con *La Celestina*, un texto netamente híbrido. ¿Obra de teatro o novela? Muy difícil de decir. Y la cuestión no hace sino resaltar el parentesco y la promiscuidad histórica de ambos géneros.

La novela fue siempre extremadamente permeable, y entre los lenguajes que ha canibalizado tradicionalmente destaca el teatro, con el que tantos puntos en común tiene. La dramatización siempre fue una de las componentes básicas de la ficción novelesca. El cómo por encima del qué. La musculatura que cubre la estructura ósea. Y las dos artes mimetizan el habla cotidiana.

Publicada a poco de la toma de Granada, la obra de Fernando Rojas es el punto a partir del cual bifurcan tanto el teatro de Lope como la novela de Cervantes, los dos conocidos adeptos de *La Celestina*. El drama lopiano pugna por una libertad total en la composición que ya está en la *Tragicomedia de Calisto*^[7] y *Melibea*. Y si la esencia de la novela es ser un lugar de encuentro de diferentes idiolectos y sociolectos, entonces *La Celestina* es tan novela como el *Lazarillo* o el *Quijote*, donde a fin de cuentas la mayor parte de la obra es un dueto dialogado de la pareja de protagonistas.

En medio del marasmo de creaciones didácticas y alegóricas típicamente medievales, *La Celestina* ocupa una posición clave en el advenimiento de los géneros modernos. No por la trama o por sus tipos (cogidos del teatro clásico latino), sino por la profundidad realista de los personajes y por la manera, exclusivamente dialogada, de presentarlos.

Por supuesto que antes ya había personajes realistas y se utilizaba el diálogo.

Pero ni los personajes eran tan crudamente realistas, ni el diálogo tan perfectamente *polifónico*. Cada diálogo en *La Celestina* es la expresión autónoma, creíble, de un yo redondo que permanece fiel a su propia lógica. Y el conjunto nos sumerge en la beligerancia verbal de la vida.

En el texto oímos cómo se rozan y se violentan entre sí las diferentes conciencias.

El prólogo ya lo anuncia con una cita de Heráclito: la vida es un continuo estar en guerra. El verano nos agrede con su calor, el invierno con su frío. Todo en la naturaleza es de temer: terremotos y torbellinos, naufragios e incendios, el mar y los truenos. Las especies se devoran unas a otras. El león devora al lobo, el lobo a la cabra, el perro a la liebre. Los peces, ídem. Y sobran las aves que viven de la rapiña.

¿Pues qué diremos entre los hombres a quien todo lo sobredicho es sujeto?
¿Quién explanará sus guerras, sus enemistades, sus envidias, sus aceleramientos y movimientos y descontentos?

La visión del mundo no podía estar más definida y la *Tragicomedia* le sirve de ilustración: las conciencias verbales están en guerra las unas contra las otras desde la primera página hasta la última.

Habrà tragedia a mansalva.

Por el contrario, la comedia que anuncia el título yo no la percibo por ninguna parte. No hay ningún personaje gracioso, ninguna situación chistosa ni nada que sirva de contrapunto a este universo desoladoramente agresivo en el que nos movemos.

Más que negro, el tinte celestiniano es de un gris pobre, vacilante, sin esperanza, corrompido: ni siquiera en el cromatismo hay integridad.

Nadie se salva del naufragio. Ni los criados Sempronio y Pármeno. Ni su amo Calisto, supuesto seductor. Ni tampoco la hermosa Melibea.

Ninguno resulta realmente simpático. Son todos mediocres, vanos, fatuos, torpes, tontos. Nadie consigue afirmarse plenamente ni tener consistencia real. Son seres inseguros y fluctuantes, como somos todos en la vida. Cambiantes en función de las circunstancias, los obstáculos, los roces con los deseos y los intereses de los otros.

El retrato resulta demasiado humano y terroríficamente real. No hay glamour, grandeza, altura. Todo es baja moral, intereses espurios.

Ni siquiera hay oscuridad, puesto que queda meridianamente claro que somos animales de instintos que luchamos por satisfacer natural o perversamente.

No somos, para el autor, mejores que los perros.

El odio es la emoción más característica de *La Celestina*, la que impregna hasta el tuétano cada auto.

Odio de los criados hacia su amo, del amo hacia su amada, de la amada hacia la vieja alcahueta que busca sacar provecho de la venta de su honor («¿(...) llevar tú el provecho de mi perdición? ¿Perder y destruir la casa y honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú?»), de los criados hacia la vieja que les está privando de parte del provecho, y etcétera ad náuseam.

Ese odio animal que anida en los personajes es el que va a provocar que acaben entrematándose. Porque todos mueren de una u otra manera. Y lo peor: no se les echa de menos.

Melibebea es la única que me da lástima, cuando dice en el penúltimo auto: «De todos soy dejada. Bien se ha aderezado la manera de mi morir. Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto. Quiero cerrar la puerta, porque ninguna suba a me estorbar mi muerte».

No conozco otro texto de la literatura española tan corrosivo. Nada humano, en *La Celestina*, parece valioso. Hay en ella un cinismo brutal y crudo, profundamente nihilista.

El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración, y venidos con gran deseo, tan presto como pasados, olvidados. Cada día vemos novedades y las oímos y las pasamos y dejamos atrás. Diminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijese: la tierra tembló o otra semejante cosa que no olvidases luego? Así como: helado está el río, el ciego ve ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquél ya es obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó, Cristóbal fue borracho. ¿Qué me dirás, sino que a tres días pasados o a la segunda vista, no hay quien de ello se maraville?

Es raro tanto desapego, tanto descreimiento, tanta negatividad. Ni siquiera en la novela picaresca, donde la corrupción nunca es absoluta. Siempre hay una ventana abierta a la esperanza y una fundamental compasión.

Sentimos, en muchos casos, el desprecio total del autor por los personajes. Estamos lejos del humorismo cariñoso de Cervantes. Se palpa una desesperanza real e insoslayable, una sensación de inseguridad existencial que según quienes han estudiado la obra se explica por la condición de converso del autor.

Yo eso no lo sé. Pero sé que esta falta de sentido de la vida es algo ya perfectamente moderno.

La sucia reina de este submundo de depravación y degradación, es, desde luego, la Celestina, una profesional de su oficio que goza rebozándose en la porquería humana. Ella se siente orgullosa de ser quien es. Lo explica Pármeno:

¿Y tú piensas que es vituperio en las orejas de ésta el nombre que la llamé? No lo creas; que así se glorifica en le oír, como tú, cuando dicen: «Diestro caballero es Calisto». Y de más, de esto es nombrada y por tal título conocida. Si entre cien mujeres va y alguno dice: «¡Putta vieja!», sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara.

La Celestina lucha con ferocidad en todo momento por una reputación que es, al final, lo único que le importa.

Es la alcahueta por excelencia. Y si a lo más que puede aspirar una figura de ficción es a convertirse en antonomasia (que se pueda decir «un Quijote» o «un don

Juan», y todo el mundo sepa lo que signifique), esta vieja, cada vez más reivindicada, forma, junto con don Quijote y don Juan, parte de esa terna de personajes que es la mayor aportación arquetípica española a la literatura universal.

La Celestina es una de las encarnaciones más verosímiles, más reconcentradamente humanas, de la maldad. La vemos haldear como una araña, de casa en casa. Tejiendo engaños. Maniobrando a diestro y siniestro. Disfrutando con el ascendiente y el poder que le dan sus tretas.

Ella misma se defiende, antes de que la asesinen:

¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitáste de la putería? Calla tu lengua, no amengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan.

Conocer a la Celestina es entrar en contacto con uno de los personajes más singulares de la literatura de todos los tiempos.

La distinción de Ortega

Me gusta la distinción que hace Ortega en *Meditaciones del Quijote* entre el teatro francés clásico y el teatro español del Siglo de Oro.

Consideraba Ortega que el teatro francés era un espectáculo para aristócratas, donde se presentaba una historia conocida por la mayoría. Esta historia ni siquiera interesaba demasiado en sí misma, y apenas se resaltan un puñado de momentos.

No se trataba de pasión, sino de análisis de las pasiones. Los caracteres eran el eje del suceso trágico. Los espectadores se «entonaban» con la ejemplaridad de esas figuras magnánimas. Estudiaban unas reacciones que proporcionaban gestos normativos ante grandes avatares de la existencia.

Un teatro así solo podía pivotar en torno a los grandes reyes y a los mitos de la Antigüedad.

Se nota, dice, que existía un público deseoso de una alta forma de decoro, que anhelaba el perfeccionamiento. Todo estaba medido. La técnica era noble. La corrección imperaba en la poesía, la gramática, el comportamiento.

Era un teatro que exigía una actitud reflexiva. Y por eso Racine se nos hace frío y monocromo. Parece un jardín de estatuas parlantes.

Clásico es el adjetivo que mejor engloba estas características.

En cambio, el teatro español del Siglo de Oro era básicamente popular. Su personaje más emblemático fue el *gracioso*, al que tanto partido sacó Lope. Estaba sostenido por la peripecia, por una ringla incesante de hechos insólitos y azarosos. En él, la anatomía psicológica no es importante. Se la toma en bloque. Se la utiliza como

trampolín para que la trama avance.

Se trata de un teatro desenfrenado, apasionado, que demuestra la condición de «pueblo pueblo» que, según Ortega, tenía el público, que buscaba enardecerse y embriagarse con el espectáculo.

La prosa es deslumbrante, cargada de artificio, ingenio y metáforas imaginativas. El vocabulario está lleno de reflejos tan brillantes como los de un retablo.

Es tan exaltado, nos dice, como el arrobamiento místico de los frailecillos y las monjas que se emborrachaban en la exaltación mística.

Barroco es, por supuesto, el adjetivo que mejor le sienta.

Ortega se fijó en el Siglo de Oro español, pero lo mismo podía haber presentado el teatro isabelino de Shakespeare.

En ambos casos triunfa el temperamento moderno sobre el antiguo. Los modernos ya no se sienten *enanos sobre los hombros de gigantes* (ese es el sentir general del Renacimiento respecto a la Antigüedad), sino que se independizan, toman vuelo propio, rompen con la tradición y abrazan una modernidad que marcará profundamente el devenir del género en los dos países.

Lope de Vega (1562-1635)

La vida de Lope no tuvo desperdicio y daría para una serie de televisión entera.

Madrialeño, aunque de raigambre montañesa y cántabra, de joven formó parte de las tropas que ocuparon la isla Terceira de las Azores y, más tarde, también, entre lío y lío de faldas, de la Armada Invencible.

Entremedias, hallándose sin un duro en la Corte, empezó a ganar dinero con el teatro, mientras se amancebaba con Elena Osorio. Con ella rompió antes de raptar a Isabel de Urbina, a la cual, de vuelta de su expedición exprés con la Armada, lleva a Valencia, donde se casan y viven unos años.

No tardaron en desplazarse a Toledo. Lope ejercerá como secretario del Marqués de Malpica, y, al poco, del archifamoso duque de Alba en Alba de Tormes. Allí también fallecen Isabel y sus dos primeras hijas. Luego Lope regresa a Madrid para liarse con Antonia Trilla y casarse en segundas nupcias con Juana de Guardo (se dice que por dinero), al tiempo que mantiene relaciones con Micaela Luján, una actriz casada.

Tras sufrir una crisis al morir su segunda mujer y su hijo más querido, se ordena sacerdote y escribe sus *Rimas sacras*, arrepintiéndose de todo. Claro que eso no le impide, entrado en la cincuentena, encadenar tres nuevas mujeres, a la última de las cuales, Marta Nevares, cuidará, ya ciega y demente, hasta enterrarla.

Tres años después, muere él. En total, siete matrimonios y catorce hijos. El más famoso de sus sonetos guarda trazas de esta vida sentimental tan agitada.

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;
no hallar fuera de bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño;
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

¿De dónde sacó tiempo para escribir? Nadie lo sabe. Su extraordinaria creatividad es uno de los fenómenos mayores de la literatura española. No en balde Cervantes, lleno de pelusa, lo llamó «monstruo de la naturaleza». Sus coetáneos lo consideraban el *Fénix de los ingenios*. Y es que sus ochocientas obras teatrales bastan para apabullar a cualquiera.

Hay un momento, con los más grandes, en el cual la cantidad se transmuta en calidad. Eso ocurre con Galdós. Ocurre con Quevedo. Pero sobre todo ocurre con Lope. Él es la prueba más evidente de que el genio es una suerte de obstinación extrema.

La cantidad ha alimentado su leyenda («Creo en Lope todopoderoso», llegó a rezarse en una época) pero ha perjudicado su lectura. «¿Cómo ordenar el océano?», se preguntaba Dámaso Alonso. Y Juan Ramón abundaba en la misma idea, cuando afirmó que Góngora nos había legado un tesoro completo y cerrado, y Lope uno derramado e inabordable.

En sus versos hay destellos brillantes, aquí y allá, aunque en muchos tramos resultan descontrolados y anodinos. «Soberbias velas alza: mal navega. Potro es gallardo, pero va sin freno», escribió Góngora.

Salvando sonetos como el de arriba, hay mucha paja en su producción y, como la enemistad aguza la vista, este defecto no pasó desapercibido al avisgado sevillano:

Patos de aguachirle castellana
que de su rudo origen fácil riega,
y tal vez dulce, inunda vuestra Vega,
con razón Vega, por lo siempre llana...

Es cierto, aun así, que sin esa insaciable grafomanía, difícilmente habría alcanzado Lope la claridad maravillosa que puede tener su «canto llano» en los mejores momentos.

En realidad, él y Góngora, más que excluirse, se complementan. Y no está de más recordar que los de la famosa Generación del 27, diez años después de conmemorar el tercer centenario de la muerte de Góngora, también organizaron un acto de homenaje a Lope de Vega.

El propio Lope se defendía de las cuchilladas gongorinas, reivindicando sus virtudes:

Si vos imperceptible, si remoto,
yo blando, fácil, elegante y puro,
tan claro escribo como vos oscuro,
la Vega es llana, y intrincado el Soto.
También soy yo del ornamento amigo,
sólo en los tropos imposibles paro...

Resulta innegable que dentro de esa llanura inmensa que son sus versos se acumula la mayor riqueza posible de metros castellanos: canciones y cantares, coplas y églogas, estribillos y glosas, idilios y mayas, octavas y refranes, romances y romancillos, seguidas y seguidillas, sonetos y tercetos, villancicos y villanescas. Lo popular, como subrayó d'Ors, es el manantial donde mejor fluye lo barroco.

Su obra teatral es inabarcable.

Creo que Menéndez Pelayo fue el primero que se dedicó a recopilarla y a organizarla: es de los estudiosos más aplicados de la literatura del Siglo de Oro. Hizo un catálogo que no repetiré (está en Internet) y tampoco me jactaré de haber leído ni una cuarta parte de las obras completas de Lope. Solo diré que entre las que más gracia me hacen está la paródica *Gatomaquia*, una fábula protagonizada, como su nombre indica, por gatos.

También le tengo un especial apego a las obras de capa y espada y, por supuesto, a *La Dorotea*, que es ya casi más novela que teatro.

En cuanto a las que todo el mundo conoce, las obras que más perduran son representativas de los tres veneros principales en los que bebía Lope.

El perro del hortelano es una obra muy pegada a la piel del autor. Lope tenía un don, muy moderno, para transmutar su experiencia vital en arte. Siendo la experiencia central de su vida el amor, no podía dejar de plasmarlo en el papel. Lope «jugaba con su pasión», como se ha escrito. Y de las muchas parejas que inventó, la que forman Teodoro y Diana es de las más entrañables.

El conflicto que personifican es característico de la época. Ella le quiere, pero no es capaz de avenirse a amar a un ser inferior socialmente. Es algo que Lope, como joven de poca posición, había sufrido en carne propia.

No sé, Tristán; pierdo el seso
de ver que me está adorando
y que me aborrece luego.
No quiere que sea suyo
ni de Marcela, y si dejo
de mirarla, luego busca
para hablarme algún enredo.
No dudes; naturalmente,
es del hortelano el perro:
ni come ni comer deja...

Pero la experiencia amorosa no lo es todo.

Lope era muy querido por el pueblo; se sentía muy cercano a él. Como afirma Helmut Hatzfeld en sus *Estudios sobre el Barroco*: «el drama de Lope llegó a encarnar el sentido nacional español y (...) logró renovar la tradición hispana, cual se había transmitido en las crónicas, en los romances, en las canciones y en las costumbres del pueblo».

Lope fue un enamorado de su patria, y *Fuenteovejuna* no es solo la más conocida de las obras ambientadas en la historia de España. Es también la más revolucionaria, tanto en la forma claramente antiaristotélica como en el fondo: en ella legitima el asesinato del tirano.

Por el número de personajes y por la variedad de las escenas, *Fuenteovejuna* es característica de la modernidad técnica del Lope más libérrimo y reacio a los límites. Como buen héroe del Barroco, sus obras rompieron con la noción clásica de las tres unidades e introdujeron una variedad infinita en las escenas que aspiraba, al igual que Shakespeare, a convertir el teatro en un arte totalizante, en un reflejo de la vida.

Todos conocemos la anécdota central de *Fuenteovejuna*, donde el pueblo se rebela y mata a su tiránico comendador. Será plebeyo (o no de esa naturaleza aristocrática que le gustaba a Ortega), pero cuando llega la parte en la que la chica violada arenga a los hombres del pueblo:

Liebres cobardes nacisteis;
bárbaros sois, no españoles.
¡Gallinas, vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen!
¡Poneos rucas en la cinta!
¿Para qué os ceñís estoques?
¡Vive Dios, que he de trazar
que solas mujeres cobren
la honra, destos tiranos,
la sangre, destos traidores!

Y sobre todo cuando aparece el alcalde y tortura a la gente sin que ni siquiera los niños confiesen, al llegar ese momento de: «¿Quién mató al comendador?», «Fuenteovejuna, señor», a mí todavía se me ponen los pelos como escarpas.

La Dorotea, por su parte, nos interesa especialmente porque cuestiona los límites entre teatro y novela y delata su estrecho parentesco. No en balde la novela clásica, la decimonónica, tal y como lo entendemos en este libro, será el resultado, de alguna manera, de la fusión entre relato y teatro. Podemos considerar la dramaturgia de Lope el primer momento en el cual el teatro, por su voluntad de romper con su forma tradicional (el aristotelismo, el más antiguo de los clasicismos), se *noveliza*.

Lope busca la vida. Y, en buscando la vida, busca romper con las tablas.

A Lope le habría encantado que sus actores pudieran escapar del escenario.

Lope, en realidad, tenía no solo cuerpo —la novela, como género maratoniano, necesita de entusiasmo y una resistencia feroz que él sin duda poseía—, sino alma de novelista. Estoy convencido de que, de haber nacido en el siglo XIX, no habría soportado el encorsetamiento del teatro y se habría decantado por la novela.

Una buena prueba es que, al final de su vida, necesitó escribir esta «acción en prosa» inspirada en *La Celestina* y muy parecida a las novelas dialogadas de Galdós. En ella un achacoso Lope, de nuevo viudo, recrea y revive sus amores juveniles con la Osorio y desde su «huerto deshecho» reflexiona sobre el sentido del amor y de la vida.

Toda la vida es un día; ayer fuiste moza, y hoy no te atreves a tomar el espejo, por no ser la primera que te aborrezcas; más justo es agradecer los desengaños que la hermosura. Todo llega, todo cansa, todo se acaba.

El homenaje a *La Celestina* es indudable; la desilusión, también.

El 27 de agosto de 1635 murió Lope en Madrid.

Su funeral fue el más multitudinario que tuvo nunca escritor español alguno.

Calderón (1600-1681)

«Calderón de la Barca», decían unas letras doradas en el lomo. (...) Siempre había sido muy aficionado a representar comedias, y le deleitaba especialmente el teatro del siglo diecisiete. Deliraba por las costumbres de aquel tiempo en que se sabía lo que era honor y mantenerlo. Según él, nadie como Calderón entendía en achaques de puntillo de honor, ni daba nadie las estocadas que lavan reputaciones tan a tiempo, ni en el discreteo de lo que era amor y no lo era, le llegaba autor alguno a la suela de los zapatos. En lo de tomar justa y sabrosa venganza los maridos ultrajados, el divino don Pedro había discurrido como nadie, y sin quitar a *El castigo sin venganza* y otros portentos de Lope el mérito que tenían, don

Víctor nada encontraba como *El médico de su honra*.

El fragmento proviene del capítulo tres de *La Regenta* y demuestra hasta qué punto el universo calderoniano caló en la sociedad. Si Lope es el dramaturgo por excelencia del amor (ese fue el tema central de su vida), el casuístico Calderón se convirtió en el maestro de las cuestiones más intrincadas del honor.

Calderoniano es aún hoy un adjetivo válido para describir y referirse a ciertos lances que tienen que ver con este asunto tan vinculado durante siglos a la psicología de lo hispano. No hay prueba mejor de la influencia de este seguidor de Lope, quien le sucedió en el trono durante la primera mitad del siglo XVII, y que dejó un legado de más de cien obras de mérito.

De las que hoy se siguen representando, *El alcalde de Zalamea* quizás sea la más representativa de la dicha problemática del honor.

El alcalde es una reescritura de la obra homónima de Lope, que Calderón retomó y corrigió. Donde había dos doncellas violadas quedó una, fusionó los dos capitanes, etcétera.

La crítica reconoce que mejoró el original —hasta Menéndez Pelayo, furibundo lopiano, habla de innovaciones «felicísimas», «magistrales»— y yo estoy de acuerdo. Aparte de que el que haya un modelo previo no quita mérito. Ni *La Regenta* pierde por haber existido la *Bovary*, ni el *Tom Jones* es menos bueno por inspirarse en el *Quijote*. Ya sabemos que en arte lo que no es tradición es plagio.

Resulta significativa esta filiación porque en realidad Calderón lo que hace, al final, con su teatro, es corregir a Lope. Asume su estructura de tres jornadas y las reglas del *Arte nuevo de hacer comedias*, pero al mismo tiempo reduce el número de escenas, las hace más sintéticas y funcionales, limita la polimetría para conseguir unidad de estilo, y, en general, consigue que lo que queda tenga mayor sentido.

De alguna manera, su obra completa es a la de Lope lo que su *Alcalde de Zalamea* al texto homónimo. Si Lope inventa el asunto del enfrentamiento entre el villano honorable y el aristócrata abusón, Calderón lo perfecciona. Podríamos hasta decir que la diferencia entre uno y otro texto es la que hay entre el esbozo y la obra rematada.

Como toda reescritura es apropiación (recuérdese el cuento «Pierre Menard», de Borges), Calderón no podía limitarse a retomar el argumento lopiano sin darle la atmósfera propia y, sobre todo, sin subrayar y enfatizar aquello que más le interesaba: el conflicto de honor que se le plantea a Pedro Crespo al saber que su hija ha sido violada por un capitán sobre el que, como alcalde, no tiene jurisdicción, y a quien, no obstante, va a hacer prender, para darle garrote vil.

De él son las famosas palabras que aparecen en la escena decimoséptima de la primera jornada.

Al rey la hacienda y la vida

se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma.

Siempre me ha gustado el enfrentamiento entre don Lope y Crespo, cuando el primero viene a visitarlo a su casa y el villano don Pedro se muestra tan cabezonamente honorable como orgullosamente digno. Me parece una de las escenas del teatro del Siglo de Oro más bonitas de ver representada.

Calderón escribió *El alcalde de Zalamea* en la cincuentena. Es una obra de madurez. Pero hay que decir que su creación más conocida, *La vida es sueño*, la precede en quince años.

Publicada en la década de 1630, la historia de Segismundo aparece a poco de que Shakespeare haya dado a luz a su dudón por excelencia, el celeberrimo Hamlet. También comparte cierta atmósfera con *La tempestad*, y precede en dos años a la publicación de *El discurso del método*, de Descartes.

Es un momento de gran desazón generalizada, de duda más o menos metódica, y Calderón se deja inspirar y arrastrar por la corriente de los tiempos.

Comparado con sus coetáneos, la duda calderoniana es, valga el ripio, manierística y casuística. Se nota la educación jesuítica.

Calderón se distancia de Lope desde la primera palabra, *hipogrifo*, un cultismo expresamente señalado como inconveniente en el *Arte nuevo*. El estilo es metafórico, florido, alegórico, más recargado y casi shakesperiano.

El tema exigía abandonar la llanura, y con su ensoñación Calderón alcanza unas alturas a las que Lope nunca llegó. Los alemanes, con un lector tan exigente como Schopenhauer a la cabeza, colocaban *La vida es sueño* por delante de las tragedias de Shakespeare. Es un drama poético y universal, cuyo crédito internacional supera la dimensión que solemos darle al calderonismo. La perdurabilidad es la mejor piedra de toque del valor de una obra, y la posteridad, en esto, rara vez se equivoca.

La aparición de Segismundo encadenado es uno de los momentos más patéticos y cargados de hondura del teatro del Siglo de Oro. Su reflexión sobre el sinsentido de la existencia es una maravilla de sencillez de expresión, musicalidad y emoción. Aquí, Calderón da su do de pecho y el casuismo barroco cobra todo su sentido. El drama de este hijo de rey que siempre ha vivido encadenado y a quien de repente se da la posibilidad de poner a prueba su propia naturaleza (convirtiéndose, al principio, en un tirano), tiene algo de mágico que nos conmueve desde su primera aparición.

Pero si la presentación de Segismundo es magnífica, el momento del clímax, sin lugar a dudas, es el monólogo con el que concluye el segundo acto y que es el equivalente para el drama español de lo que representa el famoso «*to be or not to be*» de Shakespeare para los ingleses:

Es verdad, pues reprimamos
esta fiera condición,

esta furia, esta ambición,
por si alguna vez soñamos;
y si haremos, pues estamos
en mundo tan singular,
que el vivir sólo es soñar:
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando;
y este aplauso que recibe
prestado, en el viento escribe;
y en cenizas le convierte
la muerte (¡desdichada fuente!):
¿qué hay quien intente reinar
viendo que ha de despertar
en el sueño de la muerte?
Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende,
sueña el que agravia y ofende,
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

La muerte del siglo XVIII y El sí de las niñas (1806)

Moratín tuvo una vida con pocos incidentes reseñables más allá de un temprano desengaño sentimental y de sus viajes por Europa, que se prolongaron en el forzado exilio, tras la guerra de la Independencia, hasta su muerte en París.

Él mismo recrea su estado de ánimo, como expatriado, en una carta que escribió desde Burdeos en 1824.

El día 10 de este mes se han cumplido doce años que salí en un carro, a merced de quien tuvo compasión de mí, abandonando mi casa y mis bienes, con seis duros en la faltriquera por único caudal, y me entregué a la disposición de la fortuna, que en cinco años consecutivos me hizo padecer trabajos horribles; y en verdad que no los merecí (...) tomé la única resolución que podía convenirme; y al cabo de siete años que determiné no vivir en compañía de locos y pícaros, todavía no he tenido motivos de arrepentirme de mi resolución. Así vivo tranquilo, oscuro, estimado de los muy pocos que me conocen, gozando de aquella honestidad que sólo se adquiere en la moderación de los deseos. Ni aspiro a más ni espero recuperar lo que me han robado (que es imposible); perdono a los que me han ofendido y toda mi ambición se reduce a poder continuar con lo poco que he podido salvar de tan desdichada tormenta y acabar en paz el curso de mi vida, que ya es tiempo de que termine.

Todo Moratín está en estas palabras. La bondad, su tranquila humildad, su resignación estoica, su profunda introversión y esa característica grisura que explica por qué el estudioso alemán del teatro español, Schack, afirmaba que al pasar de la Edad de Oro a la obra de Moratín se sentía la misma pena que «cuando nos trasladamos de improviso de un paisaje lozano, lleno de flores al calor de la primavera, a una región helada y fría en el rigor del invierno».

Que no había nada noticiable en una región así bien se lo imaginaba uno. No hacía falta que Galdós dijera que su vida era tan interesante como sus obras para que lo intuyéramos. No en balde era un autor tan querido por Azorín. Eran los dos igual de insulsos: el gusto por el clasicismo no es lo único que los vincula.

Y sin embargo la obra de Moratín desató y sigue desatando pasiones.

Larra, que la reseñó en uno de sus artículos, afirmaba que todos los presentes lloraron de emoción: «*El sí de las niñas* ha sido oído con aplauso, con indecible entusiasmo, y no sólo el bello sexo ha llorado». Galdós se rinde a su pluma y observa que sus cartas son «el modelo más acabado de literatura epistolar que haya quizá en nuestra lengua».

Azorín lo consideraba un alma hermana. Y el aristocratizante Ortega se refiere a

sus escritos viajeros como «algunas de las páginas más vivaces, inteligentes, divertidas y bien escritas que podemos leer en castellano».

El propio *Sí de las niñas* tiene sus contrastes.

La fría formalidad neoclásica respeta escrupulosamente el precepto de las tres unidades, etcétera.

Pero al mismo tiempo hoy se considera que en esa lucha por el amor entre el viejo don Diego y el joven don Carlos (me encanta ese dúo que forman el sobrino calavera y el tío sensato: es un *topos* dieciochesco clarísimo), la preferencia que se da al libre albedrío y a la libertad de sentimiento por encima de la conveniencia social y del deseo materno la colocan en la órbita de la naciente sensibilidad romántica.

En definitiva, Moratín vivió a caballo entre dos siglos y dos sensibilidades poderosas.

Su temperamento neoclásico es característico del afrancesamiento europeo de finales del XVIII. La sensibilidad gala señorea el paisaje cultural, desde San Petersburgo a Londres, y Moratín forma parte, junto con Larra, de esos escritores convencidos de que la razón y el orden son algo más que una tirana y un censor. No es un fenómeno exclusivamente peninsular.

Si al hablar de Calderón y Lope es difícil no remitirse a Shakespeare, de establecer un paralelismo con un escritor de su tiempo, en el caso de Moratín yo encuentro uno clarísimo con Jane Austen. El mismo estilo afrancesado, la misma lucidez, el mismo carácter introvertido, la misma aparente sosería, la misma tensión interna entre clasicismo y romanticismo (entre sentido y sensibilidad, diría la Austen). Y a los dos les salen cada vez más furibundos defensores.

Quizás quien mejor zanje el debate entre clasicismo y romanticismo haya sido, ya en el siglo XX, el francés Paul Valéry, cuando dijo aquello de que «todo clásico lleva dentro a un romántico que ha aprendido su oficio». Los auténticos clásicos, como Moratín, llevan dentro un volcán.

Su apasionada defensa de la mujer podría avvicinarse a la que hizo Ibsen, o al feminismo beligerante que mostraría, un par de siglos después, Moravia.

La defensa del libre albedrío femenino no resulta tan caduca como nos gustaría (pensemos, por ejemplo, en Afganistán), y tampoco ha evolucionado tanto la sociedad desde su época a la nuestra como lo hizo desde el Siglo de Oro a la época de Moratín.

De la filosofía plebeyista de Lope (de ese *nadie es mejor que nadie*, tan castizo) y de ese honor intransigente y tiránico de la época de Calderón a la tranquila y civilizada comedia de Moratín hay una transformación del paisaje intelectual en la que han mediado entre otras cosas la Ilustración, la Revolución francesa y la Declaración de los Derechos del Hombre.

Eso explica que los dilemas calderonianos sobre el honor nos resulten lejanos, mientras que el alegato que hace don Diego en el tercer acto, por ejemplo, se nos hace todavía contemporáneo y familiar.

Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

Aparte de pedagógicas, son estas palabras dichas con convencimiento y que responden a las creencias profundas del autor. Por eso nos siguen interpelando.

Más allá de la mayor o menor vigencia del «mensaje», *El sí de las niñas* sigue funcionando por la magnífica vida que le insufló su autor a unos personajes por los que siente un respeto ejemplar y raro. Ninguno es ridículo. Son todos amables, inteligentes, reflexivos, respetuosos y, en definitiva, *buena gente*.

Moratín fue capaz de algo tan difícil como hacer buena literatura con buenos sentimientos.

Al leerlo, uno tiene la impresión de que si el mundo estuviera poblado por personas así, habría menos guerras.

Por desgracia, Moratín siempre fue una excepción.

El Tenorio de José Zorrilla (1844)

Aquella triste tarde de febrero, centenares de jóvenes lacrimosos seguían por las calles de Madrid el coche fúnebre que conducía el cadáver de Mariano José de Larra al madrileño cementerio del Norte, detrás de la actual Glorieta de Quevedo.

Tras una disputa amorosa, «Fígaro» se había pegado un pistoletazo en la sien. Lo habían velado durante el día anterior y toda la noche en la bóveda de la parroquia de Santiago. Fueron muchos los que le rindieron su último homenaje, y alguno hasta se acercó a cortarle un mechón al célebre periodista.

Más tarde, en el camposanto estuvieron presentes, de luto, los escritores capitalinos más conocidos. Solo se echaba en falta a Espronceda, que había enfermado. Con la fosa abierta, se sucedieron los discursos. Y por fin, antes de cerrar la tumba, se le permitió a un joven desconocido recitar los versos compuestos febrilmente durante la noche anterior en su pequeña buhardilla.

Era el veinteañero Zorrilla, que con su físico apocado, mirando al féretro y luego al cielo, con una voz, según la describiría él mismo, «juvenil, fresca y argentinamente timbrada, y una manera nunca oída de recitar», empezó a declamar:

Ese vago clamor que rasga el viento
es la voz funeral de una campana:
vano remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento
que en sucio polvo dormirá mañana.

Acabó su misión sobre la tierra,
y dejó su existencia carcomida,
como una virgen al placer perdida
cuelga el profano velo en el altar.

Miró en el tiempo el porvenir vacío,
vacío ya de ensueños y de gloria,
y se entregó a ese sueño sin memoria,
¡que nos lleva a otro mundo a despertar!

Los presentes se estremecieron. El propio Zorrilla, impresionado, se bloqueó. Alguien a su lado tuvo que arrancarle el papel, para continuar: «Era una flor que marchitó el estío, / era una fuente que agotó el verano, / ya no se siente su murmullo vano, / ya está quemado el tallo de una flor...». Poco importaba. El efecto había sido causado. Zorrilla acababa de triunfar ante el público más selecto y en la ocasión más solemne.

Su ascensión literaria, a partir de ese momento, será meteórica.

En pocos años aquel veinteañero enfermizo, sonámbulo, de «sietemesina naturaleza» («Yo soy un hombrecillo macilento, / de talla escasa, y tan estrecho y magro / que corto, andando, como naípe el viento») y de cabellera abundante, el signo reconocible de los nuevos tiempos, había de convertirse, con permiso del duque de Rivas, en el dramaturgo por excelencia del romanticismo. La ventisca romántica recorría Europa, resfriando a la juventud con la embriaguez de la rebeldía, la pasión por el pasado, el gusto por el misterio, la sensación y los sentimientos desbocados.

Zorrilla será una de las cabezas más visibles del movimiento.

Desde ese febrero de 1838 hasta el año 44, cuando se estrenó por primera vez el *Tenorio*, produjo con fortuna irregular versos y obras de teatro que están hoy, en su mayoría, olvidados. Como seguramente lo estaría el conjunto de su obra, de no haberse topado por el camino con el mito de don Juan. *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, se había quedado algo antigua y, con su reescritura, Zorrilla dio con un filón de oro.

Don Juan Tenorio se convirtió en uno de los mayores éxitos de todos los tiempos. La obra se representaría durante décadas, especialmente el Día de los Difuntos, y sus versos más famosos (aquellos que empiezan por «¿No es cierto, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más pura la luna brilla / y se respira mejor?») [8] fueron aprendidos de memoria por sucesivas generaciones de jovencitas y jovencitos.

Para comprobar su impacto, basta con echarle una ojeada a *La Regenta*, donde, a través de los diferentes personajes que asisten en el capítulo dieciséis a la representación del *Tenorio*, el ácido Clarín resume un clásico abanico de reacciones.

A don Álvaro, el informado seductor de *Vetusta*, el drama de Zorrilla se le antoja «inmoral, falso, absurdo, muy malo». Opina que «era mucho mejor el *Don Juan* de Molière (que no había leído)». El calderoniano don Víctor no le perdona a Zorrilla lo de atar a Mejía codo con codo. Le parece indigna de un caballero la aventura de don Juan con doña Inés (la rapta). «Pero fuera de esto, juzgaba *hermosa creación* la de Zorrilla, aunque las había mejores en nuestro teatro moderno.»

El mismo narrador (¿Clarín?), cuando recrea la obra a través de la visión y las sensaciones de la *Regenta*, aclara que Anita comenzó a comprender y a sentir «el valor artístico del don Juan emprendedor, loco, valiente y trapacero de Zorrilla». Y unas frases más adelante añade que los preparativos de la gran aventura, el asalto al convento, «llegaron al alma de la *Regenta* con todo el vigor y frescura dramáticos que tienen y que muchos no saben apreciar, o porque conocen el drama desde antes de tener criterio para saborearlo y ya no les impresiona, o porque tienen el gusto de madera de tinteros».

También don Álvaro, al acercarse a saludar a Ana, se burla de su ingenua apreciación del drama: «¡Hablar del *Don Juan Tenorio* como si se tratase de un estreno! ¡Si el *Don Juan* de Zorrilla ya sólo servía para hacer parodias!». Y por último, don Frutos, dándose las de intelectual, le insiste a don Víctor en que «el *Don Juan Tenorio* carecía de la miga suficiente».

Estamos en la década de 1880, cuarenta años después de la publicación del *Tenorio*.

Pero es que todavía a principios del siglo xx, el éxito de Zorrilla continúa coleando, pese a que su crédito entre los intelectuales no deja de bajar. Para Ortega, la obra es «casi por entero pura prosa a quien se ha puesto el arreo del verso, subrayando lo que tiene de externo arreo, charretera y gualdrapa. Pero esto es precisamente una de las causas de su popularidad».

Y a Unamuno, aunque de adolescente le encantaban sus sonoras rimas (¿por qué será que no me extraña?), más tarde dio en execrar de Zorrilla y en repetir que «sus gorjeos no creaban nada, no eran poesía. Y no más que música de tamboril». Él abogaba por volver a una naturalidad llana y auténticamente popular de Lope, como camino para regenerar el teatro, y con los años se acentuaría su desdén por la musicalidad fácil:

Zorrilla no tenía idea ni sentimiento muy claros del valor de muchas de las palabras que usaba: le sonaban bien, es decir, encajaban bien en el sonsonete melopeico y bastante metronómico y primitivo de que se valía.

Y visto que la mayoría de las opiniones van en la misma línea, cabe preguntarnos

por qué la obra de Zorrilla ha superado al paso del tiempo, por qué lo seguimos considerando un clásico y por qué la he incluido en este libro en detrimento, por ejemplo, de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, la otra obra cumbre, quizás más consistente y ambiciosa, de la sensibilidad romántica de principios del XIX.

La respuesta es evidente: Zorrilla reactiva el mito de don Juan, que es la más universal de todas las creaciones de la dramaturgia española y el arquetipo más importante que hemos exportado a la cultura universal. Don Juan es tan poderoso que, a diferencia de don Quijote, no necesita ni soporte literario. Que no nos quepa duda: cuando ya nadie se acuerde de lo que es España ni de su literatura, don Juan seguirá existiendo.

Por eso, los grandes mitos son temas tan atractivos como peligrosos para un autor. O los domestica o acaba siendo devorado por ellos. El Tenorio le quedó grande a Zorrilla, y al final el personaje se sirvió de sus versos más o menos lucidos para volver a presentarse en sociedad con nuevos atavíos.

Unas palabras sobre el drama de Tirso de Molina.

El burlador de Sevilla y convidado de piedra es la primera obra de renombre internacional en la que aparece de una manera coherente y completa don Juan. En ella, por ejemplo, se inspiró Molière. Allí el personaje es menos satánico. Yo lo percibo como un vividor. Es cierto que afirma que «el mayor gusto que en mí puede haber es burlar una mujer y dejarla sin honor», pero no alardea de ello. No muestra la jactancia orgullosa que el Tenorio de Zorrilla.

Su comportamiento lo explica en buena medida esa preocupación tan barroca por el tiempo. En realidad ese «¡Qué largo me lo fiáis!»^[9] con que responde don Juan a todo el que le anuncia que el camino emprendido termina en la muerte y el castigo divino, es una variedad perversa del *carpe diem* horaciano.

Se dice que la obra fue una respuesta católica a la teoría calvinista de la predestinación: no parece una hipótesis descabellada. El don Juan de Tirso muere sin ser absuelto ni haberse arrepentido y, consecuentemente, castigado por sus actos. Yo entiendo que se condena.

Por lo demás, la ambientación en el Siglo de Oro funciona y el tono del diálogo es realista y crudo. Hay escaso manierismo en los versos de Tirso. Los frailes de entonces eran así.

¿En qué cambia, pues, con respecto a su modelo el *Tenorio* de Zorrilla?

En primer lugar está la satanización definitiva de don Juan. Resulta más malvado, orgulloso y jactancioso. Al hacerse menos humano pierde fuerza la reflexión moral. Es, sobre todo al principio, una personificación del mal, no un hombre. La fama lo envuelve más que al personaje de Tirso. Parece más fatuo, más pendiente de su reputación que de sus pulsiones.

A Zorrilla debemos el acierto de haber redondeado la peripecia con la introducción del personaje de don Luis, muy socorrido dramáticamente. Y sobre todo de doña Inés, la mujer angelical que faltaba en el drama de Tirso, y que se convierte

en el elemento redentor que tanto molestaba a Unamuno: a diferencia del *Burlador*, aquí don Juan se redime, si no lo entiendo mal, implorando a Dios antes de morir.

Siempre me ha agradado la descripción del panteón de los Tenorio. La ambientación romántica, llena de jardines sugerentes y rincones sombríos, se corresponde con el tono ripioso que tanto se critica. A Zorrilla se le echa en cara una rima fácil, un dejarse llevar demasiado por la música de las palabras, a menudo en detrimento del sentido.

Pero eso es secundario.

Lo principal, insisto, es que resucitó poderosamente el mito de don Juan.

Valle-Inclán (1866-1936)

Dandi mitómano y solitario, la vida de Valle, además de bohemia y vocinglera, fue de un raro ascetismo, miserable y sacrificado. Ya lo afirmaba Max Estrella. La literatura es colorín, pingajo y agua.

Encima, a este epígono del modernismo poético le tocaron como compañeros de generación tipos como Baroja, Azorín o Unamuno, con quienes poco o nada tenía en común. Sus broncas callejeras con Unamuno fueron sonadas, y el juicio ambiguo de Baroja a su respecto resulta revelador del desencuentro generacional.

Lo único que encontraba de extraordinario en este escritor era el anhelo que tenía de perfección en su obra. Si hubiese vislumbrado un sistema literario, una forma nueva, aunque no la hubieran estimado más que diez o doce personas, hubiera abandonado las viejas recetas y hubiese ido a lo nuevo aun a riesgo de quedar en la miseria.

El anhelo de perfección, este «exceso de arte» que diría Ortega, impresionó a sus coetáneos.

Azorín centra el análisis que hace en el prólogo a las obras completas de Valle, en decir que es un poeta y que tenía que construirse un mundo especial:

El que se decida a entrar en el mundo del poeta ha de saber que se encuentra en un plano más elevado que el de los demás mortales y que la lógica de este mundo será diversa de la lógica con que enjuicamos los hechos del mundo corriente.

La creación de un mundo poético exige, así, un lenguaje especial. No se expresa lo nuevo sin utilizar medios nuevos, y ese será el principal argumento de los defensores de Valle: el lenguaje singular, novedoso, exquisito. La fachada resplandeciente a la que tanta atención prestará su autor.

El esmero formal, la riqueza léxica y la adjetivación original y fantasiosa son las

principales características de un estilo que se preciaba de ser único. Y en este crisol donde se mezclan galaicismos, madrileñismos, arcaicismos, argotismos y palabras inventadas, el elemento más cuidado y priorizado, la marca de la casa, será, como ya os imagináis, el adjetivo.

La literatura, para Valle, está en el adjetivo. El marqués de Bradomín es «feo, católico y sentimental»; Tirano Banderas, «cruel y vesánico»; la reina Isabel, «pomposa, frondosa, bombona»; el ministro de *Luces de bohemia*, «tripudo, repintado, mantecoso». Todo su arte está encaminado a sacarle brillo poético.

El adjetivo valleinclanesco pretende sorprender y crear correlaciones insospechadas entre elementos dispares. El catolicismo entre la fealdad y la sentimentalidad. La búsqueda de la analogía inesperada lo aproxima a la estética del cadáver exquisito surrealista.

Al no encontrar en la novela el medio de expresión más adecuado a su talento, Valle recaló en el teatro, donde, como buen autor moderno, reivindicó de entrada una libertad absoluta. La vía que abrió la *Nueva comedia* lopiana y que el romanticismo de Zorrilla y el duque de Rivas prolonga, se exagera en Valle, quien introduce, además, la influencia del cada vez más poderoso cinematógrafo en la composición escénica, libérrima y no sujeta a otra norma que la del propio capricho. En *Luces de bohemia* nos paseamos por todos los ambientes capitalinos posibles.

La personalidad extravagante de Valle necesitaba imprimir un marchamo autorial absoluto a su creación. Insuflarle sus propias reglas a un molde que se entiende ya en su época —la modernidad recorre Europa— como decadente. Así, de la misma manera que Unamuno creó, con *Niebla*, la *nivola*, Valle injertó en el teatro el *esperpento*.

El concepto triunfó hasta el punto de que hoy *esperpéntico* es un adjetivo reconocido y de plena vigencia dentro y fuera de la literatura. Esperpento es la caricatura extrema, la sátira trágica y violenta de lo hispano, una broma macabra, cruel, y al mismo tiempo perversamente realista.

MAX.— Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO.— ¡Estás completamente curda!

MAX.— Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.— ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.— España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.— ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.— Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.— Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX.– Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO.– ¿Y dónde está el espejo?

MAX.– En el fondo del vaso.

DON LATINO.– ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX.– Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

Solo por este fragmento, *Luces de bohemia* merecería ocupar un lugar especial dentro de la producción de su autor. Estos diálogos son en sí un manifiesto estético.

Pero además es la más autobiográfica de las obras de Valle. Como hemos dicho, la bohemia literaria es la experiencia central de su vida, el asunto que mejor podía recrear y sobre el que mejor podía reflexionar. Aquí aparece la famosa definición de literatura como «colorín, pingajo y agua», que le regala Max al Ministro. El propio Ministro es un antiguo bohemio que, según confiesa, «se salvó del desastre renunciando al goce de hacer verso». Hasta desearía cambiarse por el poeta maldito: «¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia!».

También aparecen los principales actores culturales de la época: los melencolios modernistas, los detestados académicos liderados por Benito el Garbancero, Unamuno «primer humorista del país» (Valle siempre tuvo muy mala baba), Rubén Darío y más.

El mismo Azorín es citado veladamente, como autor de la famosa frase «viva la bagatela».

Hay mucho de *roman à clé* en esta obra que debió de deleitar a los espectadores de la época.

Frente a toda una realidad social y cultural corrupta, el ciego, alcohólico y anarquizante Max Estrella se nos presenta como el único poeta auténtico, capaz de sacrificarlo todo por el arte: «Tengo el honor de no ser académico», «¡Y no me humillo pidiendo limosna!». Aunque inspirado en el conocido bohemio Alejandro Sawa, hay en él una transfusión directa del ego de Valle-Inclán. Los dos transforman sus sucias buhardillas en palacios ideales y ficticios. Los dos son capaces de morir de hambre, «como moriremos todos los españoles dignos», según Latino. Los dos son genios histriónicos e incomprensidos. «¡En España es un delito el talento!»

El humor de Jardiel Poncela (1901-1952)

ESPECTADOR 4.º– ¡Vaya mujeres! (*Al otro.*) ¿Has visto?

ESPECTADOR 5.º– ¡Ya, ya! ¡Qué mujeres! (*Hacen mutis por el foro lentamente.*)

ESPECTADOR 6.º– ¡Vaya mujeres! (*Se va por el foro.*)

ESPECTADOR 1.º– ¡Menudas mujeres!

ESPECTADOR 2.º– (Al 1.º) ¿Has visto qué dos mujeres?

ESPECTADOR 1.º– Eso te iba a decir, que qué dos mujeres... (Se vuelve hacia el ESPECTADOR 3.º– hablando a un tiempo.)

ESPECTADORES 1.º Y 2.º– ¿Te has fijado qué dos mujeres?

ESPECTADOR 3.º– Me lo habéis quitado de la boca. ¡Qué dos mujeres! (Se van los tres por el foro.)

MARIDO.– (Aparte, al AMIGO, hablándole al oído.) ¿Se da usted cuenta qué dos mujeres?

AMIGO.– ¡Ya, ya! ¡Vaya dos mujeres!

ACOMODADOR.– (Mirando a las MUCHACHAS.) ¡Mi madre, qué dos mujeres!

ESPECTADOR 7.º– (Pasando ante las MUCHACHAS.) ¡Vaya mujeres! (Se va por el foro.)

MUCHACHA 1.a– (A la 2.a, con orgullo y satisfacción.) Digan lo que quieran, la verdad es que la gracia que hay en Madrid para el piropo no la hay en ningún lado.

La cita proviene de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), una de las comedias más reputadas de Poncela. Estrenada después de la guerra, es representativa de un teatro que nunca renegó de sus raíces vanguardistas. El gag en cuestión — efectista y tremendamente eficaz— es toda una declaración de intenciones de quien siempre buscó desmarcarse tanto del costumbrismo castizo de los Quintero como de las astracanadas de Muñoz Seca y, en definitiva, del teatro del chascarrillo.

Jardiel Poncela era muy consciente de que con él se inicia una nueva época en el humor.

Con él nace una de las corrientes más propias, genuinas y satisfactorias de la producción literaria española del siglo xx. La que empieza en la revista *Buen humor*, en la que colaboraron entre otros Gómez de la Serna, que lo apadrinó desde un principio (Jardiel Poncela fue un asiduo tertuliano del Pombo); pasa por la revista *La Codorniz*, con los Edgar Neville, Miguel Mihura y compañía (me quedo con la primera época), y culmina con artistas tan dispares como el cineasta Berlanga o el dibujante Ibáñez, el autor de *Mortadelo y Filemón*, estos últimos más casticistas.

El árbol frondoso del humor español ha tenido muchas ramificaciones. Y todo ello arraiga, de alguna manera, en la revolución que lleva a cabo, antes que nadie, Jardiel Poncela.

Cuando yo empecé, el teatro cómico consistía en hacer chistes con los apellidos y aquello se moría. Yo decidí cambiar por completo la línea mediante la posible novedad de los temas, peculiaridad en el diálogo, supresión de antecedentes, posible novedad en la situación, novedad en los enfoques, en el desarrollo.

Pero Jardiel Poncela lo tuvo todo en contra desde el principio y vivió en un estado

de continua lucha: contra su físico débil, contra una sociedad con la que tras la guerra había perdido la sintonía (su universo se correspondía con los gustos de la burguesía capitalina cosmopolita de la preguerra, no con la retrógrada y autárquica sociedad franquista), contra los avatares de un teatro en el que apenas tenía cabida, contra su salud, contra los altibajos de la fortuna y por supuesto contra los críticos teatrales.

El público paga y el crítico pega, solía repetir con amargura.

El epitafio que mandó grabar en su tumba fue: «Si queréis los mayores elogios, moríos».

El periodista Haro Tecglen recrea en su prólogo a *¡Espérame en Siberia, vida mía!* las tremendas pitadas que tenía que soportar en muchos estrenos y cómo, después de una vida de altibajos, murió en la miseria más absoluta.

Gómez de la Serna lo resumió así:

Hizo lo mejor que se puede hacer con el teatro: trastornarlo, ensayar ausencias y presencias removiendo su gran azar. Pero ese esfuerzo, esa lucha del teatro que hay que tomar como los antiguos capitanes tomaban un alcázar, le destruyó. Venció, pero le deshizo el esfuerzo.

Tal vez lo más fácil, para tomar conciencia de la ruptura que supuso su teatro, sea echarle un vistazo al contexto.

Si pasamos revista al año 1927, cuando presenta su ópera prima, *Una noche de primavera sin sueño*, comprobamos que esa temporada se estrena *Mariana Pineda*, de Lorca, y que Valle-Inclán anda procurando imponer sus a ratos siniestros esperpentos, mientras Max Aub y otros abordan un teatro tímidamente experimental.

Y si Benavente seguía siendo el rey del teatro serio, en el universo del humor triunfaban el casticismo de los Quintero y las astracanadas de Muñoz Seca, el autor de la archiconocida *La venganza de don Mendo*, a quien se suele contraponer a Jardiel Poncela.

No podía haber más diferencia, con respecto a todos ellos, que este mundo intemporal y absolutamente ajeno a la realidad en el que desarrolla Jardiel Poncela su humorismo inverosímil y elegante, limpio y perfectamente moderno.

Dentro de esta trayectoria atípica y en conflicto con la sensibilidad de su tiempo, parece hasta apropiado que tuviera uno de sus triunfos más reconocidos precisamente en el año 1936, con *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*.

Mientras el país a su alrededor entraba en guerra, Jardiel Poncela estrenaba su alucinada comedia sobre dos parejas y un cartero que descubren una pócima capaz de hacerlos inmortales, primero, y de rejuvenecerlos progresivamente, después.

Más que escapismo, este vivir de espaldas a una realidad tan horrorosa tenía algo de heroico y trágico. A mí me hace pensar en los músicos del *Titanic*.

A diferencia de Muñoz Seca, Jardiel Poncela salvó el pellejo y pudo continuar estrenando. Pero su mundo había desaparecido y perdió el favor del público.

La innovación principal que se le reconoce tiene que ver con el tono voluntariamente inverosímil y casi surrealista de sus comedias, que se acercan a ratos al teatro del absurdo, al que preceden. Hay muchos puntos de contacto con este movimiento. Jardiel Poncela se definió a sí mismo como un «adelantado de chispa», y nadie puede negarle el carácter iconoclasta y rompedor de su obra.

También era un gran conocedor de la tradición dramática, y eso se aprecia en *Cuatro corazones...* El asunto de las herencias y los señoritos arruinados, de las relaciones entre amos y criados, el de los inventos y las extravagancias de los científicos, son tópicos teatrales de la época.

Cuando las parejas se trasladan a una isla desierta nos damos de bruces con Robinson Crusoe, otro motivo conocido. Y eso se alinea con alusiones al mundo moderno típicas de los años treinta: el vendedor de pólizas de seguros, el título.

Hasta cabe pensar que el autor observa las leyes lopianas al contraponer una pareja de galán y dama (Ricardo y Valentina) con otra de mayor protagonismo humorístico (Hortensia y Bremón), acompañados por el inevitable *gracioso*, el cartero Emiliano.

Jardiel Poncela somete toda la estructura de su historia al efecto cómico, a la carcajada que han de producir. Allí es donde mejor se nota su dominio absoluto de los mecanismos clásicos del humor. La sucesión de desconcertantes entradas y un cúmulo de enigmas para captar la atención del espectador en el arranque es un buen ejemplo.

Otro sería la tradicional lectura de la carta, en el primer acto. Resulta bonito ver cómo el autor exprime al máximo las posibilidades cómicas de la situación a través de los comentarios hilarantes de sus personajes.

EMILIANO.— Traiga usted. (*Le quita la carta a VALENTINA y se dispone a leerla, seguido por todos; pero lanza una exclamación de rabia.*) ¡Maldita sea mi estampa!

...

LUISA.— ¡Jesús!...

CORUJEDO.— ¿Qué ocurre?

EMILIANO.— Que, a pesar de ser cartero, no entiendo la letra del doctor.

CORUJEDO.— Déjemela usted a mí, que he sido boticario. (*Coge la carta y lee en el otro extremo del escenario, seguido por todos.*) Doctor Bremón y Novaliches, Leganitos, 28, hotel.

EMILIANO.— Más abajo, señor Corujedo, que eso es el membrete.

CORUJEDO.— «Ceferino Bremón.»

EMILIANO.— Más arriba, que esa es la firma.

VALERIANA.— ¡Qué mala puntería tiene este señor!

CORUJEDO.— «Querido Ricardo»...

EMILIANO.— Ahí...

CORUJEDO.— «Querido Ricardo: ten serenidad para recibir la noticia espeluznante

que voy a darte en esta carta...»

EMILIANO.– ¡Caray!

CORUJEDO.– «La noticia es sencillamente que he triunfado.»

EMILIANO.– ¿Que ha triunfado?...

CORUJEDO.– (*Lee.*) «Mis quince años...»

LUISA.– ¿Sus quince años?

EMILIANO.– ¿Pero qué edad tiene el doctor?

CORUJEDO.– «Mis quince años de esfuerzos y trabajos han resultado inútiles.»

EMILIANO.– ¡Ah, vamos! ¡Ya decía yo!...

Jardiel Poncela no mentía cuando comparaba el humor a un mecanismo de relojería: estudiaba minuciosamente el tiempo y la sorpresa y creaba mecanismos para que estallaran en el momento preciso.

El tiempo congelado de la posguerra: Historia de una escalera (1949), de Buero Vallejo

URBANO.– Baja al «casinillo». (*Señalando el hueco de la ventana.*) Te invito a un cigarro. (*Pausa.*) ¡Baja, hombre! (*Fernando empieza a bajar sin prisa.*) Algo te pasa. (*Sacando la petaca.*) ¿No se puede saber?

FERNANDO.– (*Que ha llegado.*) Nada, lo de siempre... (*Se recuestan en la pared del «casinillo». Mientras hacen los pitillos.*) ¡Que estoy harto de todo esto!

URBANO.– (*Riendo.*) Eso es ya muy viejo. Creí que te ocurría algo.

FERNANDO.– Puedes reírte. Pero te aseguro que no sé cómo aguanto. (*Breve pausa.*) En fin, ¡para qué hablar! ¿Qué hay por tu fábrica?

URBANO.– ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos la gente se syndica a toda prisa. A ver cuándo nos imitáis los dependientes.

FERNANDO.– No me interesan esas cosas.

URBANO.– Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.

FERNANDO.– ¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio de esos líos?

URBANO.– Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Ésa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dices cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

FERNANDO.– No me creo nada. Sólo quiero subir. ¿Comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esa sordidez en que vivimos.

URBANO.– Y a los demás que los parta un rayo.

FERNANDO.– ¿Qué tengo yo que ver con los demás? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo.

URBANO.– ¿Se puede uno reír?

FERNANDO.– Haz lo que te dé la gana.

URBANO.– (*Sonriendo.*) Escucha, papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería; no podrías faltar nunca, como has hecho hoy...

FERNANDO.– ¿Cómo lo sabes?

URBANO.– ¡Porque lo dice tu cara, simple! Y déjame continuar. No podrías tumbarte a hacer versitos ni a pensar en las musarañas; buscarías trabajos particulares para redondear el presupuesto y te acostarías a las tres de la mañana contento de ahorrar sueño y dinero. Porque tendrías que ahorrar, ahorrar como una urraca; quitándolo de la comida, del vestido, del tabaco... Y cuando llevases un montón de años haciendo eso, y ensayando negocios y buscando caminos, acabarías por verte solicitando cualquier miserable empleo para no morirte de hambre... No tienes tú madera para esa vida.

FERNANDO.– Ya lo veremos. Desde mañana mismo...

URBANO.– (*Riendo.*) Siempre es desde mañana. ¿Por qué no lo has hecho desde ayer, o desde hace un mes? (*Breve pausa.*) Porque no puedes. Porque eres un soñador. ¡Y un gandul! (*Fernando le mira lívido, conteniéndose, y hace un movimiento para marcharse.*) ¡Espera, hombre! No te enfades. Todo esto te lo digo como un amigo. (*Pausa.*)

FERNANDO.– (*Más calmado y levemente despreciativo.*) ¿Sabes lo que te digo? Que el tiempo lo dirá todo. Y que te emplazo. (*Urbano le mira.*) Sí, te emplazo para dentro de... diez años, por ejemplo. Veremos, para entonces, quién ha llegado más lejos; si tú con tu sindicato o yo con mis proyectos.

Breve apunte sobre la posmodernidad teatral

He dejado clara mi debilidad por el humor español del siglo xx. El humor es lo que a mi juicio se ha producido de más original en las tablas españolas del último medio siglo.

Podría mencionar, desde luego, además de a Buero Vallejo, a otros autores más o menos realistas, como Alfonso Sastre (el más radical, políticamente, de los antifranquistas), o exitosos, como Antonio Gala o el Fernando Fernán Gómez de *Las bicicletas son para el verano*. Y también a dramaturgos expresionistas, como Francisco Nieva, o ya virulentamente surrealistas, pongamos por caso Arrabal, que con sus obras se ha adentrado por vericuetos inequívocamente modernos.

Pero tampoco me da la impresión de que hayamos perdido tanto. Lo que tiene más éxito no me interesa, y lo que más me interesa no ha tenido éxito. Hay obras nunca estrenadas o que tardan quince años en estrenarse, como *Los hombres y sus*

sombras (terrores y miserias del IV Reich), que serían dignas de atención. Sin embargo el teatro es como el fútbol: el que está en el banquillo no existe.

En cuanto al panorama actual del teatro español, lo veo crudo.

¿Es posmoderno? Hombre, si la sensibilidad posmoderna se caracteriza por un rechazo de la mimesis tradicional, un cuestionamiento radical de la realidad y un pasticheo juguetón, con la readaptación, revitalización y mezcla de estilos, supongo que esta sensibilidad hace tiempo que se ha filtrado en las creaciones de los más jóvenes. Sin embargo, la presencia de los autores noveles y en general a los autóctonos es limitadísima (digo yo que de acuerdo con sus perspectivas de éxito), en beneficio, por lo que se ve, de la producción exterior y de reposiciones o reestrenos de clásicos.

Eso hace que ninguno haya adquirido el suficiente *espacio* y prestigio como para aparecer en este libro.

En ese sentido, estoy de acuerdo con la opinión expuesta en 2001 en el diario *El Mundo* por Manuel Hidalgo:

nos falta la emoción, la capacidad de identificación, el diagnóstico del momento, el palpito de la vida del presente, la polémica y el escándalo que solo puede dar un teatro escrito por un autor contemporáneo, actual, y, en nuestro caso, español (...) pero no veo al autor español de hoy, no veo tal problema social o político, tal costumbre (...) o tal rasgo de nuestra vida española elevado a las tablas con tanta urgencia como pertinencia, me da igual si para reír, para llorar o para pensar, o para todo a la vez. Y no veo, claro, la expectativa, la vibración por el hecho de que eso vaya a producirse, la posibilidad del acontecimiento, de la gran noche teatral —a la antigua usanza—, en la que el autor previamente atendido, seguido y esperado vaya a darnos su último diagnóstico, su última crónica, su última sátira de lo que nos pasa y de lo que somos.

Diez años después, el panorama sigue sin cambiar.

No existe ahora mismo un autor del prestigio y el éxito que pueda tener un David Mamet en USA, por ejemplo. O una Yasmina Reza en Francia. Y menos en versión posmoderna.

Si acaso, lo más posmoderno en teatro sean los grandes espectáculos de compañías catalanas como Els Joglars, Comediants o La Fura dels Baus, que preconizan un espectáculo total, con una impactante mezcla de fotografía, vídeo, pintura y arquitectura.

El planteamiento es indudablemente posmoderno. Pero tengo la impresión de que con ellos estamos ya más fuera que dentro del ámbito propiamente literario. Aun así, su éxito es una muestra de la vitalidad que este nuevo espectáculo teatral, más industrial si se quiere, está teniendo.

Un puñado de buenas lecturas teatrales: *La Celestina, Fuenteovejuna, La vida es sueño, El burlador de Sevilla y convidado de piedra, El sí de las niñas, Don Juan Tenorio, Don Álvaro o la fuerza del sino, Luces de bohemia, Cuatro corazones con freno y marcha atrás, Historia de una escalera, Tres sombreros de copa...*

CAPÍTULO CUARTO

LA NOVELA

¿Hay un tipo único de novela? Esta pregunta me viene siempre a la imaginación cuando en nuestras discusiones algún amigo habla de la novela como de un género concreto y bien definido. ¿Hay un tipo único de novela? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el psicológico, la aventura, la utopía, lo épico, todo absolutamente.

Pío BAROJA

El género más complicado

La novela es quizás el género más complicado de todos porque se ha convertido en el género de la *indefinición* por excelencia.

El género de la impureza, decía un gran teórico. Ese género abierto del cual Baroja afirmaba que es «un cajón de sastre donde cabe todo», cuya esencia, según Ortega, sería «no lo que pasa sino precisamente todo lo que no es “pasar algo”». Género informe, sin canon fijo, capaz de imitar y caricaturizar cualquier otro género, cualquier forma narrativa, cualquier lenguaje, que ha muerto y resucitado ochocientas veces pero que sigue en perpetua mutación.

No se preocupen los posmodernos más fervorosos. No voy a desmontar esta definición. No me atrevería a desautorizar en esto a intelectuales tan lúcidos como Baroja y Ortega.

La dicha concepción de la novela existe. Es una de sus facetas.

Pero no es la única y, sobre todo, no es tan canónica como quieren hacerla parecer ciertos pensadores estéticos actuales.

En realidad, pese a que parezca lo contrario, es... *anticanónica*.

Y para explicarlo, me permito ampliar momentáneamente el campo de estas reflexiones.

Doy por hecho que estamos de acuerdo en que todas las artes nacen con el descubrimiento de unas leyes fundamentales y que de la experimentación con las mismas van surgiendo los moldes que acaban culminando en los cánones clásicos que las fijan.

Ello es especialmente perceptible en la música, donde la ejercitación y el perfeccionamiento de las leyes de la armonía culmina en ese gran momento canónico

que será el siglo XVIII, con las obras, entre otros, de Mozart y Beethoven.

A partir de entonces aparece la música contemporánea, que es a la música clásica lo mismo que la pintura contemporánea a la pintura clásica —es decir, una inversión radical de valores, un repetir, junto a las brujas de *Macbeth*, «lo bello es feo, y lo feo es bello»— y que a lo que se dedica es a buscar las infinitas maneras de hacer, si no mal, al menos diferentes, las cosas. En definitiva, a ir desmontando piedra por piedra el edificio clásico, hasta que aquello degenera en el ruido más espantoso o en el silencio absoluto, que son los dos extremos más radicales del arte contemporáneo.

En cuanto a la novela, es en el siglo XIX cuando se formaliza lo que llamaré novela *clásica*, para diferenciarla de la *moderna*. La forma novelesca ya había cristalizado en diversas épocas, con sus códigos propios (novela de caballerías, la picaresca del Siglo de Oro, la novela epistolar del XVIII) pero sus creadores no eran tan conscientes de ello como los del XIX, que fueron quienes teorizaron con mayor seriedad acerca del fenómeno.

El momento en el que se formalizan los cánones novelescos aún imperantes será en la segunda mitad del siglo XIX, con textos como *Madame Bovary* (1859), *La isla del tesoro* (1883) o *La Regenta* (1884), el canon decimonónico español.

A partir de ahí empieza la *novela moderna*, que hace con el molde clásico lo mismo que la música contemporánea con la música clásica, y que, al no acabar de morir la novela clásica, entra en una relación vamos a decir que dialéctica con ella.

Hay dos maneras, esencialmente, de entender el género:

a) *una concepción clásica*, que se ciñe lo más posible al relato vertebral, con un máximo de músculo y un mínimo de chicha o de grasa. El ideal clásico es la obra cerrada a la que no le sobra nada, donde no hay ningún elemento ocioso. Donde, como quería Chejov para el teatro, si aparece un revólver en escena al levantarse el telón eso implica necesariamente que al final del primer acto alguien matará a alguien, puesto que todas las piezas están perfectamente encajadas para construir una historia unitaria.

b) *una concepción moderna*, que es, ya sí, esa novela de la impureza bajtiniana, repito. Esa novela abierta de la que Baroja decía que es un cajón de sastre donde cabe todo; cuya esencia, según Ortega, sería no lo que pasa sino precisamente todo lo que no es pasar algo, etcétera.

La principal característica de esta novela moderna es *la voluntad de romper con el molde narrativo clásico*.

Las *nivolas* de Unamuno, los textos contemplativos de Azorín, las novelas cinematográficas de Valle-Inclán, la novela cargada de ideas de Baroja, la novela lírica o poética de Gabriel Miró, el behaviorismo u objetivismo de Hortelano, las obras de Benet, de Martín Santos, los experimentalismos de Cela o de Goytisolo, la fantasía torrencial de Torrente Ballester, la pirotecnia idiomática de un Julián Ríos, lo

que llamamos novela posmoderna, no serían sino algunas de las sucesivas formas que ha adoptado...

Y que seguirá adoptando porque, de alguna manera, la historia del género podría entenderse como una oscilación perpetua entre fuerzas centrípetas que llevan al clasicismo y fuerzas centrífugas que llevan a la modernidad.

Y esta lucha entre fuerzas opuestas se aprecia no solo en la evolución, a menudo pendular, del género, sino incluso también en la evolución de *cada artista*.

Sobre etiquetas

Supongo que ha quedado claro que creo en el género, e incluso en los subgéneros.

Por eso me permito un comentario con respecto a otra idea recurrente que tiene mucha predicación hoy en día. Que las etiquetas son una estupidez y que no sirve hablar de ciencia ficción o de novela negra, pongamos por caso, porque *solo hay dos tipos de literatura*: la buena y mala.

La clasificación, el distinguir semejanzas y diferencias, es un ejercicio primordial de la inteligencia humana. No basta con decir «los bichos son bichos, buenos y malos», cuando tenemos en nuestra granja perros, caballos, vacas y cerdos. Y cuando entre los perros hay galgos, pastores alemanes y rottweilers.

Es cierto que hay individuos deformes y mancos, y otros monstruosamente híbridos.

Pero que existan individuos difícilmente clasificables no significa que las clasificaciones sean inútiles. Si acaso, habrá que afinar con la terminología. Y si resulta necesario precisar que una novela es de *ciencia ficción posmoderna, con trama detectivesca hard-boiled pasticheada y ribetes de fantasía paranoica dickiana pre-cyberpunk*, pues se hace, y punto. ¿Qué diría un escritor al que solo se le permitiera describir a las mujeres como morenas o rubias?

Las denostadas «etiquetas» son conceptos, y cada nuevo concepto que adquirimos es, como dijo un poeta, un nuevo órgano. Cuantos más tengamos, mejor: novela futurista, histórica, realista, social, urbana, policiaca, negra, criminal, de ladrones, de misterio, *thriller, psycho-thriller*. Todo nos vale. Maticemos hasta el infinito. Lo estúpido sería no querer etiquetas.

Llegado a este punto, cualquier defensor de la indefinición posmoderna nos tenderá una celada terminológica.

—De acuerdo, pero explícame entonces a qué te refieres exactamente cuando utilizas esos conceptos. ¿Qué es, por ejemplo, para ti, la novela negra? O mejor aún: ¿qué es la novela, a secas?

Y se retrotraerá, si hace falta, a Dostoievski, a Sófocles, y hasta a Platón, con tal de romper los moldes.

—¿No hay crimen en *Crimen y castigo*? ¿No hay investigación en *Edipo rey*?

¿No incluía Bajtin a los diálogos socráticos dentro del género novelesco?

Todos los que hemos circulado por festivales conocemos estos argumentos y otros similares.

—He coleccionado definiciones de novela —apuntó Cela—. He leído todo lo que sobre esta cuestión ha caído en mis manos. He escrito artículos, he pronunciado varias conferencias y he pensado con todo el rigor del que soy capaz sobre el tema. Y al final, me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, lo que de verdad es la novela.

Y es cierto que, cuando uno se mete en cuestiones de esencias platónicas, ya no acaba nunca, porque para explicar qué es una novela hay que explicar primero qué es la literatura, y para poder saber qué es la literatura hay que saber qué es el lenguaje... Con lo cual, al final, en vez de acercarse a su objeto, lo que se consigue, a menudo, es perderse en estratosferas filosóficas.

También sé lo insatisfactoria que resulta cualquier definición. Y lo fácil que es para un Diógenes desplumar una gallina, agarrarla por el cuello y presentarla, con toda la sorna del mundo, al pobre Platón.

—¿Conque un hombre es un animal con dos patas y sin plumas? ¡Pues aquí tienes a tu hombre!

No obstante, si somos sinceros, aunque el lenguaje no permita una definición satisfactoria, todos sabemos intuitivamente lo que es un hombre y lo que no. Y, de la misma manera, *todos sabemos intuitivamente lo que es una novela y lo que no*.

En el caso de un creador, no hace falta ni que lo explicita: coged cualquiera de sus novelas y en ella está *implícita* la idea que su autor tiene de lo que debe ser el género.

Todos estos prolegómenos para decir que, aunque hay quien piensa que es un problema sin solución y se limita a afirmar (y en buena medida tiene razón) que novela es todo lo que hacen los novelistas, yo, aun así, voy a procurar aclarar mínimamente lo que es este molde para mí.

Entiendo que una novela es, básicamente, una *narración dramatizada*. Su columna vertebral sigue siendo la narración o el relato, que es a la novela lo que la melodía a la sinfonía.

A mi entender, la raíz del género nunca dejó de estar en esa necesidad que han tenido los hombres de contarse historias, los unos a los otros, desde tiempos inmemoriales.

En ese sentido, la novela, lo mismo que cualquier relato, debe enseñarnos algo sobre los seres humanos y su mundo.

Afirmo que está *dramatizada* —la influencia del teatro en el desarrollo la novela me parece clara— porque lo que la distingue del relato es que no basta con contar una historia. Hay que vivirla. Como lectores, exigimos al novelista que recree lo relatado con un máximo de detalle. Hemos de saber todo sobre los personajes. Su pasado. Lo que piensan. Lo que dicen. Queremos conocer sus sensaciones, ver lo que ven...

En esa recreación del mundo es donde se mide la capacidad del novelista.

Es como una sinfonía clásica. La melodía es importante (sin ella no se pueden organizar los acordes), pero el talento del compositor se percibe ante todo en *la orquestación*. Lo esencial, en la novela, al contrario del relato, son los matices. No el qué pasó, sino el *cómo* pasó.

Y ahora vais a permitirme que pase a decir unas palabras, de entrada, sobre quienes están considerados los mayores novelistas en castellano de todos los tiempos, y alguno más.

El maestro anónimo

Salimos de Salamanca, y llegando a la puente, está a la entrada della un animal de piedra que casi tiene forma de toro, y el ciego mandóme que llegase cerca del animal; y allí puesto me dijo:

—Lázaro, llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro dél.

Yo simplemente llegué, creyendo ser así, y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome:

—Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rió mucho la burla. Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaba. Dije entre mí: «Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer».^[10]

Miguel de Cervantes (1547-1616)

Resulta muy difícil hablar de quien es el gran patrón indiscutible de nuestras letras.

Para cualquier español, Cervantes es una figura mítica en más de un sentido. Su *Quijote* es nuestro libro nacional y el bueno de don Miguel está por doquier. El premio literario ibérico más prestigioso lleva su nombre. El equivalente del Instituto Francés o el Goethe Institut, al sur de los Pirineos, es el Instituto Cervantes. El Día del Libro cae precisamente el 23 de abril, la que según Victor Hugo es la fecha de la muerte tanto de Cervantes como Shakespeare (una falsa coincidencia: en realidad Cervantes murió el 22 y Shakespeare dos semanas más tarde, puesto que Inglaterra y España se guiaban por calendarios diferentes). Y ese día, como sabemos todos, el *Quijote* es leído de cabo a rabo por centenares de personas a lo largo de una jornada sencillamente agotadora.

Huelga decir que tanto Azorín como Unamuno u Ortega y Gasset han escrito reflexiones espléndidas a propósito del *Quijote*. Reflexiones que hacen de ella la encarnación del alma española.

Y la admiración por Cervantes no es para nada un fenómeno local.

Flaubert consideraba al *Quijote*, «el libro más hermoso del mundo». Y un novelista de prestigio mundial como Milan Kundera todavía habla de la historia del género novelesco en términos de «la herencia de Cervantes» y ve en él, solo que en la exploración del ser humano, el equivalente de lo que un Galileo o un Descartes pudieron suponer, para la Edad Moderna, en el mundo de las ciencias.

Encima, nuestro hombre era un aventurero. Su vida fue una auténtica novela. Viajó por la Península, por toda Italia. Luchó contra los turcos en la batalla marítima de Lepanto, el conflicto bélico más importante de la época, el Waterloo del imperio de la media luna, donde, como es notorio, sufrió una importante herida en una mano que se la dejó inservible para siempre.

También estuvo prisionero en Argel, y, además de ser el cabecilla de algunas de las revueltas, alguna de las investigaciones especula incluso con la posibilidad de que haya sido un esclavo sexual de los moros. No me lo estoy inventando.

En este ambiente no sería de extrañar ni tendría por qué suponer materia de escándalo, que Cervantes hubiera sido *bardaj* de Hassan el Veneciano, aunque no exista un documento directo (como por otra parte es normal) que así lo atestigüe. (El *Quijote a cielo abierto*.)

En resumidas cuentas, Cervantes tiene una tal presencia en España y en el universo de las letras, que resulta muy difícil, a estas alturas, decir nada original a su respecto.

Por otra parte, nunca he pretendido ser un cervantino fervoroso. Ni siquiera soy un apasionado de la época.

Obviamente, no negaré ninguno de sus méritos. Ni su sentido del idioma (uno de los escritores actuales con un castellano más puro, Andrés Trapiello, estima que él y Galdós son los dos novelistas con un oído más fino para nuestro idioma, y estoy de acuerdo); ni tampoco su imaginación ni la riqueza de su vocabulario.

Si no me traiciona la memoria, me suena haber leído que Cervantes manejaba un caudal léxico cercano a las veinte mil palabras. La cifra resulta extraordinaria, cuando se considera que el caudal de Shakespeare es de aproximadamente quince mil voces, y que algunos escritores contemporáneos se las apañan con menos de tres mil vocablos.

Eso ya de por sí justificaría su lectura para cualquier escritor en lengua castellana.

Aunque también se entiende que, dada su omnipresencia, haya habido siempre autores a quienes les ha gustado renegar públicamente de él.

De mis contemporáneos, recuerdo haber oído a Juan José Millás jactarse, durante una cena, de no haberlo leído. Y desde luego Paco Umbral, entre nuestros mejores prosistas, atacaba a don Miguel como gran autor nacional. No le gustaba la forma novelesca. Consideraba que la verdadera literatura queda fuera del género. Un ataque,

por cierto, bastante interesado.

Admito que no es mi caso. Yo he leído a Cervantes. Me gusta la novela. Y Cervantes me convence y me deleita como escritor. Pero estoy de acuerdo con Umbral, aunque por razones diferentes, en que es excesiva la posición tan predominante que tiene el *Quijote* dentro de la literatura española.

Nunca me ha gustado esa adoración casi mística que se le tributa.

¿Por qué?

Pues en primer lugar a causa de su extensión y su dificultad. Son, entre la primera y la segunda parte, más de mil páginas de lectura a veces obligada en la escuela. Pese a ello, estoy convencido de que uno puede viajar por toda la Península para preguntar pueblo por pueblo quién ha leído el *Quijote* de principio a fin, y si la gente es sincera, las manos que se levantarán no serán muchas.

Y mejor no preguntar quién lo ha entendido.

Si me dieran a escoger, yo destronaría alegremente a Cervantes e impondría como libro nacional el *Lazarillo de Tormes*, la novela picaresca por antonomasia, un relato maravilloso de cien paginitas, de una plasticidad narrativa absoluta, que conoceríamos todos al dedillo, como los franceses las fábulas de La Fontaine, y encima lo entenderíamos la mayoría.

Eso sería más práctico y enriquecedor para lectores y enseñantes.

Siempre he pensado que el pragmatismo a ras de suelo del *Lazarillo* resulta perfectamente moderno. ¿No estáis de acuerdo conmigo? ¿Acaso me equivoco si digo que las peripecias de ese chavalito que se las apaña como buenamente puede en la España del siglo XVI, pasando de amo en amo, a cual más miserable, todavía provoca resonancias profundas en la gran mayoría de nosotros? ¿No os parece que la picaresca está más cercana a nuestras vidas contemporáneas y me atrevería a afirmar que es mucho más española, en el fondo, que las extravagancias de este Alonso Quijana que enloquece a base de leer novelas de caballerías y que se empeña en ver gigantes en vez de molinos?^[11]

A nivel de prosa nunca me entusiasmó el abuso cervantino del polisíndeton. Me echa atrás esa retahíla de conjunciones copulativas que articulan frases inacabables. Me parece un estilo demasiado influenciado por el italiano.

Para mí, el castellano, tradicionalmente, fue desde sus orígenes un idioma seco. De estructuras sencillas. Tendente a la economía de medios. La auténtica prosa castellana se encuentra, a mi entender, más en el romancero, en textos como el propio *Lazarillo*, o en la poesía de un Manrique o de un Machado, que en Cervantes.

El problema —repito que bajo mi punto de vista— es que Cervantes ha influenciado tanto el modelo de la buena prosa, que no parece descabellado decir que la literatura española se ha barroquizado en buena medida por su culpa.

En definitiva, para mí el *Quijote* es un libro duro, minoritario, para los *happy few*, y Cervantes más un escritor para escritores que el novelista de todos.

Me parece lógico, por supuesto, que alguien como Kundera lo considere el padre

fundador de la modernidad novelesca. Con el *Quijote*, Cervantes nos da una lección de libertad creativa. Recuérdese ese narrador juguetón capaz de parar un capítulo con los personajes espada en alto o en los momentos más insospechados, para divagar en torno a las diferentes fuentes —siempre falsas— que ha consultado con vistas a recrear la escena.

Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primero autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas, de mano del mismo Hamete, estas mismas razones:

«No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito: la razón es que todas las aventuras hasta aquí sucedidas han sido contingibles y verisímiles, pero ésta desta cueva no le hallo entrada alguna para tenerla por verdadera, por ir tan fuera de los términos razonables (...). Por otra parte, considera que él la contó y la dijo con todas las circunstancias dichas, y que no pudo fabricar en tan breve espacio tan gran máquina de disparates...»

O cuando intercala en la narración pequeñas «novelas» pastoriles y no, parlamentos, poesías, o pastichea otras novelas de caballerías: ahí hay, además de mucho humor, hibridación de géneros (eso sin entrar en que ya de por sí el *Quijote* es una especie de síntesis de novela de caballerías y novela picaresca), un asunto muy de moda hoy en día.

O detalles metaficcionales, como Cervantes hablando de sí mismo, en tanto autor, dentro del propio texto, en la famosa escena donde el cura y el barbero discuten sobre cuáles libros de caballerías han de quemar y cuáles no: eso es posmodernismo *avant la lettre*.

—(...) Pero ¿qué libro es ese que está junto a él?

—*La Galatea* de Miguel de Cervantes —dijo el Barbero.

—Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizás con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entretanto que este se ve, tenedle recluso en vuestra posada.

Repito que lo comprendo. El texto es un portento imaginativo.

De hecho, cuestiono menos a Cervantes como gran autor, difícil, aunque indudablemente grande, de la literatura universal, que como gran autor nacional. Su caso parece parangonable con el de Dostoievski dentro de la literatura rusa. Casi nadie —a excepción de Nabokov— cuestiona lo que el autor de *Crimen y castigo* ha aportado a la literatura con mayúsculas. Sin embargo los rusos, puestos a escoger un

escritor nacional, pondrán siempre por delante, tanto por carácter como por prosa, a Pushkin, Chejov o a Tolstoi.

Mi impresión con Cervantes, es que las celebraciones que organizamos en su honor son excesivas y forzadas.

Menos mal que de vez en cuando hacemos una serie de televisión o una película para popularizarlo, porque, admitámoslo, a fecha de hoy el *Quijote* sigue siendo, para la mayoría de la gente, bastante indigesto.

La sombra del gigante: Galdós (1843-1920)

Galdós, mal que le pese a alguno, es el otro incuestionable en la historia de la novela en castellano.

El siglo XIX es el siglo por excelencia de la novela, igual que el XX es el siglo del cine. Manzini, Balzac, Dickens, Queiroz, Tolstoi, Dostoievski, Henry James. Cada país produjo, casi sin excepción, su gran novelista nacional. Y Benito Pérez Galdós, podemos estar orgullosos, no desentona en medio de tal pléyade.

Galdós fue, dentro del panorama español, un auténtico gigante a cuyos pies crecieron los autores del 98, que nunca consiguieron desprenderse del todo de su sombra.

Valle-Inclán, de temperamento celoso, lo tildaba despectivamente de «garbancero». El mucho más subterráneo Baroja, además de tratarlo de «cuco» y «pusilánime» en sus memorias, sugería malévolamente que sus descripciones eran de oídas (Baroja siempre se preció de que las suyas procedían de la observación directa). Azorín se limitó a ignorarlo durante la mayor parte de su vida. Me suena que le hizo una semblanza, muy menor, en *Clásicos futuros*, y poquito más. Y no recuerdo haberle leído nada a Unamuno al respecto.

Pero hay que tomar todo esto como lo que es. Un tributo involuntario, un reconocimiento al inmenso y para sus competidores casi opresivo talento de Galdós.

Sus ochenta novelas son una auténtica Comedia Humana que abarca desde los historizantes episodios nacionales, pasando por el brillante fresco matritense (textos como *Miau*, *Fortunata y Jacinta* y los *Torquemada* siguen atravesando los siglos) hasta desembocar en ese realismo espiritual y tolstoiano, algo alucinado, de los *Nazarín* y los *Ángel Guerra*. Resulta imposible no admirar la vastedad de matices y la singular expresividad de tan majestuoso fresco de la realidad de su época.

Galdós destaca por la viveza y la finura con que traza sus personajes, por su agilidad narrativa, por la facilidad impresionista con que recrea los diferentes ambientes, por los excelentes diálogos («Galdós sabe hacer hablar al pueblo», observó Baroja), por el manejo de perspectivas y la elipsis, por la sabia dosificación de la información, por cómo va trenzando los hilos secundarios que engordan la trama sin que perdamos interés, por su léxico inagotable, etcétera.

Pero por encima de todo, lo que da más gusto en su obra es ese tono tan *puramente novelesco*, que nos acaricia placenteramente la espina dorsal, como decía Nabokov que ocurre con la mejor novelística.

¿Que no es preciso en sus descripciones, como le echaba en cara Baroja? A quién le importa. En *La cartuja de Parma* toda la geografía está equivocada, y no por ello deja de ser una obra maestra de la literatura universal.

También a Cervantes se le pierde el burro de Sancho y *who cares?*, como dirían los ingleses.

Fortunata y Jacinta es el texto con el que suele considerarse que Galdós da su do de pecho. El primer tercio de la novela es, a mi juicio, perfecto. Me parece singularmente afortunada la manera de narrar el encuentro del señorito Santa Cruz, en el tercer capítulo, con la hermosa y asilvestrada Fortunata. Me encanta la anécdota humorística del huevo crudo en la presentación de ella: es un primer detalle realmente cinematográfico y tremendamente visual de la novela (aún recuerdo la escena de la serie televisiva donde Ana Belén hacía de Fortunata). ¿Hace falta repetir que la marca del buen narrador es la capacidad de encarnar un personaje o una emoción en una acción o una actitud que se grabe para siempre en la imaginación de los lectores?

—¿Qué come usted, criatura?

—¿No lo ve usted? —replicó mostrándoselo—. Un huevo.

¡Un huevo crudo! Con mucho donaire, la muchacha se llevó a la boca por segunda vez el huevo roto y se atizó otro sorbo.

—No sé cómo puede usted comer esas babas crudas —dijo Santa Cruz, no hallando mejor modo de trabar conversación.

—Mejor que guisadas. ¿Quiere usted? —replicó ella ofreciendo al Delfín lo que en el cascarón quedaba.

Por entre los dedos de la chica se escurrían aquellas babas gelatinosas y transparentes. Tuvo tentaciones Juanito de aceptar la oferta; pero no; le repugnaban los huevos crudos.

—No, gracias.

Ella entonces se lo acabó de sorber, y arrojó el cascarón, que fue a estrellarse contra la pared del tramo inferior. Estaba limpiándose los dedos con el pañuelo, y Juanito discurriendo por dónde pegaría la hebra, cuando sonó abajo una voz terrible que dijo: ¡*Fortunaaaá!* Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un yia voy con chillido tan penetrante que Juanito creyó se le desgarraba el tímpano. El ya principalmente sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra. Y al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ella.

Para mí, todos los supuestos defectos compositivos de Galdós en esta y en otras novelas entran dentro de los vaivenes naturales de una larga travesía que llega

siempre a buen puerto.

Quizás, personalmente, lo que menos me guste en *Fortunata* sean las inconsistencias algo gratuitas del carácter del enfermizo y excesivamente voluble Maximiliano, a partir de la segunda parte y hasta el final de la obra, cuando empieza a mudar de humores, entre jaqueca y jaqueca, ataques de celos a lo Yago, de locura asesina y locura a seca, atracones de filosofía, de libros de medicina, delirios de drogadicto y de suicida, y hasta de razonador implacable.

Se lo explica él mismo a Guillermina Pacheco:

—Usted se pasmará de la serenidad que nota en mí. Todos se pasman, y no es para menos. Porque aquí donde usted me ve, he estado loco, loco perdido...

—Lo sé, lo sé... ¡Ay, qué dolor!

—Y he ido pasando por este y el otro grado. Primero tuve el delirio persecutorio, después el delirio de grandezas... Inventé religiones; me creí jefe de una secta que había de transformar el mundo. Padecí también furor de homicidio, y por poco mato a mi tía y a Papitos. Siguiéron luego depresiones horribles, ganas de morirme, manía religiosa, ansias de anacoreta, y el delirio de la abnegación y el desprendimiento... Pero Dios quiso curarme y poco a poco aquellos estados fueron pasando, y la razón, que estaba muerta, empezó a nacer, primero chiquita, y después creció tanto, tanto, que se me hizo un cerebro nuevo, y fui otro hombre, señora. Y me encontré entonces con la novedad de un gran talento, perdóneme usted la inmodestia, con una gran aptitud para juzgar de todas las cosas...

En mi opinión, son demasiadas facetas, y poco verosímiles, en un mismo personaje. De las tres patas del taburete en que se sostiene la obra (*Fortunata*, *Santa Cruz*, *Maxi*) esta, para mí, es la más endeble.

Resultan incongruentes tantas mudanzas, no hay una lógica real, patológica, interna (se nota que el autor no es Dostoievski) y además creo que el personaje es una buena muestra de que Galdós no decía la verdad cuando afirmaba que la novela es la imagen de la realidad.

Si nos fijamos, los propios nombres más o menos irónicos de sus criaturas (*Maxi*, *Fortunata*, *Santa Cruz*, *Estupiñá*, *Torquemada* o, en otras novelas, *Nazarín*, *Tormento*, *Ángel Guerra*) son una etiqueta en el envoltorio que delata lo etéreo del contenido.

La novelística galdosiana tiene un componente ideal evidente. Sus personajes son arquetipos —el loco idealista, la angelical desgraciada, el calavera, el tontorrón, el avaro, el místico— y están más cerca de las caricaturas de Dickens que de los naturalismos de Zola. Galdós no es Velázquez. Y Baroja tenía razón: la realidad le importaba poco. Era una excusa, o más bien un escenario adecuado, para presentar sus originales sicodramas.

Es posible que el desarrollo de *Fortunata* y *Jacinta*, con sus idas y venidas incesantes y las vidas paralelas de las dos mujeres con sus maridos y adláteres, no

consiga cumplir todas las expectativas que genera su maravilloso arranque (algo que pasa, por cierto, en casi todas las novelas de este autor). Pero a Galdós se le perdonan esas inconsistencias arquitectónicas por sus muchos e incuestionables méritos.

Galdós es más grande que perfecto y cualquier defecto lo compensa de sobra con su extraordinaria intuición narrativa y con esa vida singularmente poética que sabía insuflar a todos sus personajes.

—Mire usted, amigo Ponce, yo estoy inconsolable; pero no desconozco que, atendiendo al egoísmo social, la muerte de esa mujer es un bien para mí (bienes y males andan siempre aparejados en la vida); porque, créamelo usted, yo me preparaba a hacer grandes disparates por esa buena moza; ya los estaba haciendo, y habría llegado sabe Dios a dónde... ¡calcule usted qué atracción ejercía sobre mí! Me tengo por hombre de seso, y sin embargo, yo me iba derecho al abismo. Tenía para mí esa mujer un poder de sugestión que no puedo explicarle; se me metió en la cabeza la idea de que era un ángel, sí, ángel disfrazado, como si dijéramos, vestido de máscara para espantar a los tontos...

Así dice Segismundo Ballester, en las últimas páginas, durante el entierro de Fortunata.

La Regenta (1884)

De no haber sido coetáneo de Galdós, Clarín habría pasado a la historia como el mejor novelista del siglo XIX.

El suyo es uno de esos casos en los que el genio florece por reacción. Apabullado por el poderío imaginativo de Galdós, se vio obligado a buscar su espacio en un territorio copado por un gigante. Al final, viendo imposible ganar en extensión, y guiado por el crítico que llevaba dentro, se resolvió a ganar en el terreno de la novela total.

El resultado fueron las novecientas páginas de *La Regenta*. Ella es, aun hoy, en detrimento de *Fortunata* o de cualquier obra singular de Galdós, el texto canónico de la novela decimonónica española.

El propio Clarín, pese a ello, intuía la superioridad del talento de Galdós.

No de otra manera se entiende que alguien tan exigente y tan quisquilloso como él (léase cómo atizaba en sus *Paliques* a Alarcón, a la Pardo Bazán, a Pereda, a Echegaray y a tantos otros), le echara las flores que le echó a *La familia de León Roch*: «Galdós ha elevado la novela española a unas alturas que no eran de prever pocos años hace. Por mi parte, estoy tan satisfecho de la tendencia, del estilo y de los procedimientos del autor, que sólo se me ocurre decirle: adelante». También llegó a afirmar que tenía «una varita mágica», un «supremo arte» de la expresión, y hasta le

dedicó un ensayo dentro de sus *Celebridades contemporáneas*.

Ello dice mucho del sentido de la justicia de este temible crítico.

Como es sabido, *La Regenta* recrea la historia de amor entre la inaccesible y perfectamente virtuosa Regenta y un clérigo local, don Fermín, en medio de una ciudad, Vetusta, que a diferencia de las ficciones galdosianas (donde la realidad es mero escenario) cobra dimensión de mundo propio y cerrado, con un funcionamiento y unos códigos que vamos a ir descifrando a medida que conozcamos sus diferentes ambientes.

A Clarín parece importarle tanto o más la recreación de mundo que el argumento.

Casi podría decirse que la trama es una zanahoria que nos pone delante para pasearnos por Vestusta. Y posiblemente en lo que más destaque sea en los cuidados movimientos geográficos y espaciales de su «cámara» mental. La solvencia con que maneja las escenas de grupo. Su eficacia en escenas dramáticas clásicas. Y cómo las alterna sabiamente con aquellas más introspectivas y de tempo lento en las cuales nos deja a solas con los personajes, para que penetremos en sus conciencias en una especie de monólogo interior *avant la lettre* bastante logrado y novedoso.

Una de las escenas donde mejor se aprecia la complejidad de este perspectivismo es la del teatro, en el capítulo dieciséis, cuando se representa el *Tenorio* de Zorrilla. Allí Clarín hace sonar juntos todos los instrumentos de su orquesta —están presentes la mayoría de los personajes—, sin olvidarse del drama representado, un claro contrapunto flaubertiano a la acción.

Después de saborear el tributo de admiración del público, Ana miró a la bolsa de Mesía. Allí estaba él, reluciente, armado de aquella pechera blanquísima y tersa, la envidia de las envidias de Trabuco. En aquel momento don Juan Tenorio arrancaba la careta del rostro de su venerable padre: Ana tuvo que mirar entonces a la escena, porque la inaudita demasía de don Juan había producido buen efecto en el público del paraíso, que aplaudía entusiasmado. Perales, el imitador de Calvo, saludaba con modesto ademán, algo sorprendido de que se le aplaudiese en escena que no era de empeño.

—¡Mire usted al pueblo! —dijo un concejal de la *otra bolsa*, volviéndose a Foja, el ex alcalde liberal.

—¿Qué tiene el pueblo?

—¡Que es un majadero! Aplauda la gran felonía de arrancar la careta de un enmascarado...

—Que resulta padre —añadió Ronzal—; circunstancia agravante.

—El hombre abandonado a sus instintos es naturalmente inmoral, y como el pueblo no tiene educación...

El juez aprobó con la cabeza, sin separar los ojos de los gemelos con que apuntaba a Obdulia, vestida de negro y rojo y sentada sobre tres almohadones en un palco contiguo al de Mesía.

He dicho sinfónica, pero también podría hablar de *polifonía*, término que, como bien indica Ricardo Gullón en uno de los muchos prólogos que ha tenido la obra, se aplica perfectamente a *La Regenta*.

Ese sería otro rasgo distintivo: el cuidado con que se diferencia el habla de cada personaje, mimetizando sociolectos y giros personales. Los solecismos de los monaguillos, los tics lingüísticos de la gobernanta inglesa, los latinismos de los curas, las barbaridades de don Ronzal. Todo da relieve a los diálogos de manera que, muchas veces, con solo oírlos sabemos quién habla. Ese es un aspecto que Galdós, por ejemplo, cuidaba bastante menos.

También deslumbra la espléndida galería de personajes secundarios y la naturalidad con que se les reúne en los diferentes corrillos de los ambientes secundarios, ya sea la iglesia, la biblioteca o las reuniones en casas privadas. Aunque siempre con una distancia muy clara entre ellos, que son coro, y la pareja protagonista. Tanto el dominador Fermín, águila de altos vuelos que «valía más que todos», como la enfermizamente sensible Ana Ozores, que «se creía superior a los que la rodeaban», comparten con el autor esa sensación de ser seres superiores rodeados de estúpida mediocridad. Es un tópico de la literatura decimonónica.

La prosa tiene un carácter áspero, incómodo, rasposo, casi tosco a ratos, adusto y agrio, como su autor. A veces adquiere un tono profesoral, de buen opositor, algo petulante. Todo en Clarín es tensión nerviosa, sufrimiento. No es esa prosa fácil, risueña, dulce, humorística y bien parecida de Galdós.

A diferencia del canario, que era un portento de naturalidad e intuición, al que podríamos comparar con un pintor impresionista pintando directamente sobre el lienzo, Clarín tiene el talento construido y disciplinado del dibujante.

Como Zola, siempre parte de una composición rígida que ha esbozado y preparado con meticulosidad. Allí donde *Fortunata* es un flujo narrativo continuo, en *La Regenta* los capítulos son bloques arquitectónicos que, aunque perfectamente encajados, resultan, sobre todo al principio, eslabones bastante independientes de la cadena narrativa.

En el grado de detalle y veracidad de la observación descriptiva y cultural, se aprecia la documentación y la vasta erudición del autor. Allí Clarín despliega unos conocimientos superiores a los de cualquiera de su generación.

En el primer capítulo, uno de los más comentados y famosos de la literatura, la presentación del Mariscal, con su catalejo, en lo alto de la torre, es motivo de una descripción minuciosa hasta el delirio, barrio por barrio, un auténtico goce para los adeptos del naturalismo.

... el catalejo, reflejando con vivos resplandores los rayos del sol, se movía lentamente pasando la visual de tejado en tejado, de ventana en ventana, de jardín en jardín.

Alrededor de la catedral se extendía, en estrecha zona, el primitivo recinto de

Vetusta. Comprendía lo que se llamaba el barrio de la Encimada y dominaba todo el pueblo que se había ido estirando por noroeste y por sudeste. Desde la torre se veían, en algunos patios y jardines de casas viejas y ruinosas, restos de la antigua muralla, convertidos en terrados o paredes medianeras, entre huertos y corrales. La Encimada era el barrio noble y el barrio pobre de Vetusta. Los más linajudos y los más andrajosos vivían allí, cerca unos de otros, aquéllos a sus anchas, los otros apiñados. El buen vetustense era de la Encimada. Algunos fatuos estimaban en mucho la propiedad de una casa, por miserable que fuera, en la parte alta de la ciudad, a la sombra de la catedral, o de Santa María la Mayor o de San Pedro, las dos antiquísimas iglesias vecinas de la Basílica y parroquias que se dividían el noble territorio de la Encimada. El Magistral veía a sus pies el barrio linajudo, compuesto de caserones con ínfulas de palacios, conventos grandes como pueblos, y tugurios donde se amontonaba la plebe vetustense, demasiado pobre para poder habitar las barriadas nuevas allá abajo, en el Campo del Sol, al sudeste, donde la Fábrica Vieja levantaba sus augustas chimeneas en rededor de las cuales un pueblo de obreros había surgido...

El flujo descriptivo dura páginas y páginas, y, aunque no os lo creáis, se hace ameno, por lo profundamente narrativa que resulta la descripción.

La influencia de Zola en la minuciosidad fotográfica, casi obsesiva, con que se recogen unos detalles que, resulta evidente, han sido observados y *anotados* al natural, es indudable. Zola es una mayor influencia, tanto por estilo como por composición, que Tolstoi o Flaubert. Era de temperamento más afín a Clarín.

Uno entiende que ese detallismo y la precisión casi fotográfica del retrato social y el de la ciudad puedan ser un argumento a favor de la entronización de *La Regenta* como mejor novela de su tiempo. La narración de Galdós parece superficial y liviana, en comparación.

Pero no nos engañemos. Comparar la prosa de *Fortunata* con la de *La Regenta* es como comparar los pasos de un bailarín con la progresión de una marcha militar. Y, pese a ello, como observó Napoleón, para ganar una batalla basta con que tus tropas sean superiores al enemigo en un momento y en un lugar determinados.

Pío Baroja (1872-1952) y el cajón de sastre del 98

Baroja siempre echó pestes de la denominada «Generación del 98». Hay en uno de los primeros volúmenes de *Desde la última vuelta del camino*, sus memorias, un pasaje en el que relata cómo, hallándose en Madrid paseando con Unamuno, se encontraron con Valle-Inclán. «Yo pensé, por su aspecto, que querían conocerse y hablarse, y les presenté el uno al otro», escribió.

Unamuno y Valle-Inclán eran tan antagónicos que «de repente se desarrolló entre

los dos escritores una hostilidad tan violenta y tan rápida, que en una distancia de ochenta o cien metros» acabaron insultándose y empujándose, ante la perplejidad del siempre educado Baroja —o por lo menos así lo cuenta él—, que, como sabemos, era todo salvo un hombre de acción.

Yo estaba tan alejado de las ideas estéticas de Unamuno como de las de Valle-Inclán; pero en calidad de hombre poco dogmático, no creía que tales cuestiones estéticas fueran suficientemente importantes para reñir por ellas.

La anécdota viene a cuento de la poca sintonía que existía entre algunos miembros de la supuesta generación. Azorín y Baroja, en cambio, se llevaban razonablemente bien entre sí, y también con el joven Ortega. Supongo que eran más cortesés. Tenían el ego menos a flor de piel.

Pese a todo, hay una cosa que los vinculaba más allá de lo personal. Y esa fue una voluntad compartida, lo quisieran o no, de modernidad. Era algo que flotaba en el aire, un virus que los contagió a todos.

A finales del XIX son muchos los que perciben como agotada la senda de Galdós y de Clarín, y el 98 será un primer momento de ruptura clara con el molde clásico.

Decía Juan Ramón que la perfección de la forma artística no está en su exaltación sino en su desaparición; no en hacer una prosa mala o desaliñada, sino en hacerla tan buena que parezca que no existe. La forma clásica busca la transparencia, allí donde los autores de la modernidad preferirán la exhibición y el cuestionamiento de esa misma forma.

Así, al egótico Unamuno le dará por explorar las posibilidades y profundidades de la metaficción en obras como *Niebla*. Su idea es crear un nuevo género sin argumento y donde los personajes «se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen».

—¿Y hay psicología?, ¿descripciones?

—Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada. (...) el caso es que en esa novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

—Pues acabará no siendo novela.

—No, será... será... *nivola*. (...) Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place.

Azorín, por su parte, explorará la hiperconcreción.

Lo que en Unamuno desaparece, en Azorín se exagera, en *La voluntad* y en todos sus libros, hasta que aplasta con su carga excesiva cualquier andamiaje narrativo. Sus descripciones inagotables y sin sentido narrativo alguno —es lo que las diferencia de Clarín— son la aportación propia de este autor a la modernidad.

A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. Y en el clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan. En lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro en mancha incierta. Dos, cuatro, seis blancos vellones que brotan de la negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman en cendales tenues...

Valle-Inclán, a su vez, se deja seducir por el cinematógrafo y encontrará en una nueva secuenciación, más ágil, la liberación de la tiránica Forma. Eso le permite dar rienda suelta a su fantasía y multiplicar el número de escenas que se suceden sin una estructuración lógica, con poca arquitectura, hasta el infinito.

Lo suyo son perlas que han perdido el hilo, huérfanas de sentido narrativo.

Su verbosidad exuberante es también una traición voluntaria al precepto de transparencia.

Y en cuanto a Baroja, suele decirse que las novelas no se hacen con ideas pero resulta evidente que Baroja sí que construía las suyas con ideas o, por lo menos, las cargaba mucho con esa «miga», como le achacaban algunos guasonamente. (Baroja, para quien no lo sepa, se encargó durante algún tiempo del negocio madrileño de la panadería familiar de su tía Juana Nessi, que con los años, y por supuesto sin Baroja, acabó convirtiéndose en la conocida tienda Viena Capellanes.)

Sus novelas destacan por la cantidad de ideas de todo tipo que vehiculan.

Como en ciertos autores eminentemente reflexivos, como pudo serlo Stendhal en la literatura francesa, su obra está a medio camino entre el pensamiento y la ficción, entre novela y ensayo.

Casi lo podíamos haber incluido en el apartado de ensayo porque, como escribe en alguna parte Fernando Savater, Baroja es ante todo un infatigable opinador (un *toutologue*, dirían jocosamente los franceses), alguien que reflexiona sobre todo, y su novelística es una extensión de ese carácter y de esa actitud vital extremadamente curiosa, aunque la escondiese detrás de una aparente desidia.

Eso hace que Baroja sea en muchos sentidos, como también lo fuera Stendhal en su momento, el pensador más singular y penetrante de su tiempo. Además de muy erudito.

No hay ninguna de sus novelas que no esté saturada de pensamiento.

Por eso, aunque a veces sus diálogos parezcan un ensayo camuflado, el autor de *El árbol de la ciencia*, de la trilogía *La busca*, las *Memorias de un hombre de acción*, de *Paradox rey* (¡qué buenos eran los títulos de Baroja!), gustará siempre a todo aquel que necesite reflexionar sobre el sentido de la vida.

—Es lo que tiene de bueno la filosofía —dijo Andrés con amargura—; le convence a uno de que lo mejor es no hacer nada.

Y no es su gusto por las ideas lo único que lo hace moderno. También la «indeterminación» de la que habla Azorín en el prólogo a sus *Obras Completas* (las de Baroja), en Biblioteca Nueva, la sensación de apertura y libertad que se percibe en sus novelas, lo adscriben a la modernidad.

Tal vez su prosa no acaricia los sentidos como la de Galdós, y a quien guste de esa musicalidad le parecerá monótona como una carraca. Lo mismo ocurre con Stendhal, cuyo antirromanticismo lo llevaba a buscar estilo en el código civil.

Pese a ello, Baroja tiene algo magnético e irrepetible. Es una cualidad que le han reconocido autores de tanta categoría como Cela o Hemingway —los dos estuvieron presentes en su entierro para portar su féretro— y que hace que, más allá de su mayor o menor modernidad, su obra perdure, como aún perdura y perdurará, por su originalidad y su carácter.

Con Baroja pasa como con el Greco o con Goya en la pintura.

Durante muchos años fue uno de mis autores favoritos. Pero reconozco que con el tiempo me irrita cada vez más. Supongo que por lo mismo que Stendhal, salvando todas las distancias por mi parte, irritaba a Goethe. Siempre resulta cargante esa recalcitrante singularidad, tan irreductible a cualquier moda, a cualquier estilo, a cualquier categoría.

Baroja fue un electrón libre, un francotirador, un temperamento acrático e inclasificable.

Un genio.

El antinovelistas: Ramón (1888-1963)

Es muy posible que la novela moderna no haya encontrado todavía su forma, la línea firme de su contorno. Acaso maneja demasiados documentos, se anega en su propia heurística. Es, en general, un género poco definido que se inclina más a la didáctica que a la poesía. En ella, además, son muchos los arrimadores de ladrillos, pocos los arquitectos. Corre el riesgo de deshacerse antes de construirse.

Esto lo escribe Machado, por boca de Juan de Mairena, supongo que en las páginas del diario *El Sol* (yo lo he leído ya en libro), durante los años previos a la Guerra Civil. «En dichas notas —apuntó medio siglo después Cernuda— hacía entonces Machado, sin que nadie se apercibiera, el comentario más agudo de la época. Si las comparamos con los libros en que Ortega y Gasset, por las mismas fechas, pretende diagnosticar el presente y vislumbrar el futuro inmediato, se comprenderá cuál de los dos veía mejor y más claro.»

Convengo en que Machado fue de los que mejor intuyó lo que estaba ocurriendo con la novela. Pero también Ortega proyecta una importante luz sobre el género. No desprecio sus *Ideas sobre la novela*, *La deshumanización del arte*, *las Meditaciones*

del Quijote. Y tampoco las observaciones que fue haciendo Baroja a lo largo de su vida y que sintetizó, al final, en *La inspiración y el estilo*.

En todo caso, es cierto que el fragmento de Machado resume perfectamente lo que estaba sucediendo durante esos primeros años del siglo xx. Y es que a raíz del 98, la mayor parte de los novelistas «serios» se lanzan por los excitantes derroteros de la modernidad.

De entre ellos, sin lugar a dudas, uno de los autores más sensibles a la filosofía del modernismo y que se convirtió en sí mismo en una especie de vanguardia de las vanguardias, como no podía ser de otra manera, dado su carácter, fue Ramón Gómez de la Serna.

Puede decirse que la puerta a la que estaba llamando tímidamente el 98, él la abrió a patadas. Un texto como *El novelista*, publicado en el año 1925, es ya en sí una reflexión metaficcional, más que moderna, casi posmoderna, sobre la nueva manera de novelar.

Quien conozca a Ramón ya se hace idea del maremagno de ingenio que contiene esta «novela gorda» o «novela fingida», que dirían algunos, coetánea del surrealismo.

Ramón reivindica la libertad absoluta y escapa voluntaria y radicalmente a todas las normas que pudieran configurar el género. Él es el antinarrador por excelencia. En palabras de su héroe, «por el deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción».

Cada vez desconfiaba más de que fuese un novelista. Su visión sin pesadez, arbitraria como la vida y aferrada en vez de a una realidad simbólica y resabida, a todas las realidades que pululan alrededor de un suceso, no satisfacía a los críticos que necesitaban la coordinación cortés, la fórmula urbana.

Para muchos vanguardistas estamos ante una obra maestra («La audacia de sus planteamientos, su clara intuición anticipatoria, su lograda composición, su impresionante exhibición de potencia fabuladora, la convierten en una novela imprescindible en la historia moderna del género en su expresión más renovadora», escribió uno de sus admiradores) y Ortega en *La deshumanización del arte* cita a Ramón junto a Joyce y Proust como ejemplo de cómo, por extremar el realismo, se le supera.

Pero para quien tenga una sensibilidad más clásica, esta y cualquiera de las restantes ficciones largas de este autor le parecerá una obra fracasada, una novela-bricolaje aberrante, sin orden ni arquitectura. «Jerigonza de la época. No tiene exactitud, no tiene gracia; son gesticulaciones del momento, de las que no queda nada», dirá Baroja.

Ramón era así. No dejaba indiferente.

Su personalidad iconoclasta siempre estuvo en guerra con estereotipos,

convenciones y clichés. Y eso se cumple en unas antinovelas donde hizo ver las dilatadas posibilidades del género extremando hasta el absurdo «el ausentismo de la narración».

No exit this way, que dirían los anglosajones.

A falta de nada para que arrancara la guerra, Ramón ya estaba llevando al género a un callejón sin salida.

La Guerra Civil

La guerra, para la gente de mi generación, y la de las dos anteriores, y la posterior, ha sido la Gran Cosa con mayúsculas; lo determinante de nuestra manera de vivir, si no de entender el mundo, y de morir.

Así lo verbalizó Max Aub en un escrito, tardío y amargo, de 1960. Y era —y sigue siendo— cierto. La Guerra Civil ha sido el punto cero de la reciente historia de España, incluso de la historia de España a secas. Un horror indecible que por lo general hace parecer ridículas, en comparación, a la mayoría de las novelas.

El número de escritores a los que ha atraído, pese a ello, es multitud, y no solo españoles. A los nombres del propio Max Aub (*El laberinto mágico*) o de Arturo Barea (*La forja de un rebelde*) o de Agustín de Foxá (*Madrid, de Corte a checa*), habría que añadir autores notables de la literatura universal, como Orwell (*Homenaje a Cataluña*) o Hemingway (*Por quién doblan las campanas*). Esas son las obras más tempranas, que aparecen o se escriben, en su mayoría, a finales de los años treinta y en la década de los cuarenta.

Pero la lista de novelas es inagotable. Las hay para todos los gustos e ideologías. Y todavía en la primera década del siglo XXI siguen apareciendo nuevos títulos, algunos tan expresivos como *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, de Isaac Rosa. Eso sin olvidar el éxito que tuvo Javier Cercas con *Soldados de Salamina*, en 2001. Ayer mismo, vamos.

Si tuviera que resaltar un título, aun así, me quedaría con el *Réquiem por un campesino español*, publicada por primera vez en Méjico, en 1953, del cada vez más olvidado —es posible que injustamente— Ramón J. Sender, que ya había tenido éxito en los años de la República (siempre me gustó mucho *Mr. Wilt en el cantón*, sobre la rebelión de Cartagena, obra por la que recibió el Premio Nacional de Literatura antes de la guerra), y se convirtió luego en una de las mayores figuras de la literatura del exilio.

Si la ficción, para ser considerada buena y adquirir una suerte de trascendencia, debe vehicular una reflexión poliédrica, a través de diferentes prismas, sobre una realidad o un asunto, entiendo que el *Réquiem* cumple holgadamente con tal requisito.

La novela de Sender consigue enhebrar las vivencias y los puntos de vista de un puñado de personajes arquetípicos, vecinos todos de un pueblecito aragonés —el valiente e idealista campesino Paco, héroe de la novela; el párroco Mosén Millán; los terratenientes don Valeriano y don Gumersindo, casi únicos asistentes al réquiem; el acrático y zumbón zapatero, la supersticiosa vieja Jerónima—, en torno al asunto de una guerra civil que es presentada, lisa y llanamente, como un conflicto donde, en palabras del autor, «unas gentes que se consideraban revolucionarias lo único que hicieron fue defender los derechos feudales de una tradición ya periclitada en el resto del mundo». Es difícil no estar de acuerdo.

Todos los personajes son vistos a través de las remembranzas y las reflexiones más o menos autojustificativas de Mosén Millán, el narrador, el cual reconstruye mentalmente los sucesos que han llevado al asesinato del que fuera su monaguillo, mientras celebra los oficios de una misa por el alma de Paco, a quien, como pronto entenderemos, ha traicionado.

A nadie que la haya leído se le ha podido olvidar la escena en la que Paco, tras haberse entregado gracias a la intermediación del cura, se confiesa con Mosén Millán, metidos los dos en el coche, mientras le esperan fuera sus verdugos.

Mosén Millán hablaba atropelladamente de los designios de Dios, y al final de una larga lamentación preguntó:

—¿Te arrepientes de tus pecados?

Paco no lo entendía. Era la primera expresión del cura que no entendía. Cuando el sacerdote repitió por cuarta vez, mecánicamente, la pregunta, Paco respondió que sí con la cabeza. En aquel momento Mosén Millán alzó la mano, y dijo: *Ego te absolvo in...* Al oír estas palabras dos hombres tomaron a Paco por los brazos y lo llevaron al muro donde estaban ya los otros. Paco gritó:

—¿Por qué matan a estos otros? Ellos no han hecho nada.

Uno de ellos vivía en una cueva, como aquel a quien un día llevaron la unción. Los faros del coche —del mismo coche donde estaba Mosén Millán— se encendieron, y la descarga sonó casi al mismo tiempo sin que nadie diera órdenes ni se escuchara voz alguna. Los otros dos campesinos cayeron, pero Paco, cubierto de sangre, corrió hacia el coche.

—Mosén Millán, usted me conoce —gritaba enloquecido.

Quiso entrar, no podía. Todo lo manchaba de sangre. Mosén Millán callaba, con los ojos cerrados y rezando. El centurión puso su revólver detrás de la oreja de Paco, y alguien dijo alarmado:

—No. ¡Ahí no!

Se llevaron a Paco arrastrando. Iba repitiendo en voz ronca:

—Pregunten a Mosén Millán; él me conoce.

Se oyeron dos o tres tiros más. Luego siguió un silencio en el cual todavía susurraba Paco: «Él me denunció..., Mosén Millán, Mosén Millán...».

Los méritos del fragmento son los mismos que los de la obra en su conjunto. La ruda eficacia del estilo, la limpidez narrativa, la contención emocional, la plasticidad de las anécdotas, la complejidad de las situaciones, la humanidad de los personajes y el *pathos* de escenas climáticas como la citada convierten a esta novela breve en una auténtica joyita del género.

El hada madrina de la modernidad

—Ay, mira que eres joven. Vamos a poner tu foto justo ahí, debajo de Manolo. Veo que te fijas en Gabo, ¿te gusta? Carina, tráete la última novela de Gabo, que la conozca el chico, anda. Él es un encanto, te lo presentaré algún día. Y muy gracioso. ¿Sabes cómo leen él y su mujer las novelas? Gabo arranca las páginas, y, cuando las termina, se las va pasando, ja ja... Bueno, ¿ya está esto?

—Por mí, perfecto —dije.

Me puse en pie.

Yo entonces tenía veinticuatro años y Carmen Balcells más de sesenta. Se estaba haciendo mayor y andaba con problemas de sobrepeso. De hecho, durante los tres años que fue mi agente literario se tiró muchos meses ingresada en una clínica de Marbella especializada en tratamientos de adelgazamiento. Se vestía acorde con su constitución, blusones finos y holgados, y resoplaba con dificultad cada vez que se movía.

Pero lo que más impactaba era su personalidad. Tenía una inteligencia viva, caótica, muy impaciente. Le costaba —y odiaba— detenerse en un tema. Revoloteaba de asunto en asunto, como si cada segundo de más en uno de ellos fuera una pérdida irreparable.

El tiempo, para Balcells, era más valioso que el oro.

Yo aún no era consciente del privilegio que suponía que la agente más importante del país te recibiera en persona, aunque fuera por un cuarto de hora. Pero lo iba a entender pronto: pese a que para gestionar mis asuntos hablaríamos telefónicamente cada vez que fuera necesario, no volvería a verla. Era como el Charlie de *Los ángeles de Charlie*, solo que en versión femenina.

—Pues entonces deja que te acompañemos a la puerta. ¡Carina!

Su humor era igual de voluble que su conversación. Podía pasar en segundos de mostrar un aspecto afable, de abuela cariñosa, a convertirse en ese monstruo arrogante que aterrorizaba a los editores. A mí me impresionaba. Acababa de publicar mi primera novela y no me sentía capaz de compartir agencia con tantas eminencias como veía en el muro.

—Vamos, que tengo que irme a la otra punta de Barcelona. Que alguien me llame a un taxi, por favor...

—¿Puedo echar un vistazo a las fotos?

—Claro. Espérame y salimos juntos...

Mientras aguardaba, me encaré con la alta pared llena de retratos. Era como una colección de cromos gigantes. Vargas Llosa, García Márquez, Carlos Fuentes, Onetti, Donoso, Roa Bastos, Bryce Echenique. Pero también los españoles: Cela, Delibes, Benet, García Hortelano, Mendoza, Marsé, Vázquez Montalbán. Alguno estaba ya muerto.

Había como doscientos autores en su agencia, aunque el núcleo duro eran los escritores del *boom*, y en especial Vargas Llosa y «Gabo» (García Márquez), con quienes mantenía una relación de mayor complicidad y confianza. Eran los de su quinta.

Yo me sentía como si estuviera en la guarida del dragón, contemplando un tesoro que, en términos literarios, era inconmensurable. Balcells había representado a lo mejor que había dado de sí la literatura en español durante la segunda mitad del siglo xx, desde que se restableciera cierta normalidad social. La guerra del 36 había pasado por un territorio intelectualmente fértil y lo había arrasado. Las grandes figuras murieron (Lorca, Machado, Unamuno) o acabaron en el exilio (Juan Ramón en Puerto Rico, Ortega en Lisboa, Ramón en Argentina). Y los que regresaron, como Baroja, no volvieron a ser los mismos.

La llama se apagó. Entre censura y penurias, la hierba tardó en volver a crecer. Guerra y emigración mataron el primer pujo de modernismo y la intensidad del momento, más tarde bautizado como la Edad de Plata, tardaría en recuperarse.

Hasta que, tras un par de décadas de rescoldos, volvió a rebrotar con escritores como Cela, cuyos primeros libros, *Pascual Duarte* (1942) y *La Colmena* (1951), generaron tendencia y empezaron a apuntar discretamente a un norte vanguardista. Cela siempre demostró una voluntad, un oportunismo y una ambición literaria fuera de lo común. Fue de los primeros que, con su indudable olfato, marcó el camino.

Sin embargo no será hasta los años sesenta, con los nombres de Benet, Martín Santos, Sánchez Ferlosio o Torrente Ballester, secundados por Marsé o Delibes, en su versión más experimental, cuando advino una segunda y poderosa ola de modernismo.

Y ahí apareció Balcells. Las presas de la censura franquista iban cediendo. Y al impulso autóctono se unió el dinamitador definitivo que supuso el éxito mundial del llamado *boom* latinoamericano.

Cien años de soledad profundizó en la misma veta faulkneriana que Benet y deslumbró al planeta con su poderoso realismo mágico. *La ciudad y los perros*, un perfecto rompecabezas, nos sedujo con su virtuosismo narrativo. Y la fragmentaria *Rayuela*, con esa apertura absoluta y esa sensación de que cualquier cosa cabe en una novela, fascinó a más de un creador carpetovetónico. Todavía en 2010, la influencia de Cortázar puede notarse en trabajos de autores actuales.

Los escritores hispanoamericanos actuaron como un poderoso imán sobre los autóctonos, que, enfrentados a tanta modernidad cosmopolita y a un triunfo planetario

tan incuestionable, asumieron con resignación su rol secundario. Quizás Juan Marsé haya sido el único que consiguió, con *Últimas tardes con Teresa*, un éxito y un prestigio internacional equiparables. Los demás siempre parecieron más provincianos.

Resulta interesante destacar que los escritores que más influyeron sobre el *boom* —Joyce, Virginia Wolf, Faulkner, a los que podría añadirse Proust en el caso de Echenique— fueran los coetáneos de Ramón que protagonizaron la primera gran ola de vanguardismo europeo durante los años veinte y treinta, uno de esos momentos en que los novelistas se lanzaron a buscar cauces no narrativos.

Aquel modernismo primero es el que, con algo de retraso, nos llega de rebote a España vía las novelas del *boom*.

Y si a partir de los sesenta la realidad española había ido abriéndose paulatinamente, la equiparación definitiva con la novelística internacional llegaría en los ochenta de la mano de Mendoza, Javier Marías, Muñoz Molina, Millás, Vázquez Montalbán, autores que ya han respirado los mismos aires que sus colegas europeos y a quienes podemos englobar bajo el epígrafe equívoco y complejo de *posmodernidad*. Ellos fueron los primeros que crearon con una libertad que no se había dado en cuarenta años de dictadura.

***Tiempo de silencio* (1962)**

Ambientada en el otoño del 49, esta es una de las novelas que mejor recrea el deprimente Madrid de la posguerra: atrasado, zafio, pueblerino.

Su protagonista es un científico mediocre que necesita ratoncillos y que, para conseguirlos, entra en contacto con los chabolistas que los crían. En algún momento ellos reclamarán su ayuda: su hija acaba de abortar (casera y chapucemente) y se está desangrando. Tras una improvisada intervención in extremis, la chica muere en brazos del ingenuo científico, con las complicaciones consiguientes.

La anécdota no podía ser más sórdida y se presta al crudo blanco y negro de la obra.

Hay una sensibilidad naturalista, tanto en la miserabilidad del ambiente como en la influencia determinante del mismo sobre los personajes, y un cierto aire existencial que la convierte en la prolongación de cierta novelística europea de los cuarenta y los cincuenta: los Camus, Simenon, y en España, el *Pascual Duarte* de Cela.

La obra nos pasea por los diversos ambientes de este Madrid autárquico de la posguerra: el laboratorio, las chabolas, fondas, cafés nocturnos, prostíbulos, cárceles, verbenas. Todo es recreado con minuciosidad y con una prosa poética que se eleva, por su voluntad de renovación estilística, por encima de la producción de su época.

Tiempo de silencio se hermana así con las propuestas de Benet, Ferlosio o del propio Cela, que a finales de esta década publicará *San Camilo 1936*. Ellos son los

principales rompehielos del modernismo durante el franquismo y que emergieron en esa década prodigiosa, en lo literario, que fueron los años sesenta.

Suele citarse el fragmento sobre las relaciones entre la ciudad y el hombre, que ha quedado como una reflexión clásica sobre el motivo:

... podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, que un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, ni por las personas a las que el hombre hace sufrir, ni por las personas a las que el hombre explota ajetreteadas a su alrededor introduciéndole pedazos de alimentos en la boca, extendiéndole pedazos de tela sobre el cuerpo, depositándole artefactos de cuero en torno de sus pies, deslizándole caricias profesionales por la piel, mezclando ante su vista refinadas bebidas tras la barra luciente de un mostrador.

Dentro de esta voluntad de presentarnos un panorama de los diferentes estratos sociales, no podía faltar la cultura.

Y efectivamente, durante la noche, en la tertulia, entre ginebra y ginebra se recrean las conversaciones de unos novelistas de café seducidos por Norteamérica, el nuevo centro intelectual.

La referencia velada a Faulkner, una de las grandes influencias de la época (no olvidemos que uno de los personajes, Matías, es un trasunto de Benet), no es baladí.

Hay que leer el *Ulises*. Toda la novela americana ha salido de ahí, del *Ulises* y la guerra civil. Profundo Sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa.

Una Europa, por supuesto, «falta de garra y de realidad y de auténtica grandeza».

La conciencia provinciana en un país que vive de espaldas al continente se agudiza: esto «no es Europa». Hay un españolismo dolido que late con fuerza. El ambiente intelectual sigue siendo noventayochista, pesimista. Cervantes es citado como una excepción dentro de una tierra baldía en lo creativo. Goya y la pintura expresionista son referencias negras que tiñen la atmósfera.

Lo más destacable, no obstante, es el cosmopolitismo formal, ese estilo reivindicativamente moderno y profundamente barroco que va mudando de aspecto, de fragmento en fragmento. La referencia al *Ulises* de James Joyce no engaña. Y así, las diferentes técnicas narrativas se suceden: el monólogo interior se alterna con la narración en tercera persona, hay fragmentos en primera persona de ciertos personajes, otros líricos, descriptivos, etcétera.

La unidad de estilo es algo que disgusta al modernismo. La sensación es como de

estar ante un vestido cosido con retazos de otros. Las novelas de los autores modernos se sostienen por el poderío lingüístico del artefacto verbal, que generalmente desplaza el centro de interés de la trama a esta nueva forma. «La novela se poetiza», dictamina Cortázar.

Aunque *Tiempo de silencio* aún respeta la tradición mimética de la novela clásica y una cierta arquitectura narrativa, es sin embargo un texto donde ya han cambiado las leyes internas.

Este tipo de novela es, con respecto al molde decimonónico, como un cuadro cubista que reorganiza elementos reconocibles. La experimentación formal la aleja del realismo algo chato y monocorde —*bajorrealismo*, se dice en la novela— de la posguerra.

Unos apuntes personales sobre Miguel Delibes (1920-2010)

Lo que sigue son unas notas personales. No sé si el Delibes real respondía al Delibes que yo dibujo. Pero ¿acaso importa? La imagen proyectada por sus obras es la semilla que ha germinado en mi imaginación. Y así ha salido la rosa... Perdón, la prosa.

a) Leyendo las novelas de Delibes

Recientemente formé parte de un jurado de un premio en Extremadura. Durante la cena, nuestro presidente tomó la palabra y quiso explicarle al público lo que le aporta a un hombre la lectura de novelas: comprensión humana y una sabiduría, dijo, que ni la ciencia ni ninguna de las otras artes ofrecen. Al menos no de la misma manera.

Convengamos en que el lector es un individuo hambriento de humanidad, y que la lectura agranda el corazón. Por eso, a la pregunta: «¿por qué leer novelas?», yo contestaría que porque las ficciones literarias son uno de los bagajes imaginativos más valiosos que se pueda concebir. Y esa riqueza imaginativa es algo que nos acompaña toda la vida. Y que nos condiciona más de lo que muchas veces creemos.

Lo característico del lector de novelas es que, a fuerza de estar en tantas cabezas diferentes, de bucear en tantos mundos dispares —porque cada novela es una ventana abierta a un universo singular—, crece, necesariamente, la capacidad de empatía, de identificarse con el otro, y también la de multiplicar los puntos de vista sobre una cuestión a la hora de analizarla, cosas ambas que redundan en una mayor humanidad.

¿Y Delibes en todo esto?

Pues Delibes es un concentrado de esa tan nutritiva savia literaria que, por su excelencia, uno recomienda siempre: una literatura que enriquece y que revigora en nosotros una humanidad de la que no anda, que yo sepa, sobrado el mundo.

b) Un genio compasivo. Humano, demasiado humano

Existe un tipo de genio tan discreto, que a menudo pasa desapercibido. Lo llamaremos aquí genio compasivo. Se trata de un genio que no se cierra, que no se construye en una coherencia restrictiva, en una arquitectura intelectual propia, sino que busca abrirse y, si acaso, desarrollarse tirando abajo murallas interiores y destruyendo prejuicios en aras de una mayor comprensión y tolerancia de todo lo humano.

Reconozco en Delibes este tipo de genio.

c) Un don de ventrilocuo

En su discurso de agradecimiento por el premio Cervantes, Delibes hablaba de todas las voces que llevaba en su interior. Él las identificaba con el conjunto de esos seres potenciales que hemos podido ser, en uno u otro momento, a lo largo de la vida.

Esa experiencia de la personalidad abierta, que caracteriza al novelista, se opone a la del escritor puro y duro.

El genio del escritor está en la forja de una voz única, absoluta, singular y convincente: es el caso de Umbral, de quien ahora hablaremos.

El genio del novelista radica en la capacidad de multiplicarse en una pléyade de voces diversas, singulares y convincentes, cada cual con su propia microvisión del universo: es el caso de Delibes.

La obra de Miguel Delibes supone la victoria del temperamento abierto sobre el temperamento egotista, la de los otros sobre el yo, la de la compasión sobre el narcisismo.

Umbral decía de Delibes que tenía el don del ventrilocuo.

No conozco textos que reflejen de manera más natural nuestra irreductible pluralidad interna.

d) La modestia del novelista

Que Delibes rehuía concienzudamente el culto a la personalidad, es algo de todos sabido. Su modestia laboriosa, nada ingenua, se fue afirmando año tras año. A veces orgullosamente («Tú es que eres muy de aparentar, Camilo», le dijo una vez a Cela), a veces con sencillez («Para escribir memorias hay que sentirse importante, y yo no lo soy»), pero siempre con la misma tranquila contundencia.

Su consigna parecía ser: yo no soy importante, los importantes son los otros que

viven en mí.

Es la constatación de la miseria del egotismo y de la grandeza de las inteligencias múltiples, como la de Shakespeare.

El novelista solo puede existir cuando ha matado a su yo.

e) El hombre y la rutina

Recuerdo haber leído, en un libro de sus viajes por Suramérica, que se sorprendía Delibes de la carta tan variada que le ofrecía un restaurante. A él tanta variedad le sobraba. Decía que con un buen solomillo tenía suficiente.

Delibes fue un hombre conformista, en el mejor sentido del término. Aceptaba lo que había. No buscaba lo que no tenía. ¿No está esto en contradicción, de alguna manera, con el principio de su novelística, *buscar ser lo que no se es*? Y al mismo tiempo, ¿no reside en la estabilidad personal la fuerza para las aventuras imaginativas?

Es la aventura novelística como un viaje astral, una transmigración espiritual. Para completarlo con garantías corresponde que el cuerpo de partida esté sano y bien asentado en la realidad. De otra manera, es una huida hacia ninguna parte, un comenzar la casa por el tejado, una forma de suicidio.

f) Los pies en la tierra

Delibes dijo de su coetáneo Sánchez Ferlosio, que llegaría a ser grande si perseveraba en su vía. Era la época de *El Jarama*, que tanto prometía. Ferlosio no lo hizo. Le faltó la modestia necesaria para ser novelista. Él quería ser algo más: gramático, pensador, un filósofo a su manera. A Ferlosio le pudo la vanidad intelectual.

Esa pulsión hacia algo más elevado se palpa en en las novelas de Delibes. Pero él ha sabido mantenerse en su sitio. Ha tenido los pies en la tierra..., en su tierra.

g) La quintaesencia de Delibes^[12]

Su padre entendía que esto era progresar; Daniel, el Mochuelo, no lo sabía exactamente. El que él estudiase el Bachillerato en la ciudad podía ser, a la larga, efectivamente, un progreso. Ramón, el hijo del boticario, estudiaba ya para abogado en la ciudad, y cuando les visitaba, durante las vacaciones, venía empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro; incluso al salir de misa los domingos y fiestas de guardar, se permitía corregir las palabras que don

José, el cura, que era un gran santo, pronunciara desde el púlpito. Si esto era progresar, el marcharse a la ciudad a iniciar el Bachillerato, constituía, sin duda, la base de este progreso.

Pero a Daniel, el Mochuelo, le bullían muchas dudas en la cabeza a este respecto. Él creía saber cuanto puede saber un hombre. Leía de corrido, escribía para entenderse y conocía y sabía aplicar las cuatro reglas. Bien mirado, pocas cosas más cabían en un cerebro normalmente desarrollado. No obstante, en la ciudad, los estudios de Bachillerato constaban, según decían, de siete años, y, después, los estudios superiores, en la Universidad, de otros tantos años, por lo menos. ¿Podría existir algo en el mundo cuyo conocimiento exigiera catorce años de esfuerzo, tres más de los que ahora contaba Daniel? Seguramente, en la ciudad se pierde mucho el tiempo —pensaba el Mochuelo— y, a fin de cuentas, habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón. La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas.

El final del camino

Han sido muy pocos los que se han ido, llegado el momento, tan libres de equipaje. Delibes supo mantener su independencia moral e intelectual. Acaparó lo mínimo, y partió con la misma ligereza con la que vivió.

Como dijera Antonio Machado, otro gran enamorado de Castilla:

Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito.

A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

La Barcelona del tardofranquismo^[13]

En un principio ninguno parecía tener el mando. Ocurre que de pronto, en 1956, se les ve andar como si les hubiesen dado cuerda por la espalda, como rígidos muñecos juramentados con un puñal escondido en la manga y una irrevocable decisión en la mirada de plomo.

Impresionantes e impresionados de sí mismos, misteriosos, prestigiosos y prestigiándose avanzan lentos y graves por los pasillos de la Universidad con libros extraños bajo el brazo y quién sabe qué abrumadoras órdenes sobre la conciencia, levantando a su paso invisibles oleadas de peligro, de consignas, de mensajes cifrados y entrevistas secretas, provocando admiración y duda y femeninos estremecimientos dorsales junto con fulgurantes visiones de un futuro más digno. Sus nobles frentes, agobiadas por el peso de terribles responsabilidades y decisiones extremas, penetran en las aulas como tanques envueltos en la humareda de sus propios disparos, derriban núcleos de resistencia, fulminan rumores y envidias, aplastan teorías y críticas adversas e imponen silencio: entonces es cuando a veces se oye, como en el final brusco de un concierto, esa voz desprevenida, pillada en plena confianza, parece una sola, larga, tartajeante y obscena palabra:

—... y pecemeparecepecepertenece.

A menudo han sido vistos dos o tres en una mesa apartada del bar de la Facultad, hablando por lo bajo, leyendo y pasándose folletos. Teresa Serrat está siempre con ellos, activa, vehemente, sofisticada, iluminada por dentro con su luz rosada igual que una pantalla. Ciertos elementos de derechas están empeñados en decir que la hermosa rubia politizada se acuesta con sus amigos, por lo menos con Luis Trias de Giralt. Pero todo el mundo sabe que, aunque son tiempos de tanteo por arriba y por abajo, de eso todavía nada.

Crucificados entre el maravilloso devenir histórico y la abominable fábrica de papá, abnegados, indefensos y resignados llevan su mala conciencia de señoritos como los cardenales su púrpura, a párpado caído humildemente, irradian un heroico resistencialismo familiar, una amarga malquerencia de padres acaudalados, un desprecio por cuñados y primos emprendedores y tías devotas en tanto que, paradójicamente, les envuelve un perfume salesiano de mimos de mamá rica y de desayuno con natillas. Esto les hace sufrir mucho, sobre todo cuando beben vino tinto en compañía de ciertos cojos y jorobados del barrio chino. Entre dos fuegos, condenados a verse criticados por arriba y por abajo, permanecen distantes en las aulas, impenetrables, sólo hablan entre sí y no mucho porque tienen urgentes y especiales misiones que cumplir, incuban dolorosamente expresivas miradas, acarician interminables silencios que dejan crecer ante ellos como árboles, como inteligentes perros de caza olfatean peligros que sólo ellos captan, preparan reuniones y manifestaciones de protesta, se citan por teléfono como amantes malditos y se prestan libros prohibidos.

El grupo de los escogidos no es muy numeroso, asignarles una categoría no es fácil, Luis Trias parece su capitán. Alto, silencioso, la cabeza un poco ladeada, mareada en su propio perfume de rosa, al verle en los pasillos y en las aulas se asemeja también a un semáforo viviente regulando la circulación de ideas y proyectos subversivos. Pero las masas se preguntan: ¿está realmente conectado? (...)

Con el tiempo, unos quedarían como farsantes y otros como víctimas, la mayoría

como imbéciles o como niños, alguno como sensato, ninguno como inteligente, todos como lo que eran: señoritos de mierda.

Reivindicación del conde Don Julián (1970)

Para cualquier observador cultural, un autor como Juan Goytisolo resulta atractivo porque es alguien que a lo largo de su vida ha atravesado las principales corrientes estéticas del siglo. Tras estrenarse en el neorrealismo de la posguerra (que retrospectivamente tiene cierto aire primitivista) con *Señas de identidad* en los sesenta, pasó por el modernismo reivindicativo de *Don Julián* y remató su carrera con los experimentos cien por cien posmodernos de sus últimas propuestas.

—No busco lectores, busco relectores —ha afirmado en alguna ocasión.

La Reivindicación del conde don Julián marca un punto de inflexión importante en su obra, al ser el primero de sus textos sometido a los postulados estéticos de un modernismo beligerante y sin concesiones. Desde las primeras palabras («tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti con los ojos todavía cerrados en la ubicuidad neblinosa del sueño») aparecen hilvanados los tres protagonistas de la obra: España, la conciencia del narrador y el lenguaje.

El texto es de un barroquismo formal extremo. En él se aúnan diferentes idiolectos, jergas, argots, idiomas (francés, inglés, alemán, italiano, latín), cientifismos, elementos metaliterarios, metatextuales... La sintaxis es netamente moderna. No hay puntos ni párrafos. Tampoco los diálogos están introducidos por guiones.

Igualmente modernas son la seriedad del propósito (demoler la identidad nacional española), la voluntad de hacer una novela totalizante, y la tensión sicoanalítica y sexual que se palpa en esta prosa hosca, virulenta.

Pese al cosmopolitismo y la poliglosia y las referencias poperas a los Rolling y a James Bond, el tono y la atmósfera, vagamente existencialista, no podrían aún ser posmodernos. Le falta la ironía. Se nota que estamos aún en los años setenta.

A través del magma voluntariamente confuso que es la conciencia del narrador, se recrean la vida y el pensamiento de un expatriado durante una jornada inacabable en Tánger.

La ciudad se nos aparece como una especie de basurero de Occidente («... aunque despojada de su brillante estatuto internacional, la ciudad es crisol de todos los exilios y sus habitantes parecen acampar en un presente incierto, risueño y manirroto para algunos, austero y peliagudo para los más: (...) los ingredientes se yuxtaponen sin mezclarse jamás, como estratos geológicos superpuestos por el peso de los siglos o líquidos de densidad diferente que sobrenadan en la vasija experimental del científico o el estudioso») y el clima mental del desarraigo está perfectamente captado. A ratos recuerda a las novelas de Bowles. También resulta

claramente genetiana la manera de abordar los asuntos carnales.

Pero lo más característico del texto es el odio feroz por su país natal, por la inmunda Madrastra («Adiós, Madrastra inmunda, país de siervos y señores: adiós tricornos de charol, y a ti, pueblo que los soportas»). Eso es lo más novedoso de una *antinovela* que, de no ser por ello, podríamos considerar como uno de tantos experimentos verbales joycianos y setenteros.

Se trata de un odio visceral y absoluto, con pocos parangones en la literatura española.

Yo solo encuentro algo parecido en *La Celestina*, con el que guarda semejanzas de sensibilidad. No en balde es de los pocos textos de los que Goytisolo habla bien: «Celestina, madre y maestra mía», «oh, insólita maravilla del Verbo!».

El narrador despedaza, página a página, los mitos nacionales y dismantela (*deconstruye* sería el verbo preciso) esta artificiosa y perversa construcción. Ataca sus principales componentes —el senequismo, el castellanocentrismo, la mística del paisaje, el hidalguismo, el calderonismo, el etnocentrismo, el cristianocentrismo— y se ensaña con los rasgos más ridículos de un *Homo hispanicus* que nos presenta como chabacano, taurino, amiguista, compadrero y casticista.

El odio lo lleva a identificarse y a reivindicar a don Julián, el misterioso conde que vendió la Península a unos invasores árabes que son presentados como «lo otro» de lo español y a quienes se exhorta repetidamente a asaltar, de manera más o menos simbólica, la identidad vecina.

¡A mí, guerreros del Islam, beduinos del desierto, árabes instintivos y bruscos!: os ofrezco mi país, entrad en él a saco: (...) la faunesca agresión colectiva se impone.

El conjunto configura un retrato a vitriolo de una nación de la que solo se salva el idioma, que el autor reivindica como única patria posible, el único legado aceptable, pero cuyos mitos ataca: se mofa de todos los clásicos.

El autor nos insta a apropiarnos del castellano pero desacralizándolo, vaciándolo de sentir nacionalista.

Hay que rescatar vuestro léxico: desguarnecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de aquello que en puridad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje: chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exangüe y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes.

En definitiva, la *Reivindicación* es un ataque frontal a todos los mitos establecidos por el 98 y recuperados por el franquismo. Un intento de despatriotizar el idioma, la literatura, la propia identidad. Y su efecto, para el lector de clásicos, es purgatorio y salutífero.

Un puñado de buenas lecturas novelescas: *Lazarillo de Tormes, Don Quijote de la Mancha, Fortunata y Jacinta, La Regenta, El novelista, Niebla, Tirano Banderas, El árbol de la ciencia, Réquiem por un campesino español, Pascual Duarte, La colmena, Volverás a Región (para valientes), Tiempo de silencio, El camino, Cinco horas con Mario, El Jarama, Últimas tardes con Teresa, Reivindicación del conde don Julián...*

CAPÍTULO QUINTO

AL SERVICIO DEL CELULOIDE

Yo me considero una especie de asistenta al servicio del director, que es mi señorito.

Rafael AZCONA

A propósito del cine

Desde finales del siglo xx, las relaciones de más o menos buena vecindad, de celos y tolerancia que ha habido entre cine y literatura, se han convertido en un tema ineludible para cualquier escritor. Si el novelista aún subsiste como figura comercial, es en buena medida porque se ha transformado en un argumentista de lujo para el cine.

Lo queramos o no, el cine ha usurpado en el siglo xx la posición que ocupara en el siglo xix la novela como principal arte narrativo de la humanidad, y sería hipócrita no hacer referencia a él en este libro.

Aclararé de entrada que no soy cinéfilo. No entiendo de cine. A lo mejor porque cuando voy al cine no veo cine sino literatura. Es decir, no entiendo nada de encuadres, de iluminación, de *racords*, de movimientos de cámara, de *zooms ins* y *zooms out*, etcétera. En cambio entiendo bastante de personajes, conflictos, articulación narrativa.

Es una deformación profesional que me excusaréis y que explica mi preferencia por las películas más literarias.

Sin embargo, admiro lo metódico que puede llegar a ser el cine.

La industria cinematográfica ha descompuesto el proceso creativo en diferentes partes y ha adjudicado cada una a los correspondientes especialistas: los escritores que se encargan del guion, los actores que dan voz y cuerpo a los personajes, los estilistas concentrados en el vestuario, quienes se dedican a buscar localizaciones, el director, el montador, el productor...

Para mí, ese rigor creativo y de método es su gran acierto y es donde, en el ámbito de la creación de ficciones, le ha ganado la partida a la literatura.

El cine es, en definitiva, *una maquinaria de creación artística extremadamente sofisticada y eficiente*. Y comparar la capacidad de un novelista con la de esta industria es como comparar a un hombre-orquesta con una orquesta.

El novelista hace él solito lo que todo un equipo de rodaje.

De entrada, tiene que ser buen actor. La novela es una especie de película mental

donde uno interpreta todos los personajes. Lo que hacen Alfredo Landa, Paco Rabal, Juan Diego y otros, de manera conjunta, en *Los santos inocentes*, pongamos por caso, lo ha tenido que hacer antes Delibes, sin ayuda de ningún tipo, en su cabeza.

También ha de tener cualidades de guionista.

No basta con crear personajes. Hay que saber construir con ellos situaciones que articulen una buena historia y que progresen naturalmente hasta un desenlace coherente.

Además nos corresponde el trabajo de localizadores y estilistas. Recrear el mundo físico. Lidiar con paisajes, arquitecturas, objetos. Vestir hombres y mujeres.

A ese nivel, muy pocos han conseguido la definición del cine. Los naturalistas son quienes más atención han prestado al aspecto descriptivo del género. Blasco Ibáñez sería un buen ejemplo.

Por supuesto, el novelista hace también su propio montaje. Es un montaje literario, pero montaje a fin de cuentas.

Y ya la guinda del pastel: encima le exigimos ser buen prosista, una obligación que siempre me ha parecido abusiva.

Un novelista no tiene necesariamente que ser un escritor excelente, sí eficaz. Y aprovecho para recordar que el novelista es alguien para quien escribir no es un fin en sí, sino un medio para algo más: *crear un mundo imaginario*.

Es por ello por lo que hay grandes escritores que no son necesariamente buenos novelistas, y también grandes novelistas que no son necesariamente excelsos escritores.

Los ejemplos de ambos casos abundan

Sobre David y Goliat

De todo lo dicho anteriormente se sigue que la rivalidad entre cine y literatura es una lucha tremendamente desigual. Y eso explica por qué muchos novelistas han renunciado a contar historias, so pretexto de que *eso ya lo hace el cine*.

Podríamos hasta afirmar que buena parte de la historia de la novela del siglo xx —estoy pensando en el modernismo de Benet o de Goytisolo— se explica como una búsqueda desesperada de cauces no narrativos. El propio Cortázar dice que la novela, llegado un momento, se *poetiza*. Y es que el cine, como indicaba en el arranque del capítulo, *ha usurpado el puesto predominante que ocupaba la novela en el siglo XIX y se ha convertido en el arte narrativo por excelencia*.

Nuestra lucha con el cine es la lucha de David contra Goliat.

No obstante lo cual, es obligado constatar que Goliat no solo no ha podido vencer a David, sino que empezó imitándolo y ha terminado viéndose obligado a recurrir a él y a pagarle para que se ponga de su lado.

Digo que empezó imitándolo porque las primeras películas, como las de Georges

Méliès y las de Segundo de Chomón, se parecían más a la pantomima o al circo o al teatro de variedades, que al cine moderno.

En realidad no fue hasta la aparición de David Griffith, gran admirador de Dickens, cuando el séptimo arte tomó la dirección actual y empezó a *novelizarse*.

Y añadido que hoy recurre a él, porque buena parte de las películas que se producen de unos años para acá son adaptaciones de novelas. Según lo que he leído, se estima que están basadas en libros entre un treinta y un cuarenta por ciento de las producciones actuales.

En España esta moda se dispara en los años ochenta, con el éxito de obras como *La colmena* o *Los santos inocentes*, las adaptaciones dirigidas por Mario Camus de los textos homónimos Cela y Delibes, laureadas respectivamente en Berlín y en Cannes. Y la vorágine llega a partir de los noventa, cuando se adaptan, no ya clásicos, sino los últimos éxitos editoriales: novelas como *Beltenebros*, de Muñoz Molina, *Historias del Kronen*, o *Nadie conoce a nadie*.

Ante esta situación, cabe preguntarse por qué se ha dado esta progresiva e innegable *novelización* del cine.

A bote pronto se me ocurren varias razones.

En primer lugar resulta incuestionable que la novela suele producir historias más originales y personales. *Últimas tardes con Teresa*, de Marsé, pongo por caso, es una obra que condensa muchos años de vivencias. Tiene una densidad de detalles que rara vez se encuentra en un guion. Eso lo convierte en una base excelente para una película.

Lógicamente, también existen razones más prosaicas.

Al adaptar una novela exitosa, el productor cuenta de entrada con un activo comercial de miles de lectores que están deseando ver la adaptación. Sería absurdo menospreciar la ventaja que ello supone.

Y tampoco conviene olvidar que, cuando se adapta una novela, existe de antemano un trabajo hecho. Por delante de los guionistas suele haber un tipo, el autor, que lleva ya un añito o dos, a veces más, pensando sobre una historia y resolviendo problemas narrativos.

Siempre es más fácil recrear que crear *ex novo*.

Visualidad, síntesis, elipsis

No sería justo, llegado a este punto, dejar de mencionar en qué le ha influenciado el cine a la literatura, una influencia que, efectivamente, ha sido profunda, aunque no en el sentido en que habitualmente pensamos.

Muchos consideran que la escritura de los novelistas actuales es muy visual a causa del cine.

Eso es falso.

El Lazarillo y *La Regenta*, por citar dos casos de los muchos que se me ocurren, son textos tremendamente visuales. Y eso bastante antes de que los hermanos Lumière hubieran inventado su famoso aparatito, o de que hubieran nacido, en el caso de *Lazarillo*.

La visualidad nunca fue una cualidad exclusivamente cinematográfica. Los novelistas no hemos tenido que esperar a que se inventara el cinematógrafo para visualizar escenas.

La influencia que sí percibo en la novela «poscine», por contra, es una mayor tendencia a la *síntesis*.

Los escritores contemporáneos hemos aprendido que las cosas se cuentan una única vez, y si se repite un matiz psicológico tenemos la impresión de que hay redundancia. En la novela decimonónica, en cambio, se repetían las mismas situaciones ochenta veces.

La exigencia de síntesis ha sido una enseñanza clave del séptimo arte, sabio en ello por necesidad.

Y luego está el uso de la *elipsis*, el evitar transiciones temporales y espaciales prescindibles. Eso es algo de lo que también hemos aprendido los escritores, consciente o inconscientemente, en las salas oscuras.

Dos experiencias concretas de adaptación

Me vais a permitir ahora que hable en primera persona de la experiencia directa que he tenido del cine a través de las adaptaciones de mis primeras novelas, *Historias del Kronen* (1995) y *Mensaka, páginas de una historia* (1998). Son dos experiencias muy diferentes, que suelo contrastar.

Según los cinéfilos, *Historias del Kronen* es formalmente mejor película. Es normal: era el cuarto largometraje de Montxo Armendáriz, mientras que *Mensaka* fue la ópera prima de Salvador García. Pero para mí no funcionó, y voy a intentar explicar por qué.

En términos generales, para que una adaptación cuaje no tiene por qué ser necesariamente fiel a la letra de la novela original. Resulta legítimo que un realizador se apropie la historia y que la modifique todo lo que haga falta para que se adapte a sus necesidades expresivas. En música es normal y hasta necesario que la versión que hace un grupo del tema de otro nos suene a ese grupo y no a los autores originales.

En el caso de la adaptación de mi primera novela, hubo cambios argumentales importantes que yo no cuestiono. Fue muy famosa, por ejemplo, la escena en la que los protagonistas, unos jóvenes descocados, se cuelgan de un puente sobre la Emetreinta (el de la imagen es el de Eduardo Dato sobre la Castellana): eso en mi novela no ocurre.

Aun así, creo que una adaptación tiene el deber de mantenerse fiel *al espíritu de*

la obra original.

Tiene que haber una mínima sintonía de sensibilidad entre el autor de la novela y el de la película. Es como una transfusión de sangre. Se necesitan *grupos compatibles*, para que la cosa funcione. Y en *Kronen* no fue el caso.

El director y yo éramos temperamentos creativos demasiado diferentes.

A mí me gusta dramatizar. Priorizo los diálogos, los conflictos verbales entre personajes, las psicologías. Y al director eso le traía al fresco. A Armendáriz lo que le interesaba, por encima de cualquier otro aspecto, era la *narración visual*. Si nos fijamos, sus mejores largometrajes, *Las cartas de Alou* (1990) y *Secretos del corazón* (1997), funcionan precisamente porque los protagonistas son un inmigrante nigeriano y un niño. Es decir, personajes que *no hablan*.

A mí me gustan los diálogos abiertos, realistas. Hacer lo que hace Tarantino en sus filmes. Sentar a dos tipos a una mesa en un bar. Que discurren sobre lo humano y lo divino. Y a Armendáriz en cambio le iban los diálogos funcionales e informativos. Para mí resultó doloroso mutilar el habla de mis personajes para que funcionaran dentro de su película.

También le pongo una serie de pegas estéticas al filme.

La vestimenta es un lenguaje. La gente joven se expresa con él. Y si uno hace una película sobre jóvenes, debe, necesariamente, dominarlo. Eso, en este largometraje, no se trabajó correctamente. Tengo entendido que la persona encargada del vestuario se pasaba por las casas y escogía las prendas prácticamente al tuntún.

El resultado, en mi opinión, fue desastroso. Y ya no es solo que los chavales no tuvieran ningún glamur estético —¿qué le queda a la juventud, si le quitas eso?— sino que sencillamente *no resultaba realista*.

Aquello se parecía más a Pamplona en los años setenta que al Madrid de los noventa.

Más sobre adaptaciones

Como un par de años después, surgió la posibilidad de adaptar mi segunda novela.

Para entonces, yo andaba quemado con la experiencia anterior. Cuando me enteré de que un nuevo productor, Gerardo Herrero, había comprado los derechos de mi segunda novela, *Mensaka*, a mi agente de entonces, me alegré de quedar al margen del proyecto.

En un principio se dijo que la película iba a ser dirigida por Icíar Bollaín. Luego supe, por la prensa especializada, que al final la dirigiría Salvador García. Él era en la época un ilustre desconocido. Alguien me comentó que había sido ayudante de realización de Gerardo Herrero.

Aquello empezaba con mal pie y no me hice ilusiones.

—Prefiero no leerlo —le dije a mi mujer, cuando recibí por correo el guion.

—Pues tiene buena pinta —repuso, hojeándolo—. Lo firma Luis Marías.

Unos meses después, el realizador me envió una copia de la película. Yo estaba siguiendo un curso en la Universidad de Norwich, Inglaterra, cuando me llegó aquella cinta junto con una tarjeta muy amable de Salva García en la que me decía que esperaba que me gustara la adaptación de mi novela.

Los colores todavía no son los que habrá. Pero sé que los escritores sois poco sensibles a estas cosas...

Tenía razón.

Esa misma tarde la visioné en la biblioteca de la universidad. Me encerre en un cubículo, con una televisión y unos cascos. Y me encantó. Reconocí a mis personajes. El casting era perfecto, y los actores estaban fantásticos. La mayoría, desde entonces, han hecho carrera: Lola Dueñas, Tristán Ulloa, María Esteve, Laia Marull, Gustavo Salmerón...

Me pareció una historia emocionante, contada con mucha inteligencia y una enorme sensibilidad.

¡Cosas de la vida! La adaptación en la que menos había colaborado era al final la que más me gustaba.

Siempre he pensado que mi primera novela, con toda la hosquedad de estilo que se quiera, es bastante mejor que la adaptación cinematográfica que hizo Elías Querejeta de ella. En cambio, en el caso de mi segunda ficción, *Mensaka*, la película de Gerardo Herrero la mejoró sensiblemente.

Tengo amigos que se ofuscan cuando me oyen decir esto. Pero hay que quitarse los prejuicios. Los libros no son siempre mejores que sus adaptaciones. Hay tantas películas malas surgidas de libros buenos como al revés. Y por supuesto también hay libros buenos a la base de películas buenas y horrores literarios que engendran horrores cinematográficos.

Y eso sin que la fidelidad al texto original sea determinante.

Más adelante se hizo una adaptación francesa de otra novela mía, *Soy un escritor frustrado*. La produjo Luc Besson, bajo el título de *Imposture* (2005). Esta vez el director, Patrick Bouchitey, sí que me contactó. Hubo una sintonía de sensibilidad importante, y apoyé todas sus propuestas, inclusive las que se alejaban más de la historia original.

El resultado fue la peor película de las tres.

Desde entonces he llegado a una conclusión: que con las adaptaciones nunca se puede saber por dónde saldrán los tiros.

La crisis del cine español

Resulta imposible hablar del cine español sin referirse, aunque sea de pasada, a la sempiterna crisis que lo aqueja.

A ese respecto, me gusta recordar que yo empecé a publicar en los años noventa, que fue un momento de gran excitación creativa. Hubo una eclosión artística extraordinaria.

En la música aparecían bandas *indies* por doquier (Los Planetas, Patrullero Mancuso, Australian Blonde, El Inquilino Comunista) cuyos discos se publicaban en sellos como Subterfuge o Elefant. En las salas de arte y ensayo se proyectaban las películas del joven cine independiente americano (Hal Hartley, Tarantino) y se empezaban a estrenar las óperas primas de directores españoles (Álex de la Iglesia, Julio Medem, Icíar Bollaín o Daniel Calparsoro), a cual más sorprendente, tanto por lo imaginativas como por lo diferentes entre sí.

He leído al crítico de cine Carlos Boyero referirse a este periodo como la Edad de Plata del cine español. Creo que tiene razón. Fueron años durante los que realmente íbamos a ver cine español. La crisis del cine patrio parecía, definitivamente, cosa del pasado.

Pero de repente algo pasó, y hoy (escribo en el 2011) el panorama está más negro que nunca.

Es cierto que han influido la crisis económica y el impacto de la piratería en Internet. Aun así somos muchos los que pensamos que parte de la culpa la tiene la propia industria cinematográfica.

No hace tanto coincidí con Lorenzo Silva, un colega novelista que también ha tenido sus más y sus menos con el cine y algún que otro proyecto de adaptación abortado. No sé cómo, vinieron a entremezclarse en la conversación el cine y la guerra de Irak, y a propósito de ello se mostró muy crítico con la incapacidad de la industria nacional para tratar asuntos candentes.

—¡Pero si es que temas y anécdotas los hay a mansalva! —exclamó—. Acuérdate de los siete espías españoles a los que tendieron una emboscada y mataron de mala manera. Eran íntimos de los servicios secretos de Sadam, y el asunto tenía mucha miga. Todo eso se podría explotar: mira todo lo que están sacando los norteamericanos del conflicto...

—Entonces, ¿por qué no se hace? —me interesé.

—Pues porque para que se pueda financiar un largometraje hay que contar con el beneplácito del Ministerio de Cultura, de cuatro televisiones, de tres Cajas de Ahorros y de un par de Comunidades Autónomas. Y nadie tiene la lengua lo suficientemente ancha para lamer tantos culos...

Me hizo gracia la expresión.

Me quedé pensativo, y al final tuve que darle la razón.

Hoy prácticamente no quedan productores independientes, de esos que antiguamente se arruinaban con una película.

Ahora mismo el negocio no está ni siquiera en la taquilla, sino *en el mero hecho*

de conseguir subvenciones para hacer la película. El estreno es lo de menos. Y así, por supuesto, no vamos a ninguna parte.

Rafael Azcona (1926-2008)

De todos los escritores fagocitados por el cine, quien ha quedado entronizado como el guionista por antonomasia, es Rafael Azcona. Su figura, además, ha generado un curioso consenso literario. Umbral hablaba muy bien de él. Y no hace mucho me encontré con dos autores de cierto renombre comentando maravillas a propósito de este escritor logroñés, entonces en vida. Repetían que era un hombre sabio.

—¡Un sabio! —exclamaba el uno.

—¡Un requetesabio! —replicaba el otro.

No se me ocurrió contradecirles. Entre otras cosas porque Azcona era una persona brillante y un conversador demoledor (el adjetivo se lo he robado al guionista David Trueba, que lo frecuentaba); eso está por encima de toda duda. Pero lo de la sabiduría a ciertas edades me hace pensar en aquello que decía Sócrates de que un hombre que no conoce su propio cuerpo después de haber convivido treinta años con él no puede considerarse inteligente.

Yo tengo tendencia a pensar que quien a los ochenta no es un sabio es un gilipollas.

Y Azcona, desde luego, no lo era.

Escritor prolífico, su firma ha estado detrás de muchas de las mejores películas de las últimas seis décadas. Su extensísima filmografía abarca desde los primeros filmes en blanco y negro de Ferreri (*El pisito*, *El cochecito*), basados en sus relatos de los cincuenta, por supuesto el celeberrimo *Verdugo* (1963), pasando por la saga esperpéntica y berlanguiana tardosetentera de la familia Leguineche (*La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional*, *Nacional III*), alguna de las mejores películas de Trueba (la oscarizada *Belle Époque*, en los ochenta), de Cuerda (*El bosque animado*) y adaptaciones literarias como *El lenguaje de las mariposas* (1999), inspirado en la novela de Manuel Rivas, o *Los girasoles ciegos* (2008), que fue, si no me falla la memoria, la penúltima película con guion suyo que se estrenó.

Azcona era un trabajador lúcido y humilde. Decía que escribía guiones porque es más fácil que escribir novelas.

Consideraba que el guionista debe desaparecer en cuanto entrega el guion y que en este no debe haber adjetivos: «cuanta menos literatura, mejor».

Pese a su perfil bajo mediático, tenía una fuerte personalidad artística que impregnaba cualquiera de sus películas con una atmósfera propia inconfundible.

Fue el gran guionista nacional entre otras cosas porque le interesaba el problema de España.

El conjunto de su filmografía es, por obra y gracia de los realizadores para quienes trabajó, un retrato, tierno y ácido, cómico y patético a la vez, de la posguerra. Resulta difícil entender este país de pandereta y charanga sin pasar por sus películas. Lo que hizo Aldecoa en sus cuentos, lo hizo él, a su manera, en la pantalla.

Azcona era consciente de que escribía para una colectividad muy concreta, y portó, a su manera, la antorcha del 98 que ya había ido pasando de mano en mano a lo largo del siglo: Ortega, Cela, Aldecoa, él...

Es el escritor que mayor calidad le ha dado a la escritura guionística.

El cine visto por Emilia Pardo Bazán en 1908^[14]

De dos clases son las películas cinematográficas. O reproducen cuadros hechos de la realidad, o escenas compuestas artificialmente, y que las más veces son verdaderas historietas o cuentos inventados *ad hoc*. También se da el caso de que cuentos e historietas, ya conocidas, se adapten a la exhibición cinematográfica. Así sucede con las tan celebradas y predilectas de la gente menuda el Ogro, Pulgarcito, Cenicienta, el Gato de las botas, Caperucita colorada, la Bella dormida en el bosque y otros infinitos, sea de Perrault, sea de sus imitadores y del fondo folklórico o popular.

Menos mal entonces. Todo el mundo recuerda su niñez, y en ella brillan con chispazos de magia esas historias morales y aterradoras, que nos desvelaron con delicioso miedo. Lo terrible es la fantasía de los modernos, las historias y anécdotas *discurridas* para *libretos*, por cada uno de los cuales —según he oído decir— se pagan cien francos... ¡Imagínense ustedes lo que imaginarán los imaginadores! Parten los corazones las cosas que suceden y que presenciamos con escalofrío —es un modo de decir. Ya es un niño robado de su cuna por una tía Marizápalos, oculto en el zaquizamí de la misma, y a quien un fiel perro de Terranova, guiado por el rastro y supongo que por el arcángel San Rafael, a través de obstáculos y estorbos sin número, vadeando ríos y saltando muros, descubre y recobra y presenta a los padres, que lloraban desconsolados la pérdida del pedazo de sus entrañas. Ya es una bellísima joven, salvada de la marea alta por los torneros de un faro, de la cual se prendan los dos, y por la cual se dan de puñaladas o de mordiscos o no sé de qué, cayendo ambos sobre los escollos y quedando muertos allí mismo, hasta el día del Juicio final. Ya es un padre que, para desembarazarse de un marinero pretendiente de su hija, sierra el palo mayor de una lancha, y después, torturado por el remordimiento ve alzarse del agitado seno de las olas las figuras acusadoras de sus víctimas, de los que naufragaron por su causa. Lo cómico corre parejo con lo trágico. Uno de los elementos cómicos favoritos del *cine*, es la subida rauda y veloz por una pared vertical de una serie de automóviles, carros, bicicletas, triciclos, carretillas, coches de punto, caballos, barcos, personas, en persecución de cualquier malhechor, o sencillamente de un aturdido, que les ha tropezado y a quien se proponen detener.

Este *truc* debe de ser de los más fáciles, y consiste buenamente en pintar una decoración de pared y extenderla en el suelo. El efecto, sin embargo, es infalible: el público se descalza de risa o se pasma de admiración ante el maravilloso caso de que trepen por una casa arriba tantos vehículos y tanta gente... sin despeñarse, como si llevaran sindeticón en las ruedas y en los zapatos...

La evidente complacencia del público en los cinematógrafos y la acogida que dispensa a estas invenciones literarias, morales y gimnásticas, no deja de sugerir reflexiones desagradables a los que un día y otro estamos pendientes de la misma colectividad. Este monstruo, este público de nuestros afanes, ¡qué fácil y qué difícil es de cautivar; qué benévolo y qué exigente; qué cosas traga y qué cosas repele!

El cine visto por Julio Camba a mediados del siglo xx^[15]

El cine sólo fue un arte verdaderamente universal en sus comienzos, pero tan pronto como la ciencia logró otorgarle el don de la palabra, le quitó toda su universalidad. Fue universal como son universales los niños, a quienes entiende siempre todo el mundo mientras no rompan a hablar, y los que, en cuanto aprenden a decir las cosas en un idioma cualquiera, se hacen completamente ininteligibles en todos los otros.

Es cierto que el cine mudo necesitaba frecuentemente el auxilio de unas explicaciones habladas, pero el cine hablado, a su vez, necesita casi siempre apoyar su acción en unos letreros mudos y, excepto en los países de origen de las películas, el espectador cinematográfico no tiene más remedio que ayudarse con los letreros o ayudarse con el doblaje. ¿Que qué es el doblaje? Pues el doblaje es un truco muy ingenioso en virtud del cual cuando la Greta Garbo dice, por ejemplo, «¡Caracoles!», el espectador oye «¡Ranas!», y cuando dice «¡Ranas!», el espectador oye «¡Caracoles!». ¿No han oído ustedes hablar nunca de una persona que le quita a otra las palabras de la boca? Pues eso es, exactamente, lo que hacen los ingenieros del sonido con la Greta Garbo y demás estrellas del cine. Les quitan las palabras de la boca, las vuelven del revés y se las ponen otra vez dentro.

El efecto, muchas veces, es igual al que nos produciría una flauta de la que oyésemos salir un redoble de tambor o un trombón que sonase como una ocarina, pero hasta ahora no se ha encontrado aún mejor procedimiento para darle algo de universalidad al cine hablado.

Yo, la verdad, preferiría el cine mudo. Eso de que un actor o una actriz hagan todos los movimientos bucales necesarios a la pronunciación de las palabras «*Good bye*» y luego resulte que lo que dicen es «¡Adiós, muy buenas!», me parece algo así como si un sastre me tomase cuidadosamente las medidas de una americana y después me hiciese con ellas un par de pantalones. Generalmente, las palabras le entran a uno por los ojos tanto como por los oídos, y cada idioma tiene unas

expresiones faciales que no es posible armonizar casi nunca con las palabras de los otros idiomas; pero ya no hay manera de volver al cine mudo y tendremos que aceptar el doblaje como un mal necesario.

El mundo audiovisual según un joven de 1992^[16]

A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Ésa es la puta verdad. Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión.

El cine visto en 2006 por un español nacido en 1943^[17]

Yo creo que mi generación es enfermizamente cinéfila, porque de alguna forma conocemos el mundo a través del cine. (...) Yo creo que el cine es el gran arte, porque el cine son todos los otros lenguajes. El cine se nutre de la novela, de la música, de la fotografía, de la poesía, del teatro. Reúne todos esos lenguajes y, a su vez, tiene en sí un lenguaje propio: el lenguaje cinematográfico. Yo creo que es el arte total. Hay quienes andan por ahí buscando el arte total. Yo creo que está inventado: es el cine.

Un puñado de buenas películas literarias: *El ángel exterminador, Calle mayor, Muerte de un ciclista, Bienvenido, mister Marshall, El cebo, El cochecito, El verdugo, El Sur, La escopeta nacional, Belle Époque, Mensaka, Smoking room...*

CAPÍTULO SEXTO

GÉNEROS MENORES

Igual llueve sobre los Grandes Lagos que sobre los charcos.

Carlos Edmundo DE ORY

Las fábulas

Le tengo un especial apego a este género que navega a medio camino entre el aforismo, el refrán, la poesía y el cuento.

De las fábulas me atraen la sencillez de su forma, la limpidez de la expresión y su perfecta inteligibilidad. Creo que son condiciones exigibles a cualquier escrito.

También aprecio la iluminación incisiva que ha de aportar cualquier moraleja. No olvidemos que superhéroes, vampiros, gánsteres o animales fabulosos son solo las máscaras más o menos llamativas que permiten a un artista hacer observaciones sobre la vida y la naturaleza humana.

La tradición fabulística es muy antigua. Como decía el licenciado Vidrera en una de las *Novelas Ejemplares*: «¡Si nos ha vuelto el tiempo de Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!».

Los apólogos o narraciones didácticas parece que arrancaron en Mesopotamia. Los relatos originales han desaparecido, aunque luego pasaron a la India, la patria del famoso *Panchatantra*, y, sobre todo, a Grecia. Allí, Esopo, un esclavo liberado de origen incierto pero familiarizado con la tradición asiática, concentrará en sus fábulas todo un anecdotario de raíces milenarias. Él es a la fábula lo que Homero a la epopeya.

Más tarde, en Europa, la fábula será cultivada por autores de la altura de La Fontaine, Lessing, Goethe, Von Kleist, Lichtenberg o John Gay. Todos, de una manera u otra, son deudores del legado de Esopo.

En España, la fábula tuvo una tradición rica pero subterránea.

El género aterriza en nuestra cultura a través de cierta adaptación árabe del *Panchatantra*, una colección de narraciones breves conocida como *Kalila y Dimna*, y pronto ganó adeptos. Tanto Juan Manuel como Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, introducen fábulas conocidas en sus obras. Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón también tontearon con el género.

Pero no será hasta el siglo XVIII cuando la fábula se desgaja del tronco común de

la literatura y adquiere carta de nobleza como género autónomo, gracias a las composiciones de Tomás de Iriarte (de «Yriarte», firmaba él) y Félix María de Samaniego. Por sus características didácticas, la fábula estaba condenada a ser uno de los géneros más sobresalientes de la Ilustración.

Aunque a estos dos autores se les suele atribuir un talento parejo, reconozco mi debilidad por Iriarte. La mayor coherencia de su conjunto de setenta fábulas, centradas todas en los vicios del mundo literario, me parece un plus incuestionable.

Y al menos uno de sus personajes, el burro flautista, ha pasado a formar parte de nuestro acervo común, algo que no sucede, que yo sepa, con ninguna narración de Samaniego. «Te ha sonado la flauta» es una expresión que remite a la siguiente historia:

Esta fabulilla,
Salga bien o mal,
Me ha ocurrido ahora
Por casualidad.
Cerca de unos prados
Que hay en mi lugar,
Pasaba un Borrico
Por casualidad.
Una flauta en ellos
Halló, que un Zagal
Se dejó olvidada
Por casualidad.
Acercóse a olerla
El dicho animal,
Y dio un resoplido
Por casualidad.
En la flauta el aire
Se hubo de colar,
Y sonó la flauta
Por casualidad.
«¡Oh! —dijo el Borrico—:
¡Qué bien sé tocar!
¡Y dirán que es mala
la música asnal!»
Sin reglas del arte,
Borriquitos hay
Que una vez aciertan
Por casualidad.

Es posible que no sepamos dónde está enterrado Iriarte, pero todavía, al cabo de dos siglos, mantenemos vivas sus fábulas.

Algunas merecerían ser aprendidas de memoria en la escuela. Antes se hacía.

El género epistolar

Lo confieso: siento una clara repulsión por este género.

Si las cartas son literarias, siempre hay algo de engolado en ellas. Resulta difícil hablar con naturalidad, sabiendo que la posteridad te mira por encima de nuestro hombro. Y si no lo son, me parece una intromisión insoportable en la intimidad de las personas el que se hayan hecho públicas.

Me indigna cada vez que aparece alguien que se ha encontrado con una carta manuscrita privada de un autor, y la publica.

Me gustaría saber qué pensaría el pobre Flaubert, pudoroso como era con su prosa, si supiera que, al cabo de los siglos, hemos recopilado su correspondencia y la leemos como si fuera un volumen más de su obra.

Las cartas nunca debieron dejar de ser lo que son: mero entrenamiento, un gimnasio para la grafomanía que permite al escritor calentar motores y «hacer dedos», antes de ponerse con algo serio. ¿Que con ellas se deleitaban un par de amigos y se echaban unas risas a costa de algún chisme indiscreto? Tanto mejor. Pero el encanto era la espontaneidad, la ingenuidad, y en cuanto empezaron a publicarse se chafó el invento.

Lógicamente, procuro evitar las correspondencias. No me entusiasma ver a la gente en paños menores. Creo que el encanto de un plato se pierde si se husmea en la cocina.

Compruebo, aun así, que el género se ha consolidado a lo largo de los siglos y que mantiene un número respetable de adeptos.

Habiendo quien prefiera el tempranillo a un crianza, no puede uno extrañarse de que ciertos lectores prefieran las correspondencias a las obras rematadas. Supongo que tienen el encanto de lo crudo. Ya observaba un tal De Romeu que el romanticismo es el arte de preferir las ostras a las perlas.

En la literatura española se han publicado incontables correspondencias durante por lo menos tres siglos. No obstante, ninguno de esos epistolarios ha llegado a gozar del prestigio de las cartas de Madame de Sévigné en Francia, que forman parte del corpus de clásicos franceses, las *Cartas filosóficas* de Voltaire, o el *De profundis*, de Oscar Wilde, por ejemplo. Todas son leídas como auténticas obras literarias y han alcanzado una perduración incuestionable en sus respectivos países.

Dejando de lado ficciones como pueden ser las Cartas marruecas de Cadalso, o incluso la propia *Pepita Jiménez*, de Valera, que en buena parte es epistolar, en clave personal, quizás las *Cartas desde mi celda*, de Bécquer, estén entre los textos más

conocidos.

He mencionado en otro capítulo que las cartas de Moratín tienen muy buena prensa entre los escritores. No se entiende que anden tan olvidadas.

Aun así, ninguna de estas recopilaciones ha tenido nunca un aura de clásico absoluto.

Personalmente, de las cartas de escritores que he podido leer, me interpelan las de Rosalía de Castro. Para esto de las misivas, las mujeres tienen una mano especial.

La autora de *A orillas del Sar*, tan apreciada por Machado, consigue, con su hipersensibilidad, que los detalles más cotidianos cobren una rara trascendencia. Me preocupan sus toses, su hipocondría, sus saltos de humor, la relación con su marido y hasta su patriotismo gallego. Encuentro que todo lo que cuenta tiene algo de singularmente conmovedor.

Pero esto no deja de ser una apreciación personal.

De hablar de un maestro consensuado en el género, parece obligado remitirse a la *Correspondencia* de Juan Valera en el siglo XIX, lo cual me sirve, de paso, para decir unas palabras sobre este conocido hombre de letras.

Quizás la apreciación más punzante sobre Valera, como autor, la haya dado, en *Galerías de tipos de la época*, Baroja, con su buena vista y su mala baba habitual:

Don Juan Valera tenía gracia y malicia, pero era un fabricante de «bibelots» y no quería salir de ahí. El mismo Merimée, un poco maestro suyo, a quien don Juan conoció, paseó su curiosidad por el mundo y escribió novelas y cuentos cuya acción sucede en España, en Italia, en Córcega, en Iliria, y se ocupó de los escritores rusos.

Valera no quiso salir de sus asuntos de novela de España, y sobre todo de Andalucía y de los alrededores de Cabra.

No comprendo cómo un hombre que pasó años en la corte de Viena y en la de San Petersburgo, en una situación elevada en donde vería y habría oído seguramente contar cosas interesantes, tuviera que referirse siempre en sus libros a Doña Mencía u otro pueblo próximo y hablar de pestiños y de otros postres de sartén como algo trascendental. Hacerse deliberadamente como técnica y como preocupación un espacialismo tan estrecho, no le veo el objeto.

Esta opinión nos interesa porque es justamente en su correspondencia donde aparece todo ese mundo que echa en falta Baroja en las novelas.

Las cartas de Valera son el relato pormenorizado de esa vida de salones de la alta sociedad, llena de princesas y condes, en la que, siendo diplomático de profesión, se movía como pez en el agua. Resulta más interesante el retrato de este universo que las propias ideas o apreciaciones del autor.

El estilo es ameno y está salpicado de citas en español, en latín, en francés o en inglés. No podía ser de otra manera, tratándose de alguien tan cultivado y cosmopolita.

Hay apreciaciones sobre las costumbres y el carácter de los países que visita: Italia, Portugal, Alemania, Rusia. Y también observaciones estéticas en las que apunta ya el novelista de temperamento clásico, antinaturalista, que será.

La música crea la belleza en el tiempo, y la arquitectura en el espacio, sin que tengan necesidad de imitar un objeto determinado. Los sonidos y las líneas arquitectónicas dicen poco o no dicen nada distintamente, y los sentimientos que se despiertan en nuestra alma al ver un templo o al oír una ópera están en nosotros (...). La música y la arquitectura los despiertan y avivan con su belleza, pero no los contienen. La pintura y la escultura imitan objetos determinados, esto es, se valen de los tipos ideales de estos objetos para producir la belleza, dándoles cuerpo sensible con la virtud plasmante de la fantasía. Cuando un artista se mete a demostrar variedades que no son del arte, lo echa todo a perder.

Por lo demás, es un texto trufado de menudencias y trivialidades, supongo que a gusto de los lectores a quienes interese meter las narices en la cocina de un escritor.

Estamos entre bastidores, con todo lo bueno y lo malo que eso implica.

Las memorias

De pronto me ha venido a la cabeza una reflexión.

Estoy escribiendo algo que es de un género que me aburre. Si no me gustan las Memorias de los demás, ¿cómo puedo creer que las mías van a gustar a los otros?

La objeción tiene su valor. Yo creo en las novelas. Creo que las novelas pueden ser amenas y divertidas. Hay, desde el principio de la literatura, cuarenta o cincuenta libros novelescos que he leído y releído con entusiasmo, y que recuerdo con precisión; en cambio, no ya cuarenta o cincuenta, no hay unas Memorias que las recuerde con gusto.

Si el género no me entusiasma, ¿para qué lo intento? ¿Es que soy bastante petulante y jactancioso para pensar que, no interesándome a mí la vida de los demás, va a interesar la mía a los otros?

La idea me ha hecho reflexionar y detenerme.

La verdad es que tiene gracia que de las mejores memorias literarias en castellano —con el permiso de tipos como Cansinos-Assens y González Ruano, autor de lo que para Umbral es «quizás el mejor memorial de nuestra literatura»— las haya escrito alguien como Pío Baroja, que no creía para nada en el género. Sin embargo, así es.

Pese a la mala leche y a la mezquindad que demuestra a ratos, tanto por la cantidad de las anécdotas y personajes (Trapiello tiene razón cuando dice que Baroja conoció a demasiada gente para ser un misántropo), como por la profundidad de

pensamiento que nos brinda en sus mejores momentos, para mí *Desde la última vuelta del camino* es, con sus siete volúmenes (la reflexión de arriba está sacada de *El escritor según él y según sus críticos*, el primero), sin duda la mejor obra que produjo Baroja y una especie de *summa* vital, en lo estilístico, que hace cada vez más sombra, como escritura, a su ficción.

En ella la prosa de Baroja —que entonces tiene setenta años— es de una expresividad absoluta, y de una plasticidad y una ductilidad inigualable para el pensamiento. Su herramienta nunca estuvo más pulida.

El secreto de su arte radica en el párrafo corto. Él lo dominaba como nadie, y eso le permitía ser digresivo y a la vez perfectamente organizado y aritmético.

El nivel de maestría se mide, muchas veces, por la capacidad de crear escuela que tiene un escritor. Seamos sinceros: nadie escribe hoy novelas como las de Baroja. En el fondo, todas sus ficciones quedan como una curiosidad decimonónica más. No le llegan a la suela del zapato a las de Galdós.

En cambio, la influencia que van teniendo estas memorias entre los escritores es muy fecunda.

Los diarios de Trapiello, estilísticamente, son una continuación de la misma fuente.

Solo por eso merecerían su lugar en la historia de la literatura.

Libros de viajes

El libro de viajes puede ser considerado como una extensión del género epistolar, con el que se solapa a menudo. *Cartas finlandesas*, de Ángel Ganivet, en realidad es un libro de viajes en forma epistolar, y casi se podría decir lo mismo de la *Correspondencia* de Juan Valera, fruto de los muchos viajes que sus destinos diplomáticos le permitieron hacer por medio mundo, y que se iba publicando en revistas a medida que llegaban sus misivas.

Algo parecido ocurre con *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Alarcón, el autor de *El sombrero de tres picos*.

Pese a ello, el libro de viajes tiene una personalidad propia y una textura que lo hace perfectamente reconocible. *El Libro de las maravillas* de Marco Polo es de los ejemplos más notorios de esta literatura. Voltaire, Montesquieu y los ilustrados abundaron en ella.

En el mundo hispánico, los viajes del misterioso Ali-Bey pueden contarse entre lo mejor del género.

Resulta curioso, en el caso español, comprobar que, teniendo la conquista de América que relatar, lo que se escribiera sobre ella fuera tan escaso. Las cartas de Colón y, sobre todo, las cartas de relación de Hernán Cortés a Carlos V cumplirían esa función, aunque se trata de textos de carácter administrativo, sin gran valor

literario.

Desde luego, a fecha de hoy no las lee nadie como textos literarios.

Hemos de creer que, como observan algunos autores, los españoles eran poco dados a escribir sobre sus gestas. Al morir el portugués Magallanes, Juan Sebastián Elcano, un marinero vasco, fue en realidad quien acabó aquella primera vuelta al mundo; no se conoce que escribiera nada sobre ello.

Más recientemente, con la aparición de la fotografía y el cine, el libro de viajes pierde su carácter de necesidad informativa y se transforma en mero retrato de la sensibilidad del artista, un espejo del alma más que del paisaje. El gusto por la divagación subjetivista será la marca de la casa.

A ese nivel, aunque hay bastante donde escoger, pocos textos han logrado alcanzar la fama y el estatus de clásicos. Es habitual con los géneros menores.

Más que los viajes internacionales, como la *Vuelta al mundo de un novelista*, de Blasco Ibáñez, a mí me entretienen los viajes de interior de los escritores del 98, y en especial Azorín, que tiene un afán descriptivo extraordinario. En el capítulo del ensayo hablaré de *Castilla*.

Con todo, mi predilección en este apartado lo encabeza Camilo José Cela con *El viaje a la Alcarria*, *Viaje al Pirineo de Lérida*, *Del Miño al Bidasoa*, etcétera. Sus libros de viajes son la prolongación de un castellanismo de raigambre noventayochista, aunque con tintes menos pesimistas y deprimentes.

Son, con bastante diferencia, las obras que prefiero de este autor. Creo que tienen un gran valor tanto literario como lingüístico. En ellas, Cela recogía todos los vocablos que se encontraba por el camino. Sus páginas constituyen una auténtica mina filológica para el interesado.

Ha habido pocos escritores con un castellano tan recio. La suya es una savia muy nutritiva. Cela sabía perfectamente que, al final, escribir es cuestión de poner una palabra detrás de otra, y las cuidaba con mimo.

Hay algo especial en sus viajes. Una alegría extraordinaria, contagiosa. Se ve que el hombre disfrutaba plenamente. Era un andarín que se recorrió España de arriba abajo, «un irredento vagabundo», se definía a sí mismo.

Ese deleite en la actividad andariega y en el mundo físico se palpa en sus libros de viajes. Cela era un escritor eminentemente telúrico. Se nota, en estos textos, el tiempo de paréntesis que se daba para escuchar a la gente y filtrar sus impresiones.

—Etapas ni cortas ni largas, es el secreto. Una legua y una hora de descanso, otra legua y otra hora, y así hasta el final. Veinte o veinticinco kilómetros al día ya es una buena marcha; es pasarse las mañanas en el camino. Después, sobre el terreno, todos estos proyectos son papel mojado y las cosas salen, como pasa siempre, por donde pueden.

Uno de los que ha retomado con más acierto, recientemente, el relevo del Cela

viajero ha sido Julio Llamazares, con Lluvia amarilla.

Diarios: el caso singular de Andrés Trapiello (León, 1956)

El diario también se solapa con el universo de las epístolas, de las memorias y de los libros de viajes. En este género descolla, por encima de cualquier otra propuesta, el ambicioso proyecto de Andrés Trapiello. Nadie le hace sombra.

Ocurre con este autor que, sin haber triunfado en el mundo de la novela propiamente dicha, sin embargo ha conseguido a través de sus diarios hacer lo más parecido a una novela decimonónica que se pueda concebir.

Confieso que llevo ya unos años siguiéndole.

Durante una época me enganché y me leí todos los tomos de su diario que llevaba publicados. Me atrajo desde el principio el concepto de *El salón de los pasos perdidos*, un lugar de donde uno accede a las estancias más lujosas. En cambio los títulos me gustan menos: *El gato encerrado*, *El tejado de vidrio*, *Las nubes por dentro*, *Las cosas más extrañas...*

Aunque los últimos volúmenes, como *El jardín de la pólvora*, de 800 páginas, son netamente más novelescos, yo prefiero los primeros, cuando era más sintético, discriminaba más. Y sobre todo cuando vivía realmente de espaldas a ese mundo literario que ha acabado por engullirlo.

A Trapiello hay que reconocerle un oído perfecto para el castellano, un vocabulario fuera de lo común y una capacidad descriptiva magistral.

También tiene una sensibilidad de tono menor, entre stendhaliana y barojiana, con la que resulta fácil sintonizar.

Con sus diarios ha hecho algo perdurable y, a mi juicio, más sólido que Umbral, a quien muchos consideran el gran escritor español de la segunda mitad del xx. Más inteligible, quizá. Trapiello se deja llevar menos por los cantos de sirena del surrealismo, por el ingenio, los juegos de palabras, retruécanos y demás. El estilo, como las uñas, que diría d'Ors, es más difícil tenerlo limpio que brillante.

Quizás lo que más chirríe sea el tono. No me acaba de convencer esa falsa modestia, esa sensación de que va de pobre por la vida con el *uno* por delante: «uno, que es tan poco en esta vida». Va de humilde, de barojiano, cuando, a poco que uno rasca, se le nota que tiene un ego de aquí a China.

También queda por probar que Baroja fuera realmente humilde, claro.

Resulta interesante y moderna la manera en que salpica sus textos de aforismos: «Los diarios son a la literatura lo que el yogur a la dieta: un privilegio de las naciones bien alimentadas»; «Escribir con el tono de quien habla poco y bien, aunque se escriba mucho, como Balzac, o mal, como Baroja»; «No se puede escribir como Pessoa o Kafka y aspirar a publicar eso en vida. El sufrimiento y el dolor verdadero exigen el anonimato o la muerte». Me gusta cómo adereza sus páginas con

pensamientos sueltos, impresiones, greguerías, con detalles atmosféricos, de escritor barométrico, que dice él, y hasta con ficción.

Trapiello sabe cocinar un texto para que te acabe llenando todos los sentidos. Sus obras ganan siempre por puntos y el conjunto, al ritmo que lleva (prácticamente un volumen por año), va camino de convertirse en un grandioso compendio literario que pronto no tendrá nada que envidiarle a la obra de Pla o incluso, a su manera, a la de Galdós o Balzac.

Trapiello, que ha trabajado muchos géneros, ha entrado en la literatura con mayúsculas por esa puerta trasera que son los diarios, que veía como un modo de hacerse la mano mientras se preparaba para dar el salto a la novela, y al final han cogido tal peso que se están convirtiendo en su particular Comedia Humana.

Otro gran memorialista. Umbral (1932-2007)

No quiero acabar este apartado sin hacer una mención especial de Umbral. Umbral es alguien a quien hay que echar de comer aparte en la literatura española de la segunda mitad del siglo xx.

Hoy nadie cuestiona sus méritos como articulista. Creo que se pueden contar con los dedos de una mano los escritores capaces de mantener una columna diaria y que resulte refrescante, que no se repita, que mantenga el interés.

Umbral tenía ese tremendo ingenio que necesita el escritor de periódicos para sobrevivir. No se puede hacer siempre lo mismo, como observa la abeja de la fábula de Iriarte. Lo más difícil, llegado un momento, para un autor con público, es sorprender y no aburrir. Ahí Umbral se excedía a sí mismo.

Su registro era vastísimo. Conseguía renovarse en cada frase. Siempre encontraba un retruécano, una combinación rara, novedosa, imprevisible. Alguna palabreja que se había inventado o que sacaba del cheli. Algún adjetivo deslumbrante.

El suyo era un decir bonito, único, denso, poético, a veces también incómodo y surreal. Fue un fabuloso creador de palabras, de ideas, de paisajes y, como suele ocurrir, solo nos hemos dado cuenta de lo alargada que era su sombra cuando se ha muerto.

Pero su obra trasciende al articulismo y cobra, como memorialista, en el sentido más amplio, unas dimensiones espectaculares, cuando se la contempla en su conjunto.

No siendo el género su fuerte, Umbral comprendió muy pronto que estaba, como diría Cela, «en el gozoso y saludable camino de entender la literatura como un temblor íntimo y fable que se desentiende de ropajes, marbetes y otras suertes de constreñidoras policías». Lo suyo era escritura salvaje, a borbotones, un flujo continuo e incapaz de encorsetarse en ningún molde.

Es el río del idioma lo que se pone en movimiento cuando me siento a la máquina. El mundo se expresa a través de mí...

Un buen ejemplo sería *Trilogía de Madrid*, una mezcla de articulismo y ficción donde se atrevía hasta a entrevistar a escritores muertos, como Valle, poniéndolos junto a personajes vivos como Lola Flores^[18] y componiendo con todo ello un retrato fantasioso y muy plástico de su época.

Es difícil decir si eso era nuevo periodismo o literatura periodística, o literatura a secas.

La mayoría de sus lectores, aun así, coincidirán conmigo en que su obra cumbre es *Mortal y rosa*. La evocación de la crisis que atravesó a raíz de la muerte de su hijo de seis años tiene fragmentos de una intensidad existencial, de un lirismo acongojante. Hay una sensibilidad a flor de piel, palabras e imágenes hirientemente confusas, disparadas a quemarropa con una hosquedad que esconde mucha ternura doliente.

Niño mío, hijo, fruta fugaz, manzana en el mar, siempre lo he dicho, milagro instantáneo, doblemente imposible, estoy aquí, en el desorden de tu ausencia, entre los colores, animales, objetos, hierros, ruedas y seres de tu mundo, tan muertos sin ti, juguetes de un sol solo que apenas los roza, y me mira tu ausencia desde todas las paredes, encarnas en fotografías cuando halago el tacto de la nada. No estás.

Estoy aquí, transitando la ausencia de un niño, pulsando la soledad, y me siendo gigantesco y melancólico en el mundo menudo que él ha dejado. La melancolía de los gigantes, sí, me invade a los pies de lo pequeño, y quiero que el niño vuelva para que le vaya dando cuerda, desordenadamente, al reloj-búho y a todas las cosas que, a su paso, se llenan de ojos y reojos, le miran y hacen tictac. El mundo hace tictac cuando juega un niño. El universo es un tictac de luz y sombra. Tengo miedo, ahora, de tocar el desorden frágil y abandonado de tus juegos, hijo, porque no se me desmorone el alma...

Es el Umbral más desesperado.

Pero insisto en que Umbral era un todo. Cada artículo y obra suya contiene párrafos donde acaba tocando algo, una intuición, una luminosidad. Están repletos de hallazgos. Había leído lo mejor que se ha escrito en castellano: Valle, Azorín, Cansinos, Ramón, Ruano, Juan Ramón, Cela, Delibes. Se nutría de todos y era un perfecto ladrón, como lo hacen los artistas de verdad. Tenía esa extremada facilidad de asimilación y luego lo regurgitaba todo.

Resultaba extraordinario lo perceptivo que era.

Cuentan quienes lo frecuentaban que parecía como si no estuviera contigo, despistado, pero luego escribía y no se le había escapado nada.

Se decía que era como los gatos. Su amor estaba lleno de zarpazos.

Si te encontrabas con él, la cosa dependía de cómo anduviera ese día. A lo mejor llevaba un güisqui de más y se mostraba intratable. Todo el mundo recuerda la que le montó a Mercedes Milá, en la televisión, con aquel «¡Pero yo he venido a hablar de mi libro!».

Era curioso, el tipo. Podía estar en un programa así y no perder la dignidad. Andar con ese atuendo de dandi desfasado, con fular, bastón y gafas de culo de botella, y no parecer ridículo. Ni siquiera cuando posaba desnudo detrás de su máquina de escribir en portada de un magazine.

Podía cobrar. Pero no se vendía.

Él mismo se definía en sus últimos años como un ser de lejanías. Tenía un pie en esta vida y otro en el Olimpo. «Escribir es la manera más profunda de leer la vida», dijo.

El cómic

En pleno corazón de la ciudad se alza el edificio de la gran organización que vela por la seguridad del país... ¡El cuartel general de la T.I.A. (Técnicos Investigación Aeroterráquea). Hacia él se dirigen resueltamente sus dos agentes más perspicaces.

Así dice el recuadro superior. Y abajo, en la misma viñeta, aparecen Mortadelo y Filemón, ante un palacio espectacular. Sin embargo se encaminan hacia una casetilla aledaña en obras. «También podíamos tener un local más decente, ¿eh?», protesta Mortadelo, sacando la llave. «Lo que interesa es la seguridad —aclara Filemón—. Esta puerta está forrada con plancha de superacero y la cerradura es a prueba de ganzúas. ¡Aquí no puede entrar nadie ajeno a la organización...!» Nada más entrar, se oye un *POUM* tremendo. «¡Jefe! ¿Qué ha pasado?», Mortadelo se precipita dentro y cae en el mismo agujero. «Ha... Han robado el ascensor... Deben de haber entrado los cacos por la noche y...»

El «súper», por supuesto, los aguarda con un chichón en la cabeza. «¡Señor superintendente! ¿Sabe que han robado el... el...?» «¡Sí, ya lo sé! ¡Grrrmbll! ¡Peste de...! Bueno. Supongo que conocen ustedes al doctor Bacterio, el biólogo, ¿no...?», y presenta al calvorotas a su lado. «Pues sí... Fue usted el inventor de una loción infalible contra la calvicie, ¿verdad?», dice Filemón. «¡Sí, él! —Mortadelo se toca el cráneo reluciente—. ¡Él fue! ¡Y realizó conmigo la primera prueba...! ¡Por aquel entonces me llamaban “Mortadela el melenudo”...!» «Bueno... ¡jem! Lo pasado, pasado y pelillos a la mar, ¿eh? ¡Je, je!», se ríe Bacterio.

Mortadelo se le echa encima y Filemón tiene que sujetarlo.

«Bien —continúa el super—. Resulta que ahora ha inventado un sulfato atómico contra las plantas del campo. En este pulverizador, hay una porción. Ahora, observen

sus efectos —se acerca, espray en mano, a una planta—. Vean esa hoja, donde hay un “cochinillus antropofagus” que se está poniendo como el quico. Pues bien: una pequeña pulverización con el sulfato, y...» «¡Horror!», exclama Mortadelo, viendo que la planta muere. La pulguita se ha convertido en un bicho del tamaño de un gorrino y en la oficina se monta un lío tremendo mientras los cuatro intentan liquidarla.

«Bien, señores —prosigue el super, con un ojo morado, cuando Mortadelo, disfrazado de troglodita, por fin deja k.o al insecto—. Como habrán podido comprobar, el invento del doctor Bacterio representa un grave peligro para la humanidad... así que nuestro deber es destruirlo.» «Bien pensado —asiente Filemón—. Se tira al mar y listos.» «¡Eso! —exclama Mortadelo—. Al fondo del mar el invento y el inventor.» «Sí, pero lo peor del caso es que un frasco conteniendo sulfato ha sido robado... ¡por agentes de la república de Tirania!» «¡Rayos! Ahí gobierna el dictador Bruteztrausen...» «El tirano que quiere sojuzgar al mundo.» «¡Exacto! Bruteztrausen intenta fabricar el sulfato en dosis masivas y utilizarlo como arma ofensiva... Imagínense los millones de insectos de nuestro país aumentados al tamaño de locomotoras... Pues bien... ¡Ahí entran ustedes en acción! Se introducirán en la república de Tirania y recuperarán el sulfato, antes de que Bruteztrausen pueda analizarlo e iniciar su fabricación. Aquí tienen los billetes del avión que les conducirá hasta la frontera de Tirania.»

Así arranca *El sulfato atómico*, la primera aventura larga de Mortadelo y Filemón y uno de los tebeos humorísticos españoles más famosos y originales. Me he permitido recrear las tres primeras páginas para que se vea lo bien contruidos que están los diálogos y la situación.

Con él, Ibáñez, que hasta la fecha solo había trabajado tiradas cortas en revistas como *Pulgarcito o Tiovivo*, dio el salto a la historieta larga. El reto era trascendental. Ibáñez ya había demostrado que era un humorista musculoso, con recursos suficientes para sacarle partido a prácticamente cualquier situación y generar hasta un *gag* por viñeta. Pero ¿sería capaz de hilvanar sus chistes en torno a una aventura consistente, y de mantener el ritmo narrativo a lo largo de casi medio centenar de páginas?

El resultado fue esta historieta alocada que arranca la serie inacabable de álbumes de todo tipo que Ibáñez dedicará a quienes han sido, hasta la fecha, la pareja de personajes más universales, más queridos y más longevos del cómic autóctono.

Somos ya varias generaciones las que hemos aprendido a leer con *Mortadelo y Filemón* y, en honor a ello, Ibáñez merecía su pequeña mención en este libro. Si hay un autor que se eleva, verbalmente, por encima de los comiqueros, ese es él.

Al cabo de los años, sus mejores álbumes siguen siendo igual de divertidos y resultones.

Fragmento de *El gato encerrado*^[19]

No sé cómo me ha aparecido hoy, entre los libros que se dejó X. en mi casa antes de irse a América, este *Léxico familiar*, y no hace un mes, cuando lo necesitaba.

Los libros van y vienen, asoman y desaparecen como esos trozos de madera que traen las olas. Uno busca un libro durante tres o cuatro semanas en los estantes de su biblioteca sin encontrarlo y de pronto, zas, en ese mismo lugar donde habíamos mirado cien veces, sólo que un año más tarde, aparece con cara de no haber roto un plato en su vida.

Dicen que los buenos libros nos dejan, al llegar a su última página, desorientados, tristes, quién sabe si un poco más viejos. En éste no ocurre nada parecido, porque de todas las historias que se cuentan en él, ninguna es de por sí extraordinaria. Lo son todas en conjunto, porque se repiten, porque se suceden con ritmo lento, sin precipitación ni descanso. Y de ese modo todo lo que era intrascendente, banal, pequeño, se vuelve grande, profundo, vivo. He comprendido, al fin, que un buen libro no es aquel del que podemos decir que lamentamos haber llegado tan pronto al final, sino, por el contrario, aquel que nunca sabemos si hemos terminado del todo.

Nunca podré reconocer haber leído este libro de Natalia Ginzburg hasta que no lo haya leído dos, cuatro, cincuenta veces más, porque las verdaderas historias familiares, las que de verdad importan en nuestras vidas, suceden no para que se cuenten una vez, sino porque podremos recordarlas mil, de modo que eso que era en principio una sola historia, termina convirtiéndose en mil historias distintas con el mismo argumento.

Si Natalia Ginzburg hubiera vivido cerca, habría tomado un tren, me habría presentado en su casa y le habría dicho: «Gracias. Nada de cuanto ha escrito me será indiferente».

Estoy impresionado de veras. Me ocurrió lo mismo cuando vi por vez primera *El río*, de Renoir. Un día, de súbito nos encontramos frente a algo extraordinario. Alguien nos hace entrega de una obra que sólo a nosotros podría beneficiar, aunque pueda también beneficiar a otros. Sólo que nosotros lo estábamos esperando, sin saberlo, desde hacía mucho tiempo.

Y que sea un contemporáneo quien te lo ofrezca es de una importancia capital, porque es la señal de que nada ha terminado, de que todo continúa, la vida, la literatura, los afectos, el corazón del hombre. Poder vivir con esa esperanza es importante para alguien que empieza.

A mí me gustaría encontrar en España alguien parecido a la Ginzburg, alguien que hablara de cosas que te importaran de verdad desde el mismo lugar donde tú crees encontrarte, pero no. Un maestro, un escritor con más sabiduría, con una luz propia y aceptado así por una mayoría, no existe ahora en España. Algo parecido

debió de significar Aleixandre, pero no es igual. Los mismos amigos de Aleixandre, que le conocieron, cuando te los encuentras hoy te dicen: «Era una persona extraordinaria, él era mejor que su obra».

Yo hablo de otra cosa. Conocer a alguien del que puedas decir: «Da igual lo que sea él, pero su obra es incomparable, excepcional». Eso no existe.

Hace poco un amigo me dijo: «En España, en este siglo, sólo contarán los escritores del principio y del final; el 98 y los que empiecen a escribir ahora; lo del medio vale poco».

Tal vez. Pero entre tanto, ¿cómo, con quién vamos a ser un poco generosos? ¿Con quién va a estar uno en deuda? ¿Con los muertos? Basta de muertos.

El olvidado arte de la cita

Soñaba Walter Benjamin con montar un libro a base, exclusivamente, de citas de escritores, una detrás de otra; sabía Schopenhauer que hay un arte de la cita, como hay un arte de casi todo; y advertía Nietzsche que la cita de un clásico es peligrosa para el mediocre: es un diamante que delata la escoria alrededor.

Un puñado de buenas lecturas misceláneas: *Fábulas* de Tomas de Iriarte, *Cartas desde mi celda*, *Correspondencia* de Valera, *Desde la última vuelta del camino*, *La novela de un literato*, *Mi medio siglo se confiesa a medias*, *Viaje a la Alcarria*, *El gato encerrado*, *El tejado de vidrio*, *Trilogía de Madrid*, *Mortal y rosa...*

SEGUNDA PARTE

PENSAMIENTO LITERARIO

Andábame días pasados por esas calles a buscar materiales para mis artículos. Embebido en mis pensamientos, me sorprendí varias veces a mí mismo riendo como un pobre hombre de mis propias ideas y moviendo maquinalmente los labios; algún tropezón me recordaba de cuando en cuando que para andar por el empedrado de Madrid no es la mejor circunstancia la de ser poeta ni filósofo, más de una sonrisa maligna, más de un gesto de admiración de los que a mi lado pasaban, me hacían reflexionar que los soliloquios no se deben hacer en público; y no pocos encontrones que al volver las esquinas di con quien tan distraída y rápidamente como yo las doblaba, me hicieron conocer que los distraídos no entran en el número de los cuerpos elásticos, y mucho menos de los seres gloriosos e impasibles.

Mariano José de LARRA

Me he encontrado con estos versos de nuestro Campoamor: «Ay, cambiar de destino / sólo es cambiar de dolor» que me recordaron estos otros de Calderón: «Corriendo van tras una sombra mágica que llaman dicha y que jamás se ve»; que remiten al poema maravilloso de Kavafis titulado «La ciudad»; aquel que terminaba «así como tu vida la arruinaste aquí, en este rincón oscuro, en toda la tierra la arruinaste». Es como si los poetas, de toda lengua y edad, célebres y desconocidos, anticuados y modernos, grandes y mediocres, no escribieran sino un único poema, un mismo libro, de unas verdades a todos ellos comunes. Como si vinieran a darle la razón a aquellos otros versos, no menos admirables, de Rubén: «Los mismos ruiseñores cantan los mismos trinos / y en diferentes lenguas es la misma canción». Tan iguales a los de Fernando Fortín: «Y luego hay otros pájaros en los nidos de antaño / los pájaros distintos, pero el cantar el mismo».

Andrés TRAPIELLO

CAPÍTULO SÉPTIMO

LOS AFORISMOS

Lo bueno, si breve dos veces bueno.

GRACIÁN

Un género muy particular

Suelo sentirme cómodo cuando me presento como novelista. Supongo que me avala una trayectoria razonablemente amplia. He publicado una decena de novelas, he pronunciado conferencias y he escrito centenares de textos sobre mi oficio y por consiguiente tengo al respecto un discurso bastante acabado y rodado.

En cambio, el de los aforismos sigue siendo, para mí, un territorio casi virgen.

La primera vez que me metí en este jardín fue por casualidad, hace unos años, cuando cierto pintor amigo mío me pidió un texto para presentar un catálogo. Después de haberme mostrado sus cuadros uno por uno, y de conversar durante horas sobre pintura, consideraba que yo se lo podía hacer.

—Te prometo que lo intentaré —dije.

Lo primero fue tomar notas. Me salieron centenares de pensamientos de los que hice una criba. Me quedé con setenta. Me pareció que concentraban toda la riqueza de sensaciones, emociones e ideas que habían surgido durante las conversaciones tenidas con Franciam Charlot, que así se llamaba el pintor, delante de sus cuadros.

Luego, releendo las notas, me dio pena desarrollar algo más articulado. Me di cuenta de que para ello habría tenido que renunciar a la mitad del material.

El resultado fue que al final nunca escribí aquel texto sino que quedaron los que estaban llamados a ser, lo entendí más tarde, mis primeros aforismos,^[20] un género al que desde entonces soy fiel.

Yo entiendo que un buen compendio de aforismos es al ensayo lo que un tráiler a una película: los mejores momentos sin escenas de transición. Nunca he estado en una mina de diamantes, pero imagino que lo que sale de allí es rocalla a la que hay que retirar la ganga para que queden los diamantes.

Eso son, en la prosa, los aforismos. Piedras preciosas en la boca de los hombres, dijo un poeta.

El diccionario de María Moliner define el aforismo como una máxima que se da como guía en arte y ciencia.

Algunos entiendo que sí; otros pueden ser una pequeña reflexión, o una intuición

más desarrollada en forma de microensayo. Entre las *Migajas sentenciosas* de Quevedo hay máximas pero también reflexiones. Las greguerías de Ramón y muchos de los «aerolitos» de Carlos Edmundo de Ory, ni siquiera son reflexiones propiamente dichas, y pertenecen al género.

Eso por no mencionar el pensamiento poético, los haikus y un largo etcétera de semejantes.

El mundo del aforismo es tan variado como el de cualquier otra especie literaria.

Por su parte, Manuel Seco, en su *Diccionario del español actual* (que cada vez me convence más), apuesta por hablar de «sentencia breve y doctrinal». Estoy de acuerdo con la brevedad. Un aforismo de diez páginas no es aforismo. Pero doctrinal suena a *dogmático, verdad absoluta*, y eso me parece lo contrario de lo aforístico.

Pese a su naturaleza lapidaria, la escritura aforística permite, justamente por su condición fragmentaria, *atacar un tema desde todos los ángulos*. Las diferentes intuiciones son dardos lanzados a menudo desde lugares opuestos. Muchos, en discurso más articulado, serían suprimidos por un prurito de coherencia. Pero no en una recopilación de aforismos.

Quizás esto sea lo que más me gusta del género: que permite *contradecirse*.

La contradicción, se ha dicho alguna vez, debería figurar entre los derechos fundamentales del hombre.

Por lo demás, afirman los entendidos que quince versos bastan para garantizar la inmortalidad de un autor. Eso mismo, referido a pensamientos, estima el autor de aforismos. Es su aspiración. La concentración máxima en un puñado de reflexiones originales, sugerentes y, a ser posible, poderosamente iluminadoras.

Como es obvio, son pocos los que lo consiguen.

En mi caso, son apenas un puñado de aforistas los que me han marcado, pero lo han hecho de tal forma que su huella resulta indeleble. Ese es el objetivo del aforismo. Ser un dardo irrepitiblemente certero, con la suficiente potencia como para ir «al fondo de las cosas», como diría Schopenhauer.

Yo reconozco esa lucidez y esa penetración en autores españoles como Gracián, Eugenio d'Ors, el propio Juan Ramón en lo estético, Mairena y, ya más cerca de nosotros, en mi coetáneo Roger Wolfe.

Lo hondo que puede llegar a ser mi vínculo con ellos lo aclara una de las reflexiones más acertadas de Roger Wolfe sobre el gusto.

El gusto no es cuestión de capricho. Cuando nos gusta un autor es porque compartimos en mayor o menor medida su mundo, es porque lo que le afecta a él nos afecta también a nosotros, es porque la forma en que ve las cosas es similar a la nuestra. Es porque su mundo es nuestro mundo. Es porque en él estamos también nosotros. Cuando alguien lo descalifica, está descalificando ese mundo, su mundo, nuestro mundo: nos está descalificando a nosotros como seres humanos. Cuando alguien barre de un plumazo nuestras predilecciones literarias o

estéticas, artísticas, lo que está es fulminando nuestro universo: nos está convirtiendo en ceros a la izquierda, nos está reduciendo a la nada.

Quevedo (1580-1645)

Ocurre con los escritores totales como con los atletas del decatlón: por muy buenos que sean, acaban superados en cada una de las pruebas por los especialistas. La única manera de hacerles justicia sería juzgarlos en un apartado especial como escritores totales. Así, Quevedo saldría bastante mejor parado que en este capítulo y, en general, en este libro.

De todas formas, Quevedo no necesita ni de mí ni de nadie para tener asegurada su plaza en el Parnaso ibérico.

Ya en su época fue amigo apreciado de genios incuestionables como Cervantes o Lope de Vega, y enemigo acérrimo de Góngora (resultan igual de reveladores, en una persona, tanto el nivel de los amigos como el de los enemigos). Y en los siglos siguientes se le ha rendido un merecido culto a su obra y a su figura de cortesano pendenciero y satirista consumado.

Entre sus admiradores se cuentan escritores tan notables, tan de sólido criterio y tan diferentes entre sí, como Camilo José Cela o Jorge Luis Borges. Y entre los artistas que han novelado su vida, siempre me gustaron las folletones de Manuel Fernández y González, hoy olvidados. En realidad, Machado es de los pocos escritores de prestigio que ponen algún bemo a la obra de Quevedo.

Hablando de literatura española, don Francisco tenía que aparecer por alguna parte, y me he decidido a hacerle hueco en este apartado a las *Migajas sentenciosas* que compuso hacia el final de su vida, estando encarcelado. En ellos condensó su experiencia como político cortesano bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV.

La política era la mayor pasión de Quevedo. Él mismo escribe que los dichos de un gran señor y de gran experiencia son tanto de estimar como los de los más maestros de escuela. La experiencia no se deja en herencia, ni se compra con dinero, pero aprovecha a quien la estudie («los errores de uno hacen honra a otros como los heridos a los cirujanos»).

A lo mejor por eso se siguen editando las *Migajas*.

Los temas que toca son los que más le interesaron siempre: las virtudes y defectos humanos, el amor, la amistad, el poder, la ambición. Buena parte de los fragmentos son máximas propiamente dichas; otros son observaciones valiosas por su cercanía al poder. Hay referencias a grandes reyes de la Antigüedad (Nabucodonosor, Alejandro, César), a personajes bíblicos y autores grecolatinos (Job, Tácito, Salustio, Séneca) y alguno más moderno (Maquiavelo).

También se apoya recurrentemente en los *Aforismos* del fracasado valido,

Antonio Pérez, sin citarlo.

Entre los consejos a un posible ambicioso, no hay muchos que destaquen por su originalidad. Son llamadas a la prudencia, al secretismo, a la perseverancia, al valor, al estoicismo.

Se nos dice que nunca hay que descubrir el corazón del todo. Que si uno quiere acrecentar las propias virtudes, corresponde encubrirlas. Que el hombre más libre es el que fía menos secretos. Que es fullería de astutos honrar a los contrarios. Que el consejo debe ser a sangre fría, y la ejecución a sangre caliente. Que el que desee la gracia de un príncipe entre dándole gracias, aunque no tenga de qué, y no quejas, aunque tenga de qué. Que saber secretos de príncipe es mucho más peligroso que tenerlo obligado. Que hay que vencer con el arte y no fiarse de la fortuna. Etcétera.

Las opiniones en torno a cómo ha de gobernarse tampoco son como para caerse de culo.

Que para el gobierno son mejores los ingenios tardos y moderados que los agudísimos y veloces. Que castigarlo todo es manchar el poder, y perderlo todo menospreciarlo. Que peligrosa cosa es vivir bien entre gente que vive mal. Que los reyes tienen por tanta bajeza rendirse a los pareceres de sus amigos, como a las armas de sus enemigos. Que exprimen a los hombres como naranjas. Que los príncipes de grandes pensamientos buscan maestros y marineros de otros mares. Que todos los cercanos a un rey son sospechosos...

Hay observaciones morales aprovechables.

Se nos explica que los ánimos cortos en dar se embarazan en pedir. Que el que aprende ha de callar. Que más presto hiere al alma y al entendimiento el lenguaje natural que el del arte. Que por astuto que ande el que es enemigo, se le ve el corazón en los labios. O que el sol, para hacerse estimar, no había de amanecer cada día.

Y también hallamos observaciones pertinentes sobre los ciclos bélicos: «Sale de la guerra la paz, de la paz la abundancia, de la abundancia ocio, del ocio vicio, del vicio guerra».

Personalmente, me gustan las reflexiones que comparan el concierto político con el de los elementos, y el paralelismo entre el concierto de voces que rodean a un príncipe y uno musical. Y no faltan apuntes de una sutileza y penetración superior al resto: «El que ha ofendido a otro nunca le perdona», «Es especie de altivez el descuido en su vestido», «Los ídolos no gustan de ver delante de sí al escultor que los labró».

El tono es de un indudable pesimismo («Nunca el bien iguala al mal, aunque en cantidad igualen; ni hay contentamiento que iguale a la menor tristeza») y de cierto cansancio vital («Una guerra continuada dijo Job que era la vida del hombre»). Pero el pesimismo es sereno y resignado. Pese al hastío, hay una clara voluntad de facilitar el camino con sus enseñanzas a quien le aprovechen.

El valor de los aforismos es desigual. Hay oro de alquimia, fruto directo de una experiencia de gran valor. Pero también repetición y paja entre un trigo que habría

exigido mayor exigencia selectiva.

Me atrevería a decir que Quevedo es víctima de su propia facilidad. Quien tiene tanta, a menudo echa mano de la primera idea que se le viene a la mente: suele ser el lugar común. Es el vicio por excelencia de los *fast-thinkers*.

Eso es malo para el pensamiento, y fatal para el aforismo.

Pero todos los bemoles que se le pueda poner a sus reflexiones son compensados con creces por la plasticidad literaria y la belleza de la expresión.

Muy poquitos, en sus siglos de existencia, han llegado a dominar la lengua castellana como Quevedo.

Gracián (1601-1658)

El retrato que hacen de él sus enemigos no deja lugar a dudas.

Tiene la cara de pocos amigos y a todos la tuerce. Mal gesto y peor parecer. Los ojos, aunque los trae con viriles, más asquerosos que los de un médico, y sea de cámara. Brazos de acribador, que se queda con la basura. De puro flaco, consumido, aunque todo lo muerde. Robado de color, aunque le quita a todo lo bueno. Su hablar es zumbir de moscón. Nariz de sátiro, y aun más fisgona. Espalda doble. Aliento insufrible, señal de entrañas desgastadas. Toma de ojo todo lo bueno y hinca el diente en todo lo malo. Tiene perversa vista, y con no tener cosa buena en sí, todo lo halla malo en los otros.

Gracián era un tipo malquisto, de la cáscara amarga, cuya experiencia principal en la vida fue el rechazo. Rechazado por la corte, rechazado por la Compañía por rebelde a sus consignas y rechazado por la mayoría de su entorno (fue hombre de pocas amistades), se fue encerrando cada vez más en su propia concha.

Aunque a lo mejor sería más correcto decir que nunca salió de ella.

El caso es que esa cerrazón se convirtió en el centro neurálgico a partir del cual nuestro jesuita aragonés se fue construyendo su visión del mundo, desconfiada y egotista.

Si tuvo mala acogida en la época, si no se cumplieron sus expectativas, tuvo en cambio mejor suerte con el extranjero y la posteridad.

Traducido al francés por Amelot de la Houssaie, sus aforismos se convirtieron en el libro de cabecera que sus educadores impondrían a Luis XIV. Madame de Sablé, la autora de unas máximas que se publicaron póstumamente en 1678, fue gran admiradora suya y amiga de La Rochefoucauld, cuyas indispensables *Maximes* aparecen dieciocho años después del *Oráculo*.

Influyó en La Bruyère. Y Voltaire lo citaba recurrentemente.

En Inglaterra y en Italia también se le leyó.

Sin embargo, su gloria moderna y la aprobación universal le llegaría por la decisiva estimación que le tuvo otro hombre tan desconfiado y malmirado como él: Arthur Schopenhauer lo tradujo al alemán y le otorgó, con su aprecio, carta de nobleza universal.

Desde entonces, el nombre de Gracián resuena en el oído de cualquier persona letrada con un aura único. El de los clásicos inmortales capaces de atravesar los siglos y de seguir hablando, siempre iguales y siempre cambiantes, a las generaciones futuras.

La densidad de pensamiento del *Oráculo manual y arte de prudencia* se debe entre otras cosas a que fue un destilado aforístico de sus libros anteriores, *El Héroe* y *El discreto*. Ha habido una criba importante. Son pensamientos reconcentrados y organizados, a diferencia de los de Quevedo o Antonio Pérez, que pueden considerarse producciones a granel.

Es un texto tremendamente aprovechable y educativo en el mejor sentido de la palabra.

Uno lo puede contrastar, según lo lee, con la experiencia propia, y así comprobar que, casi siempre, el consejo es acertado y práctico. En ese sentido, es un auténtico libro de aforismos, entendidos como máximas para la conducta y guía eficaz del comportamiento.

Hay un salto cualitativo importante con respecto a aforistas anteriores.

A diferencia del infante Juan Manuel, la individualidad, en Gracián, está plenamente conquistada, y eso lo hace moderno. Ya la primera reflexión lo aclara: «*Todo está ya en su punto, y el ser persona en el mayor. Más se requiere hoy para un sabio que antiguamente para siete, y más es menester para tratar con un solo hombre en estos tiempos que con todo un pueblo en los pasados*». Es un tono diferente de sus predecesores. El mundo ha cambiado y sus complejidades, siendo mayores, necesitan de consejos de la máxima finura.

En su conjunto, la enseñanza gracianesca es una mezcla de prudencia y astucia, recomendaciones para poner en valor nuestras virtudes y esconder defectos, enderezar la sindéresis, hacer economía de fuerzas, de autoanálisis, todo en un estilo sintético y con una inteligencia dúctil, llena de matices y sutilezas difícilmente resumibles sin que al hacerlo desvirtuemos su cuidada exposición.

La vara de medir lo humano no es en este autor una regla rígida, como demasiado a menudo ocurre con Quevedo o Antonio Pérez, quienes con mayor o menor fortuna lanzan sus pensamientos sin volver sobre ellos dos veces, sino más bien un cordel elástico que se tensa cuando corresponde medir en recto, pero que se encoge y se curva para que con él se pueda medir prácticamente todo recoveco humano.

La máxima es desplegada y desarrollada en el comentario donde se orienta su aplicación, zigzagueando con ductilidad y cautela entre inconvenientes y excepciones.

Cito un aforismo cualquiera: «*No ser intratable. En lo más poblado están las*

fieras verdaderas. Es la inaccesibilidad vicio de desconocidos de sí, que mudan los humores con los honores. No es medio a propósito para la estimación comenzar enfadando. ¡Qué es de ver uno destos monstros intratables siempre a punto de su fiereza impertinente! Entran a hablarles los dependientes por su desdicha, como a lidiar con tigres; tan armados de tiento, cuanto de recelo. Para subir al puesto agradaron a todos, y en estando en él se quieren desquitar con enfadar a todos. Habiendo de ser muchos por el empleo, son de ninguno por su aspereza o entono. Cortesano castigo para éstos dejarlos estar, hurtándoles la cordura con el trato».

Como se ve, Gracián no se conforma con la máxima abstracta, sino que la basa en la observación de un carácter determinado que traza, con plasticidad metafórica, en pocas líneas. Entremedias se suceden una advertencia, una censura, y concluye indicándonos la mejor conducta posible a la hora de tratar con tales individuos. Es algo bien pensado, sopesado, y mejor expresado. Inteligencia de muchos quilates. «Europa no ha producido nada más fino ni más complicado en materia de sutileza moral», dijo Nietzsche. La Bruyère, al otro lado de los Pirineos, es el autor, a mi juicio, que más se le asemeja.

Otro ejemplo de sutileza son las reflexiones sobre el arte de negar, que no por ser un ejercicio cotidiano deja de ser de los más difíciles.

No todo se ha de conceder, ni a todos. Tanto importa como el saber conceder, y en los que mandan es atención urgente. Aquí entra el modo: más se estima el *no* de algunos que el *sí* de otros, porque un *no* dorado satisface más que un *sí* a secas. Hay muchos que siempre tienen en la boca el *no*, con que todo lo desazonan; el *no* es siempre el primero en ellos, y aunque después todo lo vienen a conceder, no se les estima porque precedió aquella primera desazón. No se han de negar de rondón las cosas; vaya a tragos el desengaño; ni se ha de negar del todo, que sería desahuciar la dependencia. Queden siempre algunas reliquias de esperanza para que templen lo amargo del negar. Llene la cortesía el vacío del favor y suplan las buenas palabras la falta de obras.

Dan casi ganas de escribir un libro comentando uno a uno los aforismos. Pero eso sería un insulto para quien dijo aquello de «lo bueno, si breve dos veces bueno», y además es un ejercicio que prefiero dejar al lector. Leer y comentar los aforismos de Gracián es una de las experiencias intelectuales más gratificantes. Lo recomiendo encarecidamente.

Es el príncipe del género.

El cohete y la estrella (1923), de José Bergamín

Fueron dos las revistas más importantes de la llamada Edad de Plata: la *Revista*

de Occidente, liderada por Ortega, y la revista *Cruz y raya*, dirigida por Bergamín (1897-1983). Su complementariedad la destaca el crítico francés Marcel Brion, al afirmar que: «la *Revista de Occidente* se extendía, y *Cruz y raya* arraigaba». Ortega tenía una visión universalizante de la cultura, y Bergamín era el que hacía hincapié en trabajar en profundidad los clásicos españoles.

Esto nos sirve para subrayar una de las múltiples contradicciones del católico y comunista Bergamín («con los comunistas hasta la muerte... pero ni un paso más», solía decir), que siendo tan antifascista y tan profundamente republicano, capaz de indicar expresamente, a la vuelta de su exilio, que lo enterraran en Fuenterrabía, «para no dar mis huesos a tierra española», siempre se sintió, en lo cultural, español, peregrinamente español, podríamos decir, utilizando uno de sus conceptos.

He dudado en incluir *El cohete y la estrella* (1923) en este capítulo, porque después de haberla releído en más de una ocasión, sigo sin saber muy bien qué pensar de esta obra. Sé que el libro fue admirado por Juan Ramón, por Unamuno, y es uno de los raros títulos de literatura aforística que ha quedado en nuestro siglo xx.

Entiendo que lo más característico del temperamento de Bergamín, aparte del gusto por los retruécanos («PASCAL: la inteligencia de la pasión», «NIETZSCHE: la pasión de la inteligencia») y los juegos de palabras, es que es esencialmente paradójico, tanto en su sentido literal como en su sentido etimológico. Bergamín está continuamente cuestionando la «docta», dándole vueltas a los lugares comunes, a las verdades más o menos aceptadas. Los ejemplos sobran: «PIENSA MAL Y NO ACERTARÁS —Se acierta siempre, en arte, cuando se piensa bien». O: «Estar dispuesto a equivocarse es predisponerse a acertar». O: «Cuando una mujer tiraniza es cuando mejor muestra que es esclava». O: «La fuerza, en arte, no es la musculatura retórica, sino la ausencia de musculatura, que hace posible la expresión —espiritual— el estilo». Bergamín está siempre *a la contra*, buscándole tres pies al gato, problematizándolo todo por principio.

El problema, valga la redundancia, es que todo ese toqueo de narices no parece llevar a ninguna parte. Es como una pescadilla que se muerde la cola. No parece que haya detrás de sus aforismos un pensamiento consistente o, al menos, una necesidad interna que dé coherencia a una visión del mundo lo suficientemente definida. Y el resultado es una cierta perplejidad, un cierto ¿y qué?, puesto que más allá de su talante corrosivo no parece, Bergamín, tener columna vertebral, no sé por dónde cogerle.

Y a todo ello se le añade una sensación general de *non finiquito*, de *inaboutissement*, que dirían los franceses, importante. «No pienses nada o piensa hasta el final —escribe el propio Bergamín—. ¡Qué pocos se atreven a seguir hasta el fin su propio pensamiento!» Y efectivamente su obra aforística, a diferencia de la de Ramón o de su admirado Nietzsche, parece haberse quedado en un trabajo a medio hacer, un camino a medio recorrer, un proyecto incompleto.

Esto, en fin, es una opinión personal mía, en la que puedo estar equivocado.

Por lo demás, *El cohete y la estrella* no deja de tener entre sus páginas algunos pensamientos francamente originales que justifican la lectura de la obra y permiten su degustación, todavía al cabo de casi un siglo.

Me parece muy pertinente la reflexión que hace sobre el *Quijote*, que abunda a su manera en algo que ya dijimos en otro capítulo de este libro:

Los libros que dan más valor a la literatura de un país —y que mejor la representan—, no son los que acusan su nacionalidad, sino los que se oponen a ella. Nunca los más característicos, sino los más excepcionales. Por ejemplo: el *Viaje sentimental* de Sterne, en la literatura inglesa, o los *Recuerdos*, de Tolstoi, en la rusa.

En la literatura clásica española, profundamente característica, faltan los libros de excepción. Solamente el *Quijote*, por caso extraordinario, es un libro excepcional y característico.

Juan de Mairena

Huid de escenarios, púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis contacto con el suelo; porque sólo así tendréis una idea aproximada de vuestra estatura.

Con esta declaración de intenciones, se nos presenta el principal seudónimo de Machado, Juan de Mairena. Desde la humildad del tan castellano *nadie es mejor que nadie* y con el sentido común que su autor le presupone a un español, este profesor apócrifo es a Machado lo que Monsieur Teste a Valéry. Su testafarro filosófico. Un yo idealizado, perfectamente inteligente y casi siempre pertinente. Y cuando no, iluminador hasta desde el yerro, como lo son los grandes autores.

Un pequeño Nietzsche provinciano, por lo fragmentario e inquieto de su pensamiento, provocador a su manera («¡Qué padre tan cariñoso pierde el mundo!», es la frase que pone en boca de Jack el Destripador, en su imaginario drama teatral, cuando este sube al cadalso), Mairena —que es maestro de profesión— tiene una clara voluntad didáctica que se hace extensible al conjunto de los lectores y que emblematiza lo que Machado, peripatético en el alma, piensa que debiera de ser la educación. Un diálogo continuado entre alumnos y profesor a través del cual se van pariendo y aclarando conceptos con respecto al mayor número posible de temas.

Hay mucha nostalgia e idealismo en la exaltación de este método educativo imposible.

A través de Mairena podemos disfrutar de los pensamientos que fue alumbrando año tras año su creador y que, intermediados por este personaje tan curioso (alcohólico, entre otras cosas, porque «es bueno para la leyenda»), van

enriqueciéndonos página tras página.

Hay reflexiones sobre temas tan variopintos como la ciencia, el kantianismo, el humor, la necesidad de tomar partido, el Barroco, la métrica, la crítica, el teatro, la novedad, los lugares comunes, don Juan, la mentira, el esnobismo, la lectura, la oratoria, los filósofos griegos, Shakespeare, el argumento ontológico y hasta asuntos como la gimnasia (Mairena es, al igual que Unamuno, absolutamente antideportista), grandes autores internacionales como Proust, autores peninsulares inmortales y, por supuesto, España. Mucha España. Y no siempre la más culta.

Para Mairena, el folclore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender.

Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el folclore, con el saber popular. El pueblo sabe más, y sobre todo, mejor que nosotros. El hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente, que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista que pone toda su alma en cada momento de su trabajo. A este hombre no es fácil engañarle con cosas mal sabidas o hechas a desgana.

Mairena nunca aconseja a sus alumnos que dejen de ser españoles. Nadie más convencido que este andaluz de las virtudes de la «raza». Entre ellas, dice, la de ser muy severos para juzgarnos a nosotros mismos e indulgentes para juzgar a los vecinos.

Yo no sé mucho de filosofía. Pero por los fragmentos que he leído, no tengo la impresión de que, como bergsoniano y poskantiano, Machado, ya sea por boca de Juan de Mairena o por la de Abel Martín, el también apócrifo maestro de aquel, volara muy alto.

Por el contrario, como francotirador del pensamiento, como librepensador, el conjunto de sus pensamientos resulta lo suficientemente iluminador en un espectro lo suficientemente amplio de materias y además lo suficientemente personal y original (algo a lo que se añade una clara conciencia de la potencia y del valor de la escritura aforística), como para incluirlo en esta pequeña lista de grandes aforistas.

Mairena es uno de esos librepensadores tan necesarios en la cultura.

Sin pedanterías y con un lenguaje llano y accesible, sin perder de vista la inteligencia media del lector, y utilizando las mínimas referencias imprescindibles, resulta un pórtico ideal para quienquiera que esté interesado en la aventura del pensamiento.

Cuando se ponga de moda el hablar claro, ¡veremos!, como dicen en Aragón. Veremos lo que pasa cuando lo distinguido, lo aristocrático y lo verdaderamente hazañoso sea hacerse comprender de todo el mundo, sin decir demasiadas tonterías. Acaso veamos entonces que son muy pocos en el mundo los que pueden

hablar, y menos todavía los que logran hacerse oír.

Eugenio d'Ors (1882-1954)

Bastaría un aforismo tan sutil y poderoso como «lo que no es tradición es plagio», integrado ya en el acervo de la sabiduría popular española, para garantizarle a d'Ors un lugar privilegiado en el panteón de los pensadores más originales en lengua castellana.

D'Ors fue un Gracián de la estética, un primo hermano celtíbero de Valéry, un aprendiz de Poussin y, además, un portento de erudición, de sabiduría, de sutileza, de saber pensar y de saber sentir, que a veces es más difícil.

D'Ors reunía todas las condiciones para reinar en el Parnaso peninsular. Pero se topó con Ortega.

Como escribió Umbral, gran dorsiano (es difícil no tropezarse con Umbral en las mejores esquinas de la literatura carpetovetónica), fue un príncipe de las letras que coincidió con otro príncipe. En nuestras letras los genios parece que llegan por pares: Lope y Cervantes, Quevedo y Gracián, Galdós y Clarín, Machado y Juan Ramón.

D'Ors también fue víctima de su propia estética. Una estética de lo breve, que aspiraba, a través de sus glosas, firmadas a menudo por alter-egos (Xenius, Octavio de Romeu), a alimentar a sus lectores y a expandir por todo este territorio peninsular tan barroquizado el espíritu sutilmente corrector del Novecentismo o *Noucentisme*.

Aquello equivalía a *diluirse en su época*, y d'Ors, pese a no dar tanto la lata con Cristo como Unamuno (tenía mejor gusto), adolecía de una tendencia mesiánica indudable: algo en lo que, a tenor del ansia con el que seguimos alimentándonos de sus aforismos, triunfó. No dejaré de repetir que la mayor gloria a la que puede aspirar un artista es a introducir una palabra, un pensamiento, una frase en el ADN cultural de una comunidad. ¿No sería bonito pensar que cada uno de nuestros proverbios fuera el pecio de una hermosa narración desaparecida?

La originalidad de su escritura la certifica Umbral: «Durante este siglo xx sólo se han inventado en España dos géneros literarios, y los dos en el periódico: la glosa y la greguería. No se puede escribir en los periódicos con un poco de dignidad sin incurrir en la greguería o en la glosa, o en ambas cosas a la vez, como el propio d'Ors».

Tanto por su concepción estética como por su inteligencia privilegiada y su penetración, d'Ors es un escritor que cumple en el panorama español una función análoga a la que cumplió Paul Valéry en Francia. Más aprovechable para la literatura y menos *circunstancial*, si se me permite el adjetivo, que Ortega. Menos plúmbeo, también. Y bastante más francés que alemán, lo que ya de por sí es muestra de un buen gusto muy catalán.

Su compatriota Josep Pla, temperamento telúrico donde los haya, quien de

ninguna manera podía entender el talento etéreo, culturalista y abstracto de d'Ors, lo puso de otra manera: «Siempre habla en cursivas». Y es cierto que para disfrutarlo plenamente conviene tener un mínimo bagaje y, a ser posible, una formación francófila.

Pero no por ello deja de ser uno de los mejores escritores fragmentarios del siglo.

La glosa periodística dorsiana tiene un perfume poético e ideal, a jardín culturalista, que la aproxima, en cierto sentido, a un poema de Juan Ramón. «La glosa —escribe Umbral— consta de una noticia, un pensamiento agudo, certero, y una ironía, una broma, a veces un chiste. Todo esto en un folio, a veces dos o tres, pero vemos que queda mejor en esa lápida de estraza que eran los periódicos de entonces, en esa esquila que se pone a sí mismo todos los días. (...) Todo el periodismo literario viene de él, que abrió el camino a los grandes prosistas de la Falange: Sánchez Mazas, Murlane, Michelena, Eugenio Montes, Foxá, etc.»

De sus libros, le tengo un cariño especial a *Gnómica*. Guardo un ejemplar pequeñito de la edición del 41 (ni en eso ha triunfado el pobre d'Ors: su primera edición me costó veinte euros, cuando la de alguno de sus coetáneos valdría hoy quince veces más). Es una preciosidad de texto, y basta entreabrirlo al azar para que salten por doquier las perlas. No hay más que escoger entre tantas «golondrinas de la Dialéctica», como las bautizó su autor.

Elevar la Anécdota a Categoría.

La forma decide. El exterior decide. La actitud decide.

¡Cuán substanciosas las palabras, en parangón con lo enteco de las ideas!

El Gusto es el Genio socializado.

Todo pasa. Pasan pompas y vanidades. Pasa la nombradía como la oscuridad. Nada quedará en fin de cuentas, de lo que hoy es la dulzura o el dolor de tus horas, su fatiga o su satisfacción. Una sola cosa, Aprendiz, Estudiante, hijo mío, te será contada y es tu Obra Bien Hecha.

Es difícil, a menos de cobarde eclecticismo, encontrar un concepto de poesía lo bastante amplio para comprender a la vez a La Fontaine y a Victor Hugo. Si el uno es poeta, el otro no puede serlo.

Sé como un diamante. En el cuerpo del diamante la Geometría se hace luz.

En España lo más revolucionario que se puede hacer es tener buen gusto.

Entre dos explicaciones elige la más clara. Entre dos formas, la más elemental. Entre dos palabras, la más breve.

Etcétera.

Otra vez Gómez de la Serna (1888-1963)

—Me imagino que es inevitable que a muchos de vosotros os parezca la gente así atractiva, pero no olvidéis que todos estos autores son como las drogas: *emborrachan pero no alimentan...*

Eso nos lo decía la profesora de Literatura que me tocó en COU, el año de orientación previo a la universidad, cada vez que se refería al surrealismo. Yo por aquel entonces me sentaba en la última fila y la mayor parte el tiempo dormitaba disimuladamente, con la cabeza apoyada sobre el pupitre. Pese a ello algo debió de entrarme, porque son las primeras palabras que me han venido a la mente al pensar en Ramón.

—¿Te importaría atender un poquito y repetir lo que acabo de decir, José Ángel?

Para cualquiera que haya encontrado en la literatura un refugio de trascendencia frente a la superficialidad contemporánea, la greguería no puede hacerle demasiada gracia. En época de Ramón igual era el remedio contra una realidad seriosa y gris, llena de «cosas apelmazadas y trascendentales». Pero hoy la realidad cultural es fluorescente y gregueresca: no hay más que encender la televisión para constatarlo.

Con todo, resulta imposible no respetar ese apasionamiento ramoniano por las letras, esa dedicación absoluta a su arte. En cuatro siglos de literatura en castellano, Ramón ha sido posiblemente el mayor entusiasta de las letras. Es el Victor Hugo, el Lope de las vanguardias hispanas.

Para entenderle resulta imprescindible ubicarlo en un contexto histórico concreto: el de las primeras vanguardias.

Entre finales del siglo XIX y los manifiestos futuristas de los años diez, con Marinetti a la vuelta de la esquina, se vive en toda Europa un ambiente, según escribe un especialista ramoniano, «negativista, dinamitero, turbulento». La época barrena el discurso lineal ilustrado y abre la puerta a los *ismos*, el jardín en el que florecerá la monstruosa personalidad de Gómez de la Serna. Modernidad radical y rupturista y rechazo de moldes clásicos en todos los géneros.

En otro capítulo lo mencionamos como artífice de uno de los principales intentos de renovación novelesca. No tiene mucho interés su narrativa. Y no es un juicio personal: ninguna de sus novelas se lee hoy en día.

En cambio perduran sus «aforismos», por acogernos al sentido más laxo posible del término. Aunque más correcto sería decir *antiaforismos*, pues las greguerías son al aforismo tradicional lo mismo que *El novelista a Fortunata y Jacinta*: un intento de subvertir cualquier convención posible dentro del género.

¿Que el aforismo es una sentencia grave y útil? La greguería será chispazo de humor inútil. ¿Que el aforismo es realista? La greguería será surrealista. ¿Que el

aforismo procura esclarecer el sentido del mundo que nos rodea? La greguería se convertirá en imagen recalcitrantemente opaca, cómplice del sinsentido de las cosas. «Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria.»

Podría continuar con las oposiciones, pero esto lo explica mejor que nadie Ramón:

Cumple este género el deseo de disolver que hay en lo profundo de la composición literaria, el mayor deseo que hay en la vida y el que prevalece siempre en definitiva. ¡Oh, si llegase la imposibilidad de deshacer!

¿Son aforismos?

Lo aforístico —se ha dicho— es un género que no encoge porque su brevedad no lo permite.

No. Tampoco es aforística la greguería; lo aforístico es enfático y dictaminador. No soy un aforista.

(...)

El defecto de los gregueristas equivocados es creer que hay que maximizar en las greguerías, cuando a quien menos tienen que seguir es a La Rochefoucauld, mi más grave enemigo, mi anticuerpo, mi antítesis trascendental.

Siguiendo a Ramón, Cansinos-Assens estimó que greguería era «el reactivo más violento contra todo preparado literario. Es un medio disgregador». Pero también es una epifanía de lo efímero y un conglomerado de tropos algo «aneroide»: «flores del aire que hay que recoger, medallas que dan los árboles al pasar, relojes que roba el viento y nos mete apresuradamente en el bolsillo mientras él huye». Trivialidades artísticas, confeti intelectual, me atrevería a añadir, baratijas ingeniosas, matices de una sutileza rebuscadamente *naïve* y charlotiana. Una «mirada fructífera que, después de enterrada en la carne, ha dado su espiga de palabras y realidades».

La greguería es «como una aceituna preparada lo mismo que esas a las que se quita el hueso y se coloca en su lugar una anchoa». Mariposas de las ondas, tonterías, mostacilla, avellanas, futesas o naderías, para algunos. Para otros, poesía en obleas, el nombre más apropiado de las cosas, revolución serena y optimista del pensamiento, poética broma de la vida.

No hay término medio: o se adoran o se aborrecen.

El mundo se divide entre entusiastas y detractores de Ramón.

En mi caso puedo apreciar, en pequeñas dosis, las pildoritas ingeniosas de Ramón. Pero al final las que me atraen son aquellas en las que encuentro un resquicio de «seriecismo», que tienen una puerta mal cerrada y que seguramente son, por eso mismo, *defectuosas*.

«Escribir es que le dejen a uno llorar y reír a solas.» O: «Un gato subido a un árbol cree que se ha independizado del mundo». O: «Aquella mujer me miró como a

un taxi desocupado». O: «La ametralladora suena a máquina de escribir de la muerte»: O: «La felicidad consiste en ser un desgraciado que se sienta feliz». O: «Si no fuésemos mortales no podríamos llorar». O: «El reloj no existe en las horas felices». O: «El beso es hambre de inmortalidad». O: «Un epitafio es una tarjeta de desafío a la muerte». O: «La vida es decirse ¡adiós! en un espejo». O: «El sueño es un depósito de objetos extraviados». O: «¿Qué es la ilusión? Un suspiro de la fantasía» (este podría ser hasta verso shakesperiano). O: «En el fondo de los espejos hay un fotógrafo agazapado». O: «El escritor quiere escribir su mentira y escribe su verdad».

Uno es prisionero del propio temperamento, qué le vamos a hacer. Por eso el plagio es imposible. O puesto de otra manera: todo puede ser subvertido y corrompido.

Por supuesto, también me gustan las greguerías inequívocamente ramonianas. «Las pirámides hacen jorobado al desierto», «El agua se suelta el pelo en las cascadas». Pero esas son las recalcitrantes, las sernianas puras y duras, las auténticas e irreductibles. Las que a menudo tienen que ver con la fascinación de este autor por las cosas concretas, su rasgo más característico y aquel que le opone a un temperamento abstracto. Por eso mismo no tiene tanta gracia que las cite.

Como lector que ha llegado a tener en su mesilla de noche las máximas de La Rochefoucauld (lo confieso), soy alguien que cuando me encuentro en el territorio de Ramón me siento como si entrara en un campo de fútbol donde me hubieran cambiado las porterías. No sé dónde narices hay que disparar para meter un tanto. Por eso procuro no parar demasiado en estas páginas que acaban resultando nocivas para mi salud mental.

Quizás ese sea el mejor elogio al talento surrealista y humorístico de Ramón.

Y termino con una cita de Ramón (¡qué citable era!):

Tened el valor de equivocaros, ha dicho Hegel.

Yo me he permitido el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero, y esto desde hace años, es decir, mucho antes de que fuese todo un poco barroco, ¡un poco barroco! ¡Qué cantidad de cuquería hay en eso de que sólo lo sea un poco, casi un pecado mayor que el de que no lo fuese nada!

Pequeño abecedario para futuros escritores

a) Lo esencial, en la novela, es lo *anecdótico*.

b) Elogio de la *brevidad*. «... y si he escrito esta carta tan larga, ha sido porque no he tenido tiempo de hacerla más corta». Pascal.

c) Respeta los *clásicos*. Ningún texto malo resiste tanto tiempo el escrutinio universal.

d) Busca la *densidad*. Un buen cuento tiene dentro una novela y una buena novela, un mundo. El universo se puede leer en un grano de arena.

e) Sé *exigente* contigo mismo. El creador vale, en buena medida, lo que el crítico que lleva dentro.

f) Es cierto: no hay arte posible sin el conocimiento profundo de las *formas* literarias.

g) Evita a los *guays*.

h) Pureza y autenticidad son atributos que sientan bien al poeta, no al novelista. Al novelista lo necesitamos lo más contaminado posible de *humanidad*.

i) A propósito de la *intuición*. El escritor intuitivo escoge la solución narrativa más sencilla, la primera que le viene a la mente. A menudo es la ideal. Pero cuidado: la línea que separa la sencillez de la perogrullada es borrosa.

j) Ser previsible es un pecado *juvenil*. Dale al lector lo que espera, no como lo espera.

k) Un artista es un *kamikaze*. Escribe con la energía de la desesperación. Como si te fuera la vida en ello.

l) Niveles de *lectura*. El lector ingenuo se fija en la trama; el avezado, en el detalle. Ambas cosas, por separado, son engañosas.

m) Toda obra es un *mármol* en bruto que lleva dentro una perfección inalcanzable.

n) La literatura tiene una carga fuerte de *negatividad*. Su esencia es el rechazo de la realidad. Sin eso, es dinamita mojada. Mera palabrería.

o) Igual que apreciamos en la naturaleza lo que parece artístico y en arte lo que parece natural, apreciamos en la gente corriente la *originalidad*, y en la gente original (los artistas) la normalidad.

p) Si tienes *presencia*, la prosa se puede construir.

q) El anhelo de perfección es nuestra forma de *quijotismo*, una gripe común. Uno empieza escribiendo de manera intuitiva. Somos felices —un poco con una felicidad rousseauiana de plumífero salvaje y despreocupado— hasta que asistimos a mesas redondas y frecuentamos críticos y colegas y nos entra el prurito reflexivo. Entonces nos ocurre como al ciempiés al que se le pregunta qué pata mueve primero al andar: nos bloqueamos.

r) La ficción es una mentira que pretendes hacer creer. Arrópala de *realidad*.

s) Los novelistas son maratonianos del idioma. Prepárate para el *sufrimiento* de una carrera de fondo.

t) Los *teóricos* siempre procuran balizar la «auténtica» literatura. Pero la auténtica literatura es la literatura a secas. Cuanto más abarque, mejor.

u) Sal del *underground*. Bajo tierra no te lee nadie.

v) Para conseguir *verosimilitud* conviene aderezar el texto con experiencias personales.

w) No tengas prisa en llegar a ese *Walhalla* de los escritores que es La Pléyade.

x) Solo las mentes simples adolecen de *xenofobia*.

y) De tu *yunque* no saldrá nada perfecto. La obra artística es un todo y la suma de partes perfectas no da necesariamente un todo perfecto. « Si sacara todo lo que puedo sacar de cada escena... —exclama el cineasta de Cautivos del mal—, ¿sería un mal director!»

z) Evita la *zafiedad*. Sé bestial, salvaje, insultante, pero con estilo.

Sánchez Ferlosio *dixit*...

Como la fealdad se muestra tan sorda y pertinaz, tengo que repetir siempre las mismas cosas, indefinidamente. De los dos —quiero decir, de la fealdad y yo—, el primero en cansarse será probablemente yo, pero por defunción, no porque le conceda a ella la última palabra.

Un puñado de buenas lecturas aforísticas: *Migajas sentenciosas, Oráculo manual y arte de prudencia, Ideología, El cohete y la estrella, Juan de Mairena, Gnómica, Greguerías, selección 1910-1960, Vendrán más años malos y nos harán más ciegos, Aerolitos...*

CAPÍTULO OCTAVO

EL ARTÍCULO LITERARIO

El artículo literario es el soneto del periódico.

Francisco UMBRAL

El periodismo literario

Consideraba Oscar Wilde que la diferencia entre la literatura y el periodismo radica en que este es ilegible y aquella nadie la lee.

Dejando de lado la ironía, el dicho abunda en el duradero prejuicio que ha rodeado, por lo general, a esa «literatura de urgencia» que es el periodismo. Algo agravado, seguramente, por los escritores, a quienes les ha gustado demasiado a menudo mirar por encima del hombro a sus primos hermanos periodistas.

Al mismo tiempo, ese prejuicio convive con la conciencia de que desde hace más de un siglo las mejores plumas del planeta son colaboradoras habituales en prensa. Y, consecuentemente, como decía Umbral, «la mejor literatura se publica en los periódicos».

¿Cómo casar ambas cosas? ¿No parece una contradicción flagrante?

En realidad, la contradicción desaparece si se observa que dentro de cualquier diario existe un espacio específicamente literario: el del artículo de opinión, en sus diversas variantes, con la columna a la cabeza, que viene a ser, de nuevo en palabras de Umbral, «el violín de la orquesta periodística».

Es un espacio donde se exige la máxima calidad literaria y donde se le concede a uno una libertad total. Siempre, claro está, dentro de los límites de la actualidad: la ley ineludible del periodismo. Si en la sección informativa prima la objetividad, el artículo de opinión es el reino de la subjetividad y la originalidad.

Comparado con los géneros tradicionales, el artículo quedaría en algún lugar entre la epístola y el ensayo.

Decía Voltaire que la carta es el lugar donde se captura a vuelapluma una intuición, una idea, una sensación. El artículo de opinión también plasma la fluctuación anímica de un escritor, a través de las ondas y remolinos que provoca una noticia en el lago de su sensibilidad.

Los artículos literarios son cartas abiertas dirigidas al mundo entero. Mensajes embotellados que los escritores lanzamos desde nuestras islas mentales al océano informativo que nos rodea.

El género lindaría igualmente con el ensayo, entendido como lo hacía Montaigne,

como un *intento*, *esbozo* o *boceto* reflexivo, absolutamente libre y personalísimo, sin pretensiones de ser concluyente.

A medio camino entre ambos —y muy marcado por el aspecto argumentativo y persuasivo de la retórica clásica— el articulismo ha fructificado a lo largo del siglo XX y goza todavía hoy de una salud extraordinaria.

Vayamos con algunos de sus más destacados cultivadores.

Mariano José de Larra (1809-1837)

Recuerdo que, en noviembre de 2003, Letizia Ortiz le regaló a Felipe de Borbón un libro por su compromiso matrimonial: era una primera edición de *El doncel de don Enrique el doliente*, la novela histórica de Larra.

Creo no exagerar si digo que hoy en día resulta difícil encontrar a alguien a quien no le guste Larra.

Eso no deja de ser curioso, teniendo en cuenta que el grueso de su producción fue articulística, un género mal avenido con la posteridad («recuerda —reza un conocido precepto— que tus artículos de hoy servirán mañana de envoltorio a las cajas de zapatos»), y que además fue una voz incómoda y nada complaciente con la sociedad de la época, capaz de censurar la mala educación de los jóvenes, la falta de modales generalizada y hasta los ataques al matrimonio.

Larra fue un azote para las costumbres nacionales. Eso debiera de haberlo convertido en una figura antipática, por mucho que el suicidio lo rodee de un aura que contrasta con sus opiniones.

Las dos circunstancias son excepcionales.

Larra fue, si no el primer periodista profesional de la literatura española, al menos el primer autor cuyos textos periodísticos, recopilados en vida, adquirieron notoriedad y carta de nobleza.

Desde las páginas de la prensa y bajo el seudónimo de «Fígaro», lanzó a la sociedad sus brillantes artículos de costumbres, siguiendo con fortuna un modelo que hacía furor en la prensa europea. Jouy y Addison fueron ejemplos cercanos. Aunque tampoco ellos eran realmente novedosos: la pintura de caracteres remite a una tradición que arranca con Teofrasto y nos llega a través de La Bruyère. Ya lo dice el Eclesiastés, no hay nada nuevo bajo el sol.

El tono de sus artículos tiene una deuda indudable con la tradición dieciochesca ilustrada.

Consideraba nuestro autor que la literatura había de ser útil y servir para reformar las costumbres. En eso no hay gran diferencia con el proyecto de Cadalso, Feijoo, Iriarte o Moratín, sus mayores por pocos años. Y se le dice satírico, cuando, más que el vitriolo de la sátira, lo que rezuman sus artículos es un humor inteligente; penetrante, sí, pero fino y delicado hasta con lo que ridiculiza.

Larra no es Juvenal. Ni tampoco Quevedo.

Lo que ridiculiza, eso sí, no es poco: la incultura, la chabacanería, el casticismo, los toros, la tosquedad de modales del castellano viejo, la tontería, la ignorancia de los jóvenes, la avaricia de los empeñistas, la farsa carnavalesca social, la pereza nacional, la educación, la sinsustancialidad de la vida madrileña, la pena de muerte, el calaverismo, la importación de modas sin arraigo...

Pese a lo cortés del tono, no deja títere con cabeza, y a cualquier español le duele la imagen del país que presenta. A nadie le halaga verse reflejado en semejante espejo.

Pero esa fue la misión que se encomendó a sí mismo: azucar nuestras conciencias para que fuéramos mejores.

Su patriotismo, cuestionado por el afrancesamiento de su familia (su padre, médico, emigró a Francia con José Bonaparte y no volvió hasta que se dictó una amnistía en tiempos de Fernando VII), me parece inseparable de la honda preocupación que demuestra por la sociedad de su época. Nadie dedica tantos esfuerzos a algo que no ama profundamente: a Larra le dolía España tanto o más que a Jovellanos o a Unamuno.

De Larra me gusta el encontrarme en una geografía familiar, como lector de novela decimonónica. Pasearme por las tertulias de café. Por fondas como la famosa Genieys, uno de los primeros restaurantes de comida francesa, o por la Fontana de Oro, que inmortalizará después Galdós.

Me gusta el brío y la agilidad de su estilo. Un estilo sorprendentemente poco afrancesado para alguien de su educación. A diferencia de Azorín, quien supo trasladar el espíritu analítico francés a su prosa —en ese sentido, Azorín es el más francés de nuestros escritores—, Larra se deja arrastrar por el ritmo queísta castellano y también incurre en vicios peninsulares, como el doble *hubiera* o el leísmo.

Sí percibo, en cambio, afrancesamiento en cierto uso del presente verbal, y en algún tramo de ritmo entrecortado, demasiado *staccato*, sobre todo en los cierres de artículos:

... pero, ¿quién es el autor? ¿Es un principiante, un desconocido? ¡Qué nube! ¿Es algo más? ¡Qué reticencias! ¡Qué medias palabras! ¡Qué exacto justo medio!

¡Después de todo esto, haga usted comedias!

Un año hizo ayer de la muerte de Carlos; su familia, sus amigos, le lloran todavía.

¡He aquí el mundo! ¡He aquí el honor! ¡He aquí el duelo!

De sus artículos más celebrados, mis favoritos son los que le dedica a la figura del *calavera*, y, por lo patético, «Un reo de muerte».

También me hacen gracia, entre sus personajes, los sobrinos de Fígaro, y el francés de «¿Entre qué gente estamos?».

Aunque no siempre comulgo con sus ideas, constato que según envejezco

empatizo cada vez más con Larra. Me parece que, cuando acierta, lo hace de lleno. Y un buen botón de muestra sería la reivindicación que hace en «Vuelva usted mañana» de la figura del extranjero.

Ese extranjero que se establece en este país, no viene a sacar de él el dinero, como usted supone; necesariamente se establece y se arraiga en él, y a la vuelta de media docena de años, ni es extranjero ya ni puede serlo; sus más caros intereses y su familia le ligan al nuevo país que ha adoptado; toma cariño al suelo donde ha hecho su fortuna, al pueblo donde ha escogido una compañera; sus hijos son españoles, y sus nietos lo serán; en vez de extraer el dinero, ha venido a dejar un capital suyo que traía, invirtiéndole y haciéndole producir; ha dejado otro capital de talento, que vale por lo menos tanto como el del dinero; ha dado de comer a los pocos o muchos naturales de quien ha tenido necesariamente que valerse; ha hecho una mejora, y hasta ha contribuido al aumento de la población con su nueva familia. Convencidos de estas importantes verdades, todos los Gobiernos sabios y prudentes han llamado a sí a los extranjeros.

No viene mal recordarlo en tiempos, como los actuales, de creciente xenofobia.

Esta opinión es buena muestra de lo contemporánea que puede ser, aún hoy, la inteligencia de Larra.

Sus retratos costumbristas, la gracia con la que esboza sus viñetas, y al mismo tiempo las reflexiones de altura que va hilvanando sobre la realidad que nos presenta, hacen que la lectura de estos textos sea un auténtico deleite, al cabo de dos siglos, cuando de aquella realidad no queda otra cosa que polvo.

Azorín (1873-1967)

Azorín no dejó novelas perdurables y sus ensayos se fueron difuminando en un articulismo que es donde pervive su memoria. A título personal, considero los artículos de Baroja tan interesantes o más que los de Azorín. Hoy, sin embargo, de Baroja, lo que se leen, si acaso, son las novelas. Y sus memorias.

En cambio a Azorín se le recuerda y se le estudia como articulista.

Al cabo de un siglo, su estilo riguroso, ordenado, minucioso, preciso, sencillo y de una claridad cristalina (es un estilo que no hace trampas ni se esconde detrás de las mangas), sigue siendo un modelo de prosa en las escuelas de periodismo. El propio Vargas Llosa, cuando reivindica su figura —fue el último académico que le dedicó su discurso de ingreso—, exalta, antes que nada, esa calidad estilística.

Su magisterio parece ser ante todo formal, lo que no es poco.

Y es que no se suele reflexionar en torno a las implicaciones profundas de un estilo.

Azorín buscaba controlar su pensamiento y tuvo el mérito de desmentir, como preconizaba Gracián, los achaques de su país.

El mismo estilo, en Francia, sería banal. Pero en una España corroída hasta los huesos por la imprecisión retORIZANTE, su ejemplo resulta refrescante y absolutamente necesario: es de los raros antídotos locales contra el barroquismo intelectual que, desde hace siglos, campa a sus anchas por estas tierras.

Azorín nada contracorriente y entronca con el afluyente más minoritario pero mejor de nuestras letras. Por eso le gustaba tanto Larra. Como escribe en *Un discurso de La Cierva*:

Una de las ideas más fundamentales en Larra, acaso la más esencial de todas es la de la confusión, desorden e incoherencia de la vida española.

Azorín, que fue siempre persona de orden, detectó rápidamente el espíritu clásico que habitaba en «Fígaro». Hay una clara comunidad de temperamento entre ambos.

A los dos les habría gustado repetir con San Agustín aquello de que «la razón humana es una fuerza que tiende hacia la unidad». Y si —siguiendo otra idea azoriniana— la literatura es el lugar «donde se ve el carácter y las particularidades de un pueblo», resulta evidente que Azorín no podía encontrarse profundamente a gusto más que con un puñado de escritores anteriores a él. Larra, Gracián, a lo mejor Fray Luis de León.

Por mucho que se dedicara a las hagiografías literarias, había poquitos clásicos peninsulares que le fueran a su carácter.

Y esto es lo que importa de Azorín.

Todo lo demás —su celebrado detallismo («Los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales»), su *doloroso sentir* y esa profunda tristeza («Azorín cultiva cada vez más la soledad. Tanto que esta su soledad no consiste ya simplemente en que se halle sin nadie al lado, sino que se ha convertido en una realidad, en un cuerpo transparente y sólido, en un caparazón cristalino que llevase en torno de su persona», escribió Ortega), que son, no digo que no, elementos constitutivos de su personalidad; su honda preocupación por España y la política (al final escribió más sobre política que sobre cualquier otra cosa)— me importa en realidad un pimiento.

Por el contrario, su filosofía estética es para enmarcar.

Reflexionaba Azorín que la obra del hombre a través del tiempo consistía en hacer lógica la vida, en poner coherencia en ella, en procurar que no sea cosa confusa y arbitraria, sino acorde y armónica con los grandes ideales del bien, de la verdad, de la justicia.

Diremos que para nosotros la obra del progreso humano, la obra de la civilización, es una cuestión de lógica; a mayor civilización, mayor lógica; en las naciones rudimentarias, caóticas, lógica fragmentaria, irregular, tortuosa, es decir,

ilogismo.

Y dado que en un espíritu lógico, según él, «una página literaria corresponde, con exactitud, a una concepción sociológica o una teoría cosmogénica», esa estructuración, ese ordenamiento tranquilo de su prosa es el gran legado que nos ha dejado.

Julio Camba (1882-1962)

Confieso que yo a Camba me lo imaginaba como un buen burgués, reportero curioso, sí, aunque conservador. En la línea de Pla. Astuto como un campesino. Pero de los que nunca han cruzado la raya ni han alzado la voz fuera de sus columnas.

No podía equivocarme más.

Camba empezó escapándose de casa.

Con apenas trece años se embarcó como polizón en un transatlántico con destino a Argentina, donde muy pronto destacó en los cenáculos anarquistas y se dedicó a redactar proclamas y panfletos.

Aquello duró hasta que su activismo le valió que lo expulsaran junto con el lote correspondiente de extranjeros.

Y no fue sino a su vuelta cuando empezó a colaborar en prensa. Primero en publicaciones ácratas como *El porvenir obrero*, luego en rotativos republicanos como *El País*. En *España Nueva* fue cronista parlamentario y, a partir de 1913, corresponsal de *El Mundo* y del monárquico *Abc*: es donde yo lo ubicaba.

Soy un rendido admirador de esa prosa chispeante de un hombre que tuvo la inteligencia de nunca querer asomar la cabeza por encima del género que le iba.

Quizás de sus libros el más interesante sea *La ciudad automática*, que recopila las crónicas de su viaje a Nueva York. Son de una lucidez extrema. Están repletas de opiniones pertinentes, sugerentes. Hasta cuando mea fuera de tiesto, lo hace con gracia y brillantez. La finura con que analiza una sociedad industrializada, «fordizada», los contrastes y similitudes que establece con España, Europa, Rusia o con el imperio inca («la América de Manco Capac»), tienen un encanto impagable.

De golpe y porrazo nos hallamos en el epicentro del mundo contemporáneo. En el vientre de la ballena capitalista, que es, por necesidad, el lugar más fascinante para cualquiera interesado en desentrañar el sentido del presente (¿qué otra cosa es un periodista?).

El proyecto prometía, y Camba no defrauda. La visión que nos traslada es absolutamente original, llena de intuiciones brillantes.

Nueva York es la ciudad esencialmente «romántica».

Todas las comparaciones que se me ocurren para definir la clase de atracción

que Nueva York ejerce sobre mí pertenecen por entero al género romántico: la vorágine, el abismo, el pecado, las mujeres fatales, las drogas malditas...

Y es así porque:

Nuestra época sólo Nueva York ha acertado a encarnarla, y probablemente ésta sea la verdadera causa de que la gran ciudad nos atraiga y nos rechace a la vez de un modo tan poderoso. Nos atrae porque uno no puede vivir al margen del tiempo, y nos rechaza por la estupidez enorme del tiempo en que le ha tocado vivir a uno.

Es la ciudad de las orgías bursátiles, la ciudad que tiene calefacción y frigorificación, pero no clima («Toda la temperatura de Nueva York es importada. El frío viene directamente del Polo, a gran velocidad, y el calor procede del golfo de Méjico»), con un ritmo comparable al del cinematógrafo acelerado.

La ciudad de los negros de Harlem, de los barbudos judíos, de los self-service, del comer exprés, el lugar más ruidoso y al mismo tiempo el más silencioso del planeta (gracias al *sound-proof*), la ciudad de los *thrills*, de los millonarios, de los rascacielos, de la nueva *advertising literature*, de los *racketeers* y los *gangs*, de los trajes y los crímenes en serie.

Sobre todo ello reflexiona a vuelapluma Camba, a quien las impresiones le sirven de punto de partida para desgranar sus pensamientos respecto de la vida y la ciudad contemporáneas, los Estados Unidos, el propio sistema capitalista. Unos pensamientos que, a tenor de su sensibilidad de raigambre anarquista, no pueden sino mostrarse críticos.

En la antigua América de Manco Capac, cuando nacía un niño se le metía el cráneo en una prensa y con estas prensas a guisa de sombreros, los ciudadanos conservaban hasta el fin de sus vidas una mentalidad completamente infantil. El objeto de las autoridades era lograr la uniformidad ideológica del pueblo por medio de la uniformidad craneana, suponiendo que las ideas se adaptan siempre a las cabezas en donde cuecen, y que con una cabeza periforme no se pueden concebir más que pensamientos igualmente periformes; pero en la América moderna del presidente Roosevelt se sigue un procedimiento enteramente opuesto. Aquí le cogen a usted el cráneo cuando está todavía tiernecito, lo llevan a una escuela, y se lo atiborran a usted de Historia, Moral, Derecho, etc., etc. Lo probable es que salga usted de la escuela con el cerebro tan atrofiado como si lo hubiese tenido en la propia prensa de los incas; pero si la escuela no ha conseguido idiotizarle a usted del todo, la Universidad se encargará del resto. Luego vendrán los periódicos, las conferencias y los Clubs de lectura, y a los veinticuatro o veinticinco años no tan sólo estará usted incapacitado para pensar de un modo distinto al de los demás, sino que hasta su misma cabeza, al adaptarse

a las tres o cuatro ideas generales que el Estado metió dentro de ella, habrá tomado la forma y el aspecto de todas las otras.

Su visión del mundo queda retratada en fragmentos como este, donde también se hacen evidentes sus virtudes estilísticas: la limpieza de expresión, la precisión, el ritmo, la sutileza, la ironía, la ligereza volteriana.

Es mi articulista preferido de todos los tiempos.

César González Ruano (1903-1965)

No sé si fue el propio Umbral, o a lo mejor Raúl del Pozo en una de sus columnas, quien cuenta que Umbral lloró el día en que murió González Ruano. Los dos estuvieron presentes en su entierro. No hay prueba mejor de la filiación tan profunda que sentía Umbral con uno de los articulistas más brillantes de la época franquista.

El que fuera corresponsal de *Abc* en Roma, París o Berlín, y coetáneo de la Generación del 27, a la que nunca frecuentó, fue un modelo para el joven Umbral, dueño de un estilo inconfundible y tendente a la sencillez ejemplar, «que comunica bien la palpitación de la calle, la electricidad del tiempo, la directa emoción de la gente y la música de la memoria soñando en pianos de nostalgia que ya están hechos astillas y a veces gritan».

El problema de Ruano es que se trataba de un escritor sin género, como Pla o como el propio Umbral, que fueron abducidos por un periodismo que, aun dando gloria en el presente, por lo general disuelve al hombre de letras.

Sin la referencia de Umbral, yo nunca habría leído a este dandi de uñas lacadas, con modales de señorito capitalino, capaz de afirmar «no me gusto como hombre» y «soy un pobre pelele». «A mí me enseñó desde muy pronto el camino inexorable y un poco salvaje del periodismo literario, que es lo más leído por la España que no lee», escribió el de Valladolid.

Como dijera el propio Ruano en *Mi medio siglo se confiesa a medias*:

Nunca me interesó mucho ni poco el periodismo como el periodismo, y lo tomé como medio más que como fin, procurando desde mis primeros momentos hacer literatura en periódicos, más exactamente que periodismo literario.

Ya sabemos hoy quién fue su mejor discípulo.

El periódico, según Umbral^[21] (1932-2007)

Una ciudad sin periódicos es una ciudad sin alas. Como periodista más o menos de izquierdas, no va uno a escribir una sola palabra contra la huelga de repartidores o «rutereros», pero sí a reseñar cómo Madrid, en estos días sin Prensa, es una ciudad miope, ciega, analfabeta, un pueblo que anda a tiendas, un aldeón de ciegos.

La radio es ruido y la televisión es persil. Sólo la Prensa escrita (expresión redundante) es parvulario de la gente, libro del día, tribunal del aire. Dicen estos días los directores y empresarios de Prensa que los periódicos son «un servicio», una necesidad pública de interés general, al margen del juego de las huelgas y contrahuelgas.

Mucho más que un servicio, yo digo que la Prensa es los cinco sentidos del lector reunidos y servidos en un papel: gozos de la vista, del tacto (podemos conocer nuestro periódico a ciegas, por la calidad del papel), perfume acre de la tinta impresa, que huele a urgencia y linotipista muerto, etc., más ese sexto sentido que tiene y educa al lector de periódicos para leer más de lo que se escribe. Un periódico, sencillamente, es cultura. El resto de los media es ruido, furia y detergente. El diario impreso es hijo de la Enciclopedia, una hoja suelta y volandera del gran tomo, el periódico es el albatros de la Ilustración, con alas demasiado grandes, de papel, para volar más allá de la dimensión de un día.

Voltaire, con sus escritos breves y satíricos, está haciendo editoriales de periódico antes de que existiera el periodismo, está haciendo columnas de tipografía verbal, criminal y genial en la plana caligráfica, ilustrada y esbelta que fue todo el Siglo de las Luces. Aquí viene bien aquello de la «democracia sin periódicos», que efectivamente no es democracia.

Los periódicos son el Pentecostés matinal de una democracia, la lengua de fuego que se posa sobre la cabeza de cada lector mientras se desayuna. Hay que aprender también de lo malo, y el conato adverso de una huelga de repartidores (esos porteadores de la cultura, esos estibadores de la noticia) nos manifiesta por carencia lo necesarios que son los periódicos para una sociedad ilustrada, informada, avanzada, y el peligro de ceguera y desorientación en que nos están poniendo los políticos con sus coacciones a la Prensa (publicidad discriminatoria, juego con los cupos de papel, sanciones a los periodistas, incautación inadvertida de periódicos, con el consiguiente cierre). Aquí, en estos días de Madrid sin periódicos, que es como si Cibeles se hubiera quedado sin palomas, debemos reflexionar sobre «el parlamento de papel», que se decía en el tardofranquismo, y que hoy sigue siendo en España el único parlamento vivo.

(...)

Esta huelga es un conato, ya digo, pero nos viene todo el neoscurantismo del 2001, la concentración progresiva de la Prensa, reunida en una gran pira de papel que luego arderá gloriosamente en la noche televisada de la informática. La televisión es el arte de tener a la gente desinformada, de dar una imagen por una verdad.

Pero lo que sigue valiendo son las mil palabras como dieta ideológica diaria de un lector de periódicos. Ahí es donde se hace un hombre informado, con opinión, un hombre pluridimensional, un lector, un ciudadano que critica al crítico de periódico (único lector que aquí nos interesa).

Los articuentos de Millás (Valencia, 1946)

Millás es el mejor exponente del modernismo o incluso del posmodernismo dentro del género.

Hubo una época en la que le seguí bastante en aquella columnita de la contraportada de *El País*. La mayoría de los lectores estarán de acuerdo en que, dentro de ese medio, los articulistas más brillantes siempre fueron Manuel Vicent y él.

Vicent era como es en persona. Introverso, observador, agudo como un estilete, sin compromisos pero tremendamente *controlado*. Uno tiene la impresión de que, en su vida, hay pocas cosas que escapen a su control.

Vicent nos viene bien como contrapunto y trampolín para saltar hasta Millás, quien, en el otro extremo, es todo lo contrario. Un tipo que, como Woody Allen, da la impresión de que no controla ni entiende nada, de quien se diría que hasta los electrodomésticos se le rebelan.

De esa sensación de vulnerabilidad total ante el caos contemporáneo, de incompreensión absoluta, de desamparo existencial («no venimos de ninguna parte ni vamos a ningún sitio»), nace esa mirada tan singular sobre el mundo.

Millás es capaz de tejer sobre las noticias un cúmulo extraordinario de absurdos surrealistas y que, no obstante, acaban remitiendo al objeto primero, configurando una narración lúcida que, a través del espejo deformado de la ficción, nos deja un poso y a menudo una reflexión más sugestiva que cualquier opinión primaria al respecto.

Decía Proust que el secreto del estilo radica en el punto de vista, y eso es especialmente cierto con este autor. Dueño de una prosa poco musical, toda su genialidad radica en el punto de vista que escoge para narrar sus historias. Millás demuestra con sus artículos («articuentos», los llama) que el de dónde se narra es tan importante como el cómo o el qué.

Millás busca siempre el enfoque más original y su temperamento esencialmente paradójico lo lleva a resaltar la contradicción o el absurdo.

En la búsqueda del enfoque insólito cae a veces en el surrealismo.

Eso y la pasión por las cosas lo asemejan a Ramón.

También podríamos tildar de ramoniana la riqueza intelectual de sus operaciones imaginativas: la personificación de seres inanimados, la prosopopeya, el tomar las expresiones figuradas literalmente, etcétera.

Millás consigue proyectar una luz extrañificadora sobre la realidad. Sus técnicas son las del género fantástico. Desdoblamientos, pérdida de identidad, metamorfosis, alteración de sentidos.

Sus personajes son seres hipocondríacos, hiperestésicos, hiperimaginativos: un escritor «analógico» obsesionado con que han usurpado su identidad cibernética, padres e hijos acomplexados porque no son adoptivos, una mujer que le tiene pavor a la dicha, seres que empatizan con bogavantes a punto de ser hervidos, jueces que separan siamesas, chicas que toman Viagra y tienen erecciones fantasma, tribus africanas que no creen en la existencia de la espalda, escritores «autófagos», que se comen sus propias páginas...

Decía Ruano que lo más difícil del columnismo es conseguir ideas. Y ahí destaca Millás: sus columnas están repletas de ideas, ideas a raudales con las que nos sorprende, como un prestidigitador que se presenta con un nuevo truco cada día. Es raro que le cacemos repitiendo truco.

Eso, para alguien que publica regularmente, es un mérito extraordinario.

Recuerdo que la única vez que coincidí con él me habló de Carver. Le gustaba, decía, porque *no se le veía el mecanismo*. Estaba hablando de sí mismo.

Con Millás nunca sabes cómo acabará una historia.

Millás ha conseguido sacar el género de la opinión de su estancamiento, abrirlo a la fantasía más desconcertante. Su manera de mirar, además de obligarnos al ejercicio intelectual de descryptar unas metáforas sugerentes, nos lleva a cuestionar la naturaleza misma de la realidad que a continuación percibimos enriquecida por la nueva óptica.

Ahí es nada.

José Luis Alvite (Santiago de Compostela, 1949)

Todos los que frecuentamos la prensa escrita hemos acabado alguna vez entrando en el Savoy. Este bar literario es de los secretos mejor guardados del periodismo español actual.

En el Savoy hay gente buena y gente mala. Nadie le pide la documentación a nadie. El barman tiene un paño azul para las manchas corrientes y un trapo rojo para las manchas de sangre. El jefe se las arregla para que al abrir la puerta se renueve el aire sin que se vaya el humo.

He visto bajar las escaleras del club a los tipos más diversos sin que nadie se interesase lo más mínimo por ellos. Al Savoy puede venir cualquiera. Ernie Loquastro no le pone mala cara a nadie.

Pues eso.

Sobre el reseñismo

Hay quien piensa que, con tanto blog, los críticos son una especie a extinguir; pero se equivocan.

Como indica Germán Gullón: «es verdad que el Web 2.0, la segunda generación de Internet, ha originado una proliferación de bitácoras escritas por aficionados, repletas de críticas y reseñas de libros, pero la mayoría contienen comentarios literarios superficiales o bien ajustes de cuentas, donde por lo general la ambición personal pisotea cualquier posible juicio objetivo. Nada conseguirá en el inmediato futuro (...) sustituir a nuestros mejores periodistas o críticos, que llevan tiempo leyendo y enjuiciando libros».

En líneas generales, estoy de acuerdo.

Aunque a menudo no lo parezca, la crítica literaria es un género mayor de la literatura. Exige sensibilidad estética, un profundo conocimiento del panorama cultural de la época y de la historia del arte, un aparato conceptual forjado a base de criterios sólidos y originales, dominio del lenguaje, poderío de expresión, erudición, inteligencia, gusto, curiosidad, originalidad, independencia, elegancia, musculatura, finura. Casi nada, vamos. «La patria se puede fiar más de un crítico que trabaja, que de un entusiasta que vocifera», escribió d'Ors.

El crítico debería mostrar una cierta ecuanimidad en el juicio de la obra donde nunca todo es diamante ni todo escoria.

Eso lo advertía hasta el severísimo Clarín:

Se condena un libro de escritor excelente, porque en tal libro predomina lo que no merece aplauso; pues el libro ya es un criminal, y para que la pena no se escape por las mallas de las circunstancias atenuantes, el tinte de lo malo se extiende por lo bueno, y se habla de lodo en montón sin justicia, cometiendo una abstracción fetichista y absurda, dando una solidaridad, que no existe, a lo bello y a lo feo, porque marchan unidos bajo un mismo nombre, el de la obra. En lo que se refiere a la composición (...), unas partes pueden afean las otras (...); pero en todos los demás elementos literarios que hay que considerar en un libro estético, y son muchos, para la verdadera crítica, lo bello es tan bello en tal obra, que, en conjunto, no es un dechado, como pudiera serlo en otra parte; el olvidar esto y tratar con desdén y de prisa y corriendo la hermosura que se ve en tales ocasiones, es dar prueba de ligereza, de falta de gusto, de juzgar por apariencia, cuando no demostrar mala fe insigne.

También Ramón y Cajal acertaba con una regla de cortesía que rara vez se guarda:

En los ingenios, como en las higueras, el primer fruto es la breva, que suele ser insípida, aparatosa y grande. Esperemos, para emitir juicio, el brote de los higos.

Todos los reseñistas deberían sentir por su objeto de estudio, si no devoción, por lo menos el mismo interés y hasta cariño que demuestran los oncólogos por un cáncer.

Deberían de ser capaces de extasiarse y descubrir las bellezas de las nuevas criaturas, separándolas, si es menester, de sus defectos, y ayudar a hacérselas inteligibles con un mínimo de prejuicios.

El problema es que esa es la labor que rara vez cumplen. Por eso los escritores les tenemos tanta tirria.

—Hoy se ha muerto un tirano... —masculló por el colmillo cierto literato en el funeral de Clarín.

Para hacer un compendio de lindezas dichas por los autores, prefiero primero, salir, fuera de nuestras fronteras.

La crítica es «la actividad por medio de la cual se adquiere, con poco gasto, importancia» (Sam Johnson); «ocupación de aficionados fracasados» (Goethe); de «jueces que no pudieron erigirse en reyes» (Hebbel); «de los que fracasaron en la literatura o el arte» (Disraeli); «mordaza de la opinión» (hermanos Goncourt); «algo tan imbécil como el esperanto» (Cendrars); «una cárcel eterna» (Aragon); «una especie de enfermedad infantil que afecta en mayor o menor grado a los libros recién nacidos» (Lichtenberg).

También se ha observado que los críticos son «gente que enturbia el gusto y envenena los sabores» (Joubert), hombres que esperan milagros y «tábanos que impiden a los caballos trabajar la tierra» (Gorki).

Pero quien lo clavó fue Dostoievski: «Era un ser insignificante, inútil, majadero, un aborto de la sociedad, sin aprovechamiento posible, pero repleto de un amor propio enfermizo y desmedido que ninguna cualidad justificaba. Era la encarnación personificada de esa vanidad sin límites que se encuentra especialmente en algunas nulidades envenenadas por las humillaciones y los ultrajes, rezumando envidia por todos sus poros al menor éxito ajeno. Y todo ello sazonado por la más extravagante susceptibilidad». Eso se llama dar en la diana.

Aquí, entre los contemporáneos, Trapiello lo tiene claro: «No sé por qué, ni creo que lo sepa nadie, los críticos tienden a confundir pedantería con inteligencia y estilo con pesantez. Para ellos una cosa clara es tonta y una página sencilla, un descuido imperdonable del autor».

En cuanto a los clásicos, un olímpico Unamuno pensaba que al crítico debían de serle tan indiferentes los escritores «como ranas o conejillos de Indias». Baroja indicó que «el crítico limita el campo del autor. El autor limitaría, si pudiera, el campo de los críticos, y no les dejaría más especialidad que la de dar bombos». «Un crítico puede

tener razón contra una obra y la obra mayor razón contra el crítico», apuntaba Benavente. «La crítica te puede catapultar o enterrar», reconocía Blasco Ibáñez. Y Azorín se callaba, porque ejercía de crítico.

Cadalso, en el nada apreciado siglo XVIII, decía que eran como los toros, «forman la intención, cierran los ojos, y arrementen a cuanto encuentran por delante».

Moratín lo puso en verso:

Tu crítica majadera
de los dramas que escribí,
Pedancio, poco me altera;
más pesadumbre tuviera
si te gustaran a ti.

¿Quién te mete a censurar
lo que no sabes leer?

Y yendo un poquito más atrás, Lope observaba que «en diferencia igual silba cualquier animal, pero sólo el hombre escribe», y Cervantes, que «nunca dijo bien la crueldad con la valentía».

Criticar, parece claro, siempre fue más fácil que imitar.

Por añadir una anécdota personal, yo tenía un crítico enemigo que cada vez que nos cruzábamos en la feria del libro se escabullía entre los plátanos, a espaldas de las casetas de libreros instalados en el Retiro. Era uno de esos que, a diferencia de Clarín (que tenía el valor de mostrarse como creador), se empeñan en poner la barra imposiblemente alta para justificar que no saltan y, en el fondo, para hacer creer que no tiene sentido saltar. Como si por el hecho de que hayan existido antes grandes saltadores no pudiera uno disfrutar dando brincos.

Clarín al menos tuvo la decencia de demostrar que la exigencia que le demandaba a los demás era la misma que se imponía a sí mismo. «Quien tu obra censura, que muestre la suya», dice el refranero. Y Clarín jamás criticó a quien, como Galdós, saltaba más alto que él.

Pero sobre todo el crítico suele ser alguien que comprende que, a mayor exigencia, mayor poder sobre los demás. Muchos creen que el colmo del buen gusto es hacerse, no de miel, como en el XIX, sino de *hiel*. Y, paradójicamente, les funciona. Son bastantes los escritores que desarrollan con respecto a ellos un auténtico victimismo. Algunos incluso les envían sus obras a sabiendas de que tienen muchas papeletas de que se las despedacen.

Por suerte, también están los que sencillamente disfrutan de la literatura con la pasión y el entusiasmo de quien espera una revelación en cualquier página. La decepción es la norma, pero no por ello pierden la ilusión y se mantienen alerta para descubrir la excelencia allí donde se encuentre.

Lectores voraces, con una curiosidad insaciable, a quienes les gusta detectar el talento en ciernes, o bien saludar al artista contrastado, y que procuran en cada caso explicar dónde radica el interés de la obra, más atentos a virtudes que a defectos, ansiosos siempre de compartir su deleite.

Los hay que hasta comprenden que, cuando no hay deleite, lo más elegante es callarse.

Un puñado de buenas lecturas articulísticas: *Artículos* de Mariano José de Larra, *La ciudad automática*, *Mis cien mejores artículos*, *Iba yo a comprar el pan*, *Articuentos*, *Almas del nueve largo...*

CAPÍTULO NOVENO

EL ENSAYO

El hecho es que venimos con retinas frescas, como de bárbaros a mirar este gastado espectáculo que sólo mirado por nuevos es nuevo.

Carta de José ORTEGA y GASSET
a Miguel de UNAMUNO

Problemática del ensayo como género

Ya hemos visto lo dificultoso y frustrante que resulta en literatura cualquier intento de clasificación o definición. Con el ensayo no podía ser diferente.

El francés Montaigne, a quien se considera el padre indiscutible del ensayo moderno, bautizó sus textos, la Biblia del género, como *ensayos*, es decir, intentos o esbozos, libérrimos y voluntariamente no concluyentes o conclusivos, de reflexionar sobre un tema.

Ortega, según muchos el ensayista español más brillante, habla de «exposición científica no acompañada de prueba explícita». Y el mejicano Alfonso Reyes, de «literatura en su parte ancilar», en el sentido de esclava o subalterna. Literatura de ideas, dirán otros.

El filósofo Gustavo Bueno, en un escrito iluminador, afirma que el ensayo contiene siempre algo así como una teoría, «un conjunto de tesis, de datos, de conclusiones, un estado de la cuestión», a lo que habría que añadir la característica, dice, de ser en lengua vernácula, sin tecnicismos, y en forma literaria, condiciones que parece que conlleva este género.

Y así podríamos citar a un centenar de escritores más.

Con las definiciones pasa como con las opiniones: todo el mundo tiene una.

Al final casi me quedo con la descripción, algo prosaica, que da en su *Diccionario del español actual*, Manuel Seco (definitivamente, soy fan): «Obra literaria en prosa y generalmente breve, que consiste en una serie de reflexiones sobre un tema, sin pretensiones sistemáticas y generalmente sin aparato bibliográfico». Pero eso tampoco nos avanza demasiado en nuestro ejercicio clasificatorio, y no descarta una multitud de problemas.

Por ejemplo no explica por qué cualquier bibliotecario metería en la sección de ensayo la *España invertebrada* y las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, y no en las respectivas secciones de historia de España y literatura española. O por qué el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke, titulándose así pasaría indudablemente a la

zona de filosofía pura y dura. O por qué los libros más reflexivos de Umbral o las *Divagaciones* de Rousseau irían a la literatura de autor, a diferencia de *El sentimiento trágico de la vida*, que se quedaría junto a Ortega. Y tampoco por qué Gracián no merece el título de primer ensayista español, y sí en cambio, según los entendidos, el clerical Feijoo, autor del dieciochesco *Teatro universal*.

Y desde luego no explica por qué, aunque los juntamos en el mismo saco en cualquier librería (el librero, pese a que sus prioridades sean otras, también tiene la misma sacrosanta obligación de clasificar que un bibliotecario), sentimos que hay una diferencia bastante clara entre un ensayo literario y otro de un economista, pongamos por caso, que desarrolla una reflexión sobre la reciente crisis financiera con un lenguaje igual de llano y a menudo igual de bien escrito.

Las complicaciones de la taxonomía, como se ve, son tan vastas como las de cualquier otro campo.

No obstante, por muy complejo que sea el ejercicio de la clasificación, intuitivamente sabemos que cuando agrupamos en la misma sección de nuestra biblioteca los escritos de Feijoo, las *Cartas marruecas*, algún texto de Jovellanos, *El sentimiento trágico de la vida*, *España invertebrada*, estamos aplicando un criterio certero, aunque no seamos capaz de explicarlo.

De alguna manera, todos los intentos de definición vuelan en torno al mismo epicentro y buscan capturar la esencia de un género que percibimos con características propias.

Quizás lo que más me molesta de la selección de este capítulo —lo más injusto, en realidad— sea la exigencia de valor literario.

Llegado a este punto me siento obligado a reconocer que lo literario es todo aquello producido por un autor, capaz de perdurar en el apartado de literatura.

Esto aplicado al ensayo parece excluir textos como los del regeneracionista Joaquín Costa, los de Pi y Margall, la mayoría de los hercúleos trabajos eruditos de Menéndez Pelayo (merece mención especial su monumental *Historia de los heterodoxos españoles*, por su fama) o de Américo Castro, de retórica en ambos casos historizante, o las reflexiones no necesariamente científicas del a ratos enjundioso Ramón y Cajal.

Tampoco tengo muy claro si a María Zambrano la podemos considerar «literaria».

Bastante menos me preocupa la distinción entre el ensayo antiguo y moderno.

Resulta evidente que la diferencia entre algunos de los libros reflexivos de Gracián o Quevedo y otros de Feijoo, Unamuno y Ortega es la misma que existe entre el cuento didáctico medieval y el moderno. Los segundos reivindican ostentadamente la legitimidad de un yo de hablar sin prejuicios.

La diferencia en el tono es parecida a la que existe entre un libro de texto y un ensayo. Tanto el *Diálogo de la lengua* del erasmista Juan Valdés, como *El héroe*, *De los remedios de cualquier fortuna* o el *Teatro universal*, tienen una voluntad

explícitamente didáctica que los separa del ensayismo moderno, más egotista y autónomo.

A Unamuno estamos oyéndolo pensar, incluso divagar, y aprendemos, cierto, pero como quien aprende conversando con un amigo, no a través de las enseñanzas de un maestro. Hay una diferencia de atmósfera tan evidente como la que puede existir entre un libro de historia y una novela histórica, por mucho que no sepamos definirla.

De todas maneras, al haber tratado a Quevedo y a Gracián en el apartado de aforismos no me siento culpable de haberlos descartado en este capítulo y de haber arrancado con el siglo XVIII. Y en cuanto a Feijoo..., confieso que me aburre soberanamente. De modo que, si os parece, dejaremos que lo defiendan los feijoístas.

El siglo XVIII y las *Cartas marruecas* (1793)

—Eso es tan difícil como encontrar una aguja en un pajar o un buen escritor en el siglo XVIII español...

Aquello lo repetía mucho Eduardo Gonzalo, quien fuera durante años director editorial de Destino. Era de las personas que conocí que más sabía de literatura. La pena fue que le arruinaran la vida profesional sus problemas personales. Solíamos quedar para comer y su comentario era de esas frases recurrentes que se te pegaban al oído.

No sé si es que lo pensaba de veras, o si sencillamente repetía uno de esos tópicos culturales que existen sobre la literatura española.

En todo caso, la broma desvela un prejuicio importante que ha quedado en la historiografía con respecto al siglo XVIII. Situado entre el esplendoroso y barroco Siglo de Oro español y el enérgico y romántico siglo XIX (que desemboca en la Edad de Plata), el XVIII parece la hermana pobre entre medias, la Cenicienta de nuestro cuento.

Esto se debe a las características esencialmente románticas asociadas, incluso por los propios españoles, a la identidad nacional.

Para cualquiera que tenga una mínima sensibilidad cultural, resulta evidente que las señas de identidad ibéricas tradicionales se han construido en buena medida en oposición a cierta visión clasicista del temperamento francés.

Visto desde el Hexágono, España siempre ha sido, en lo esencial, el país de la alteridad.

El país de *Carmen*, de la exaltación romántica, del cante jondo, de los sanfermines, de las locuras posmodernas de Almodóvar... Apenas tiene cabida en esta concepción la fría austeridad y sentida racionalidad del Escorial, ni el carácter imperial de Felipe II, ni la sobriedad de Machado.

Es una imagen que han prolongado los americanos —los Washington Irving,

Hemingway, Dos Passos y sucesores—, aunque quizás con mayor simpatía. Supongo que porque lo mejor de su literatura es también de sesgo netamente romántico.

Y desde luego los artistas españoles que han jugado con esas señas identitarias, lo han hecho generalmente con éxito. El caso de García Lorca parece paradigmático.

Huelga decir que el juicio sobre el XVIII es injusto. Y para probarlo basta con citar los nombres de Jovellanos, Cadalso, Moratín, Samaniego, Iriarte o incluso Larra, que es un continuador del estilo afrancesado dieciochesco.

Es cierto, no obstante, que el pensamiento y la prosa didáctica ocuparon un lugar importante en la producción de este siglo, y que esa prosa caduca rápidamente o, por lo menos, tiene menos pervivencia que la ficción novelesca, por ejemplo. Pero eso no debe preocuparnos aquí.

En efecto, lo mejor del pensamiento ilustrado se canalizó, como no podía ser de otra manera, a través del ensayo.

Y entre la producción de la época destacan claramente las *Cartas marruecas* de Cadalso, donde, a través de estas cartas ficticias supuestamente traducidas que se entrecruzan Gazel Ben-Aly y Ben-Beley, el autor hace un retrato detallado de las costumbres de un país que, como buen ilustrado, pretende mejorar. Estamos, ya os habréis dado cuenta, a la sombra de Montesquieu.

Nos lo explica Gazel:

Me hallo vestido como estos cristianos, introducido en muchas de sus casas, poseyendo su idioma, y en amistad muy estrecha con un cristiano llamado Nuño Núñez, que es hombre que ha pasado por muchas vicisitudes de la suerte, carreras y métodos de vida. Se halla ahora separado del mundo y, según su expresión, encarcelado dentro de sí mismo. En su compañía se me pasan con gusto las horas, porque procura instruirme en todo lo que pregunto; y lo hace con tanta sinceridad, que algunas veces me dice: «De eso no entiendo»; y otras: «De eso no quiero entender». Con estas proporciones hago ánimo de examinar no sólo la corte, sino todas las provincias de la Península.

En esta correspondencia se va a hablar un poco de todo: historia, paisaje, cultura, literatura, educación, etiqueta, idioma...

Por la forma, podríamos considerarla una obra de ficción, pero el objetivo no es ese.

No hay trama de ningún tipo, ni evolución, ni otra cosa que la exposición en un lenguaje coloquial (ameno sería mucho decir: es un estilo más bien plúmbeo) de todo tipo de ideas sobre los españoles y su cultura, contrastada a menudo con la de sus vecinos europeos.

En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente. Ninguna obra necesita más que

ésta el diccionario de Nuño. Lo que se lee es una serie de extravagancias de un loco, que cree que hay gigantes encantadores, etcétera; algunas sentencias en boca de un necio, y muchas escenas de la vida bien criticada; pero lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes.

Creo que el carácter de algunos escritores europeos (hablo de los clásicos de cada nación) es el siguiente: los españoles escriben la mitad de lo que imaginan; los franceses más de lo que piensan, por la calidad de su estilo; los alemanes lo dicen todo, pero de manera que la mitad no se les entiende; los ingleses escriben para sí solos.

Lo mejor de la obra es, por supuesto, el punto de vista.

La figura del extranjero permite una visión desapasionada del país y de sus habitantes. Nos obliga a vernos desde fuera. Como ejercicio, resulta refrescante. Es más agradecido observarse a través de este falso Ben-Aly que, desde dentro, pongamos por caso a través de los pesados textos casticistas, egóticos y apasionados, de Unamuno.

Pese a que la atmósfera orientalizante pudiera acercarnos al romanticismo, el tono didáctico y cívico es inequívocamente dieciochesco. Muy alejado del tono ensimismado de las cartas o los artículos y los ensayos que pudiera escribir, digamos, un Baroja más tarde.

¿No crees que todo individuo está obligado a contribuir al bien de su patria con todo esmero? (...) No basta ser buenos para sí y para otros pocos; es preciso serlo o procurar serlo para el total de la nación.

Nos hallamos en el siglo de los clubes, de las sociedades de amigos, de las Cámaras de Comercio, las Academias, los Ateneos. El patriotismo no es tan patriotero como en el XIX, pero es esforzado.

Al final me quedo con lo que dice Cadalso en la introducción:

Yo no soy más que un hombre de bien, que he dado a luz un papel que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación.

El *think tank* noventayochista

El año 1898 fue un año clave en el devenir de España. Ese año se perdieron Cuba, Filipinas, Puerto Rico, y se vendieron las islas Marianas y las Carolinas. Eran los últimos vestigios del imperio sobre el que nunca se ponía el sol. Las últimas colonias

de ultramar.

El desastre, aun así, llevaba tiempo gestándose.

El conflicto con Estados Unidos, la potencia mundial incipiente, venía anunciándose desde el año 78. Pero no se concretó hasta febrero del 98, cuando el acorazado *Maine* fue convenientemente dinamitado en plena bahía de La Habana y España acusada de la agresión. ¿No os recuerda a la entrada en guerra de Estados Unidos en Vietnam?

La respuesta no tardó en producirse: el presidente William McKinley declaró la guerra a España, y el almirante Cervera fue el encargado de mandar a un puñado de cáscaras de nuez contra los acorazados yanquis. La humillación fue absoluta. Y las consecuencias de la derrota, en la sique de los españoles, tremendas.

Muchos siguen sin haberse recuperado de ello, tal y como me explicó mi amigo, el también novelista José Manuel Fajardo, durante una conversación que mantuvimos en la primavera pasada en uno de los fuertes españoles de Puerto Rico.

—Supongo que sabrás que en el Arsenal de La Puntilla en San Juan ondeó por última vez la bandera de nuestro país. Fue cuando se firmó el Tratado de París, entre España y Estados Unidos, que puso fin a la guerra, y Puerto Rico pasó a ser colonia yanqui. Los últimos soldados españoles la debieron de bajar, la doblaron con mimo y se retiraron, en medio de redobles de tambores, hasta los barcos... Y así terminó la aventura española en América —dijo, no sin cierta involuntaria emoción.

Yo era la primera vez que estaba en la isla. Los dos nos quedábamos una semana con motivo de un festival literario que dirigía el propio Fajardo. Yo sabía que allí había estado Juan Ramón bastantes años, tras exiliarse en Estados Unidos después de la Guerra Civil, y me interesaba contemplar la geografía de sus últimos días. También me hizo gracia encontrarme con un país hispano, y no con una provincia de Estados Unidos pese a su complejo estatus.

El festival estaba concentrado en el cuartel de Ballajá, en el viejo San Juan, una península dentro de Puerto Rico, y cada día nos encontrábamos allí medio centenar de literatos para debatir sobre las grandes cuestiones de un mundo donde cada vez pintamos menos. Al no estar lejos del fuerte español, por la tarde, después de terminar con nuestras intervenciones, nos acercábamos a disfrutar de la vista que, desde lo alto de sus murallas, se tenía sobre el mar Caribe.

Había una indudable emoción en la voz de Fajardo, ya digo, y no era para menos. Más allá de que él hubiera escrito una novela sobre la conquista, y que fuera un gran americanista, se trata de una de las fechas más trascendentes de la historia española.

La guerra de Cuba fue la puntilla que remató el sueño colonial y convirtió la problemática de España en tema principal de la época. En realidad, como apuntó Fajardo, todo el 98, como movimiento literario, podría entenderse como una especie de *think tank* de la época en torno a esta problemática.

Digamos que a partir de esa fecha el sentido de la españolidad fue el vector dominante de la reflexión y un problema común al que cada cual dio, según su

temperamento, una respuesta propia.

El político y economista Joaquín Costa publicó ese año su famoso *Colectivismo agrario*, encabezando la vena regeneracionista, anticaciquista y agrarista, hija romántica del reformismo dieciochesco. Se hizo famoso su lema «escuela, despensa y siete llaves para el sepulcro del Cid», y el reclamo de un cirujano de hierro.

Siempre me ha gustado el tono vehemente y ecologizante *avant la lettre* con el que defendió la necesidad de reforestación y la horticultura:

Son los árboles obreros incansables y gratuitos, cuyo salario paga el cielo, que no se declaran en huelga, ni entonan el Himno de Riego, ni vociferan gritos subversivos, ni infunden pavor a las clases conservadoras, ni socavan los cimientos del orden social. Para ellos, la cuestión social no está en que los exploten, sino al revés, en que los hagan holgar.

En el terreno filosófico, la respuesta fue menos terrenal.

Ángel Ganivet, con su *Idearium español*, analizaba el fracaso de la política española como consecuencia de una renuncia al carácter insular que tendría que haber mantenido.

Para este diplomático granadino, el temperamento español era senequista, estoico, hondamente espiritual y recalcitrante a la militarización a la que nos arrastró la casa de Austria.

El desastre lo consideraba inevitable. La única manera de salvar los muebles, a su parecer, estribaba en renunciar a todo conato de imperialismo y en procurar recuperar ascendiente intelectual sobre los países de la hispanidad.

... si por el solo esfuerzo de nuestra inteligencia lográsemos reconstituir la unión familiar de todos los pueblos hispánicos, e infundir en ellos el culto de unos mismos ideales, de nuestros ideales, cumpliríamos una gran misión histórica, y daríamos vida a una creación, grande, *original*, nueva en los fastos políticos: y al cumplir esa misión no trabajaríamos en beneficio de una idea generosa, pero sin utilidad práctica, sino que trabajaríamos por nuestros propios intereses, por intereses más trascendentales que la conquista de unos cuantos pedazos de territorios.

Su altura de miras es encomiable y, pese a que murió joven (se suicidó con treinta y dos años), su influencia fue grande.

En línea con esa España espiritual, el vehemente Ramiro de Maeztu, en su *Defensa de la hispanidad*, abundó en la necesidad de mantener los lazos panhispánicos.

Para Maeztu, España no es ninguna Grecia espiritual, como sugería Ganivet, sino la Roma espiritual del catolicismo. Una encina medio sofocada por la hiedra de la Ilustración, el liberalismo y el bolchevismo, que debía volver a encontrarse a sí

misma y recuperar su esencia de los tiempos en los que se forjó la famosa hispanidad.

Ante el fracaso de los países extranjeros, que nos venían sirviendo de orientación y guía, los pueblos hispanicos no tendrán más remedio que preguntarse lo que son, lo que anhelaban, lo que querían ser. A esta interrogación no puede contestar más que la Historia. Pregúntese el lector lo que es como individuo, no lo que él tenga de genérico, y no tendrá más remedio que decirse: «Soy mi vida, mi historia, lo que recuerdo de ella». El mismo anhelo de futuro que nos empuja todo el tiempo no podemos decir si es nuestro, personal o colectivo o cósmico. ¿Cuál no será entonces la sorpresa de los pueblos hispánicos al encontrar lo que más necesitan, que es una norma para el porvenir, en su propio pasado, no el de España precisamente, sino el de la Hispanidad, en sus dos siglos creadores, el XVI y el XVII?

Para Maeztu no hay más camino que el de la monarquía católica, instituida para servicio de Dios y del prójimo. Yo supongo que su posición, sorprendentemente retrógrada, era una reacción a las ideas federalistas, mucho más modernas, como las de Pi y Margall, que todavía coleaban en el ambiente.

En cuanto a los autores más conocidos, Unamuno, coincidiendo en la necesidad de espiritualidad, fluctúa entre una quijotesca llamada a la sinrazón, con una confesada y romántica nostalgia de la Edad Media, una apología de la irracionalidad anticientifista con tintes antieuropeístas, como en *Vida de don Quijote y Sancho*; y el equilibrado y razonable europeísmo de *En torno al casticismo*:

... el despertar de la vida de la muchedumbre difusa y de las regiones tiene que ir de par y enlazado con el abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria.

Nunca he acabado de entender si en esa reivindicación del Quijote como emblema de la espiritualidad española lo que le atraía era la locura —la fe— del iluminado, o la cordura del protagonista de Cervantes que, tras darse cuenta de la cantidad de barbaridades hechas, recupera la sesera. De todas maneras, a Unamuno le encantaba torturarse entre contradicciones.

A él debemos, en cualquier caso, el interesante y fructífero concepto de *intrahistoria*.

Y a Baroja, aunque en un principio se vio contagiado de las ideas regeneracionistas tan extendidas en la época e incluso formó parte, con Azorín y Maeztu, de aquel efímero Grupo de los Tres, que pretendía europeizar España y reclamaba «aplicar los conocimientos de la ciencia en general en todas las llagas sociales», muy rápidamente se vio vencido por su temperamento pesimista y desencantado.

El progreso del mundo no se ve claro, y menos en sentido espiritual y moral. Da la impresión de que todas nuestras luchas, y con ellas las guerras, las hambres y las pestes, no se diferencian gran cosa de las que se dan en la vida de los insectos, y parece que, después de la sangre, de los incendios y de las destrucciones, los países se contentan con vivir como antes y los hombres aspiran, no a ascender en el plano de su existencia corriente, sino a mirar como un ideal la vida pasada, que antes les parecía vulgar y sin grandes atractivos. La comprobación de la inutilidad de este agitarse de las masas, de este tejer y destejer, de esta lucha violenta por ideales que fracasan, es cosa muy triste.

Definitivamente, Baroja no era un hombre de acción.

Por su parte, Azorín terminó arrebujiándose en un conservadurismo rancio y sentido. Casi toda su obra gira en torno a la problemática de España, que vertebró buena parte de su existencia. Fue incluso político maurista durante un tiempo. La clave, para él, radicaba en la continuidad de lo que él entendía por conciencia nacional.

España, como los demás países, tiene una tradición, un arte, un paisaje, una «raza» suyos, peculiares, y que a vigorizarlos, a hacer fuertes, a continuar todos estos rasgos suyos, peculiares, es a lo que debe de tender todo el esfuerzo del artista y del gobernante.

Su recuperación de los clásicos, sus descripciones de ambientes y paisajes, todas sus novelas y artículos, iban encaminados a ayudar a los españoles a tener conciencia de sí mismos.

Azorín, como casi todos los mencionados, fue un castellanófilo declarado. Él también convirtió a la empobrecida Castilla en metáfora de decadencia. Con la edad fue declarándose tan antieuropeísta, casi, como Unamuno.

Del sentimiento trágico de la vida (1912)

Cada nueva obra ensayística suele establecer un diálogo con una familia de autores que forman, por lo general, parte de una tradición de pensamiento. En el caso de *Del sentimiento trágico de la vida*, son los grandes autores de la filosofía universal (Platón, San Agustín, Santo Tomás, Pascal, Spinoza, Hume, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Bergson) y los que pudiéramos llamar poetas filosóficos (Dante, Calderón, Goethe, Leopardi, Byron).

A ellos es a quienes Unamuno refuta, corrige, comenta, admira, amonesta o con quienes, sencillamente, conversa.

Eso sí: rara vez en voz baja. Su ego es demasiado fuerte y sus opiniones

demasiado rotundas, para que el diálogo resulte plácido.

Unamuno siempre quiso tener razón y esa cabezonería, este empecinamiento, es algo constitutivo de su personalidad. «Venceréis pero no convenceréis», les dijo orgullosamente a los sublevados triunfantes de la Guerra Civil.

Unamuno tenía una necesidad patológica de tener razón. No le basta con exponer su punto de vista. Quiere que asintamos, que digamos:

—Tiene usted toda la razón del mundo, don Miguel.

E incluso así nos remachará sus argumentos, porque necesita algo que no podemos darle: se está intentando convencer a sí mismo de lo que sabe imposible. Lo suyo es una pregunta que no tiene respuesta.

En realidad, su libro es un compendio de reflexiones clásicas en torno al tema que más le obsesionaba: la finitud del hombre y la imposible existencia de Dios.

Al final, ninguna de las ideas que vehicula es demasiado novedosa. ¿Que todo es vanidad, que todo es nada? Ya lo afirmaban el Eclesiastés y Leopardi. ¿Que detrás de cada sistema filosófico está un hombre, con sus obsesiones y sus ambiciones demasiado humanas? Era la cantinela de Nietzsche. ¿Que todo ser busca perdurar en su ser? Lo dijo Spinoza y es de sentido común. ¿Que la nada es más aterradora que el infierno? ¿Que la ciencia no satisface nuestras necesidades afectivas? ¿Que la fe es irracional y exige a la razón dar un salto mortal? ¿Que la vida es ciega voluntad irracional? Ahí están Kierkegaard, Pascal, Schopenhauer.

Baroja, con buen ojo, lo caló enseguida.

Yo creo que el bagaje no era grande. Así lo pienso sin entusiasmo ni odio. Sus novelas me parecen medianas, y su obra filosófica no creo que tenga solidez ni importancia. No llega en sus lucubraciones a esas fantasías a lo Spengler o Keyserling, y mucho menos a esa penetración aguda de los Bergson y de los Simmel.

Unamuno sigue las corrientes irracionistas tan en boga desde finales del XIX y ni siquiera consigue, en su repaso a la historia intelectual, darnos una sensación panorámica, o hacernos palpar con la suficiente tensión narrativa esa intensa lucha entre racionalidad y fe que, según él, se desarrolla en cualquier momento histórico. No tiene un talento sincrético como el de Hegel. Y tampoco sintético, a lo Vico. Ni narrativo, como Michelet. Ni tiene la claridad discursiva de Juan Valera. Ni el rigor compositivo de Clarín. Ni la sensatez realista de Baroja o de Azorín.

Entonces, ¿qué es lo que añade?, ¿cuál es el interés de su ensayo (de sus ensayos, porque en realidad *Del sentimiento* es una sucesión de miniensayos que fue publicando previamente por separado: de ahí esa sensación de repetición que se tiene, leyéndolo de corrido)?

Dejemos que conteste él:

Sí, ya sé que otros han sentido antes que yo lo que yo siento y expreso; que

otros muchos lo sienten hoy, aunque se lo callan. ¿Por qué no lo callo también? Pues porque lo callan los más de los que lo sienten; pero, aun callándolo, obedecen en silencio a esa voz de las entrañas. Y no lo callo porque es para muchos lo que no debe decirse, lo infando —*infandum*—, y creo que es menester decir una y otra vez lo que no debe decirse.

Unamuno tiene el mérito de dar voz a todas esas angustias existenciales primarias que todos experimentamos en algún momento. Verbaliza con una impresionante nitidez los miedos que solemos callar y recrea el vértigo que nos asalta ante la terrorífica representación de la nada.

En ese no callar lo que sentimos, en ese repetir aunque sea de manera retórica las cosas esenciales, en esa exposición de la problemática principal del ser humano — ¿merece la pena vivir, sabiendo que estamos condenados a no ser?— radica el interés del texto que, siendo afín a los intereses del lector religioso, nos permite a los laicos, ahorrándonos los tecnicismos de la retórica religiosa, remover nuestras entrañas espirituales.

Unamuno ha sabido ponerle su acento personal al más básico sentir universal.

Su obra es un intento de convencernos de algo en lo que él necesita creer desesperadamente: en la inmortalidad del alma, la pervivencia del yo, la existencia de un Dios, verbalícese como se quiera. «¡Sed de ser, sed de ser más! ¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno! ¡Ser siempre! ¡Ser Dios!» Al autor le ocurre como a su personaje, San Manuel Bueno y Mártir, que, siendo ateo, se siente obligado a predicar la existencia de Dios, porque considera que les es necesaria a los demás.

Este absurdo tan *quijotesco* de convencer de algo en lo que profundamente no se cree, pero que es necesario creer, es lo que hace, con su furor habitual, Unamuno. Y esa desesperación del intento, la necesidad que tiene de engañarnos, como una Sherezade que se juega la vida con su narración, es lo que le da todo su patetismo y su magnetismo al texto.

Los dos mejores ensayistas del xx

Hay un tipo de ensayo que supera el subjetivismo, donde la altura de miras y la luminosidad con que se expone un tema hacen que sobresalga del resto. Es un tipo de obra que reordena nuestras nociones dispersas y les da nueva coherencia.

En ella suele estar contenida una de esas *macrovisiones* que exigen capacidad para elevarse muy por encima del panorama nacional y del propio tiempo, porque el buen ensayista ha de saber contrastar lo que ocurre en su época con todo lo que ha ocurrido antes en un contexto cultural y cronológico lo más amplio posible.

Ha de tener una cultura fabulosa, y al mismo tiempo ser intuitivo, capaz de identificar entre el magma de las corrientes estéticas contemporáneas —en casi todas

las épocas hay de todo— cuáles son las directrices dominantes, aquellas que van a marcar una época con su impronta, las que le darán su característica.

Esas líneas maestras son el trigo que quedará, en el futuro, cuando en la memoria histórica se haya borrado todo lo que se entiende que no es relevante.

Para el ensayista, acertar en esta discriminación es crucial. Todo su prestigio radica en ello. Si no es capaz de ver *lo que va a perdurar*, que implica haber adivinado el cauce futuro por el que fluirá la cultura y la historia, todo lo que diga perderá validez.

El buen ensayista tiene mucho de adivino, de pronosticador, de *jugador*. Apuesta por unos caballos, tiene que mojarse, y, lo más importante, está obligado a acertar.

Pero también ha de ser *sincero*.

Quiere decirse que, dentro de este jueguito suyo que consiste en dictaminar lo que sí y lo que no será relevante (de alguna manera, hace a su nivel lo que el reseñista en el suyo) y en discriminar los elementos válidos o no, no puede dejarse llevar por sus afinidades y preferencias, por lo que le gustaría que perdurase, sino que debe orientarse por lo que honestamente piensa que perdurará.

En el caso del ensayismo español del siglo xx, únicamente veo dos nombres con los suficientes aciertos para considerarlos imprescindibles: Ortega y d'Ors.

España invertebrada (1921)

Por la vastedad de campos que abarcaba, por la altura de sus miras y por la perdurabilidad de su obra, puede decirse que Ortega es el pensador español más importante del siglo xx.

De sus muchos textos, me gusta *España invertebrada* porque, con todos sus defectos, hace exactamente lo que debe hacer un ensayo: plantear una problemática de interés general, exponerla de manera clara, iluminarla con una mirada novedosa, esclarecerla con ideas sugerentes y desarrollar el conjunto con agilidad, dejando el análisis exhaustivo a los especialistas.

Un ensayo tiene que dar orientaciones y apuntar caminos, nunca desarrollar el detalle.

Y Ortega todo esto, en *España invertebrada*, lo cumple al pie de la letra.

El tema, desde luego, no era nuevo.

La decadencia nacional había sido tratada en infinidad de ocasiones desde el Siglo de Oro. Basta recordar *España defendida y los tiempos de ahora*, de Quevedo, los ensayos dieciochescos de Jovellanos, las cartas de Cadalso, el regeneracionismo de Costa y ese prenoventayochista que es Ángel Ganivet y su *Idearium español*, un rimerito de predecesores ilustres capaces de impresionar a cualquiera.

Pero Ortega actúa con respecto a ellos como un alpinista que se apoya en la experiencia de anteriores expediciones para coronar una montaña. O como el

científico que se aprovecha de las ideas de sus coetáneos y de los predecesores para, subido sobre sus hombros, formular la teoría definitiva.

Su texto tiene algo de coronación de una empresa centenaria.

Ortega, con esa brillantez y esa amplitud de miras que lo caracterizan, es capaz de clavar el problema, situándolo en la perspectiva histórica adecuada. Muchas veces el mejor ensayo no es el más novedoso, sino el que plantea el problema de forma más sencilla y clara.

De entrada, tiene la sensatez de plantear la nación como un proyecto común en el que se embarca una colectividad.

En toda auténtica incorporación, la fuerza tiene un carácter adjetivo. La potencia verdaderamente sustantiva que impulsa y nutre el proceso es siempre un dogma nacional, *un proyecto sugestivo de vida en común*. Repudiamos toda interpretación estática de la convivencia nacional y sepamos entenderla dinámicamente. No viven juntas las gentes sin más ni más y porque sí; esa cohesión *a priori* sólo existe en la familia. Los grupos que integran un Estado viven juntos para algo: son una comunidad de propósitos, de anhelos, de grandes utilidades. No conviven *por estar* juntos, sino para hacer juntos algo.

Una nación debe por ello ser un plebiscito cotidiano, que diría Renan.

Además de superar las limitaciones evidentes de una definición racial o geográfica, la concepción de Ortega explicaría, pongamos por caso, el apasionado patriotismo que suscita ahora mismo entre sus ciudadanos un país como Israel.

El ejemplo es, desde luego, un anacronismo mío. Ortega prefiere remitirse a una Roma que presenta como un proyecto de organización universal, una gran empresa vital donde cualquiera podía colaborar: «una tradición jurídica superior, una admirable administración, un tesoro de ideas recibidas de Grecia que prestaban un brillo superior a la vida, un repertorio de nuevas fiestas y mejores placeres». En el momento en el que dejó de serlo, el Imperio se desarticuló.

¿Cuál fue, entonces, el proyecto común de los españoles?

Ortega lo tiene claro: América. La conquista de América fue lo único verdadera, sustantivamente grande que ha acometido España. Y por eso, nos dice, una vez muerto el proyecto, a finales del siglo XIX, empieza a desmembrarse el país y se avivan los separatismos que habían unido fuerzas para colonizar el Nuevo Mundo.

Ya lo intuyó Fernando el Católico:

La nación es bastante apta para las armas, pero desordenada, de suerte que sólo puede hacer con ellas grandes cosas el que sepa mantenerla unida y en orden.

Y lo explicó Maquiavelo:

... uno de los modos como los Estados nuevos se sostienen y los ánimos

vacilantes se afirman o se mantienen suspensos e irresolutos, è dare di sè grande spettazione, teniendo siempre a las gentes con el ánimo arrebatado por la consideración del fin que alcanzarán las resoluciones y las empresas nuevas.

La conquista fue la zanahoria que logró que los burros siguieran tirando, por un tiempo, del carro nacional. Pero enterrado el proyecto, las mismas fuerzas belicosas y desordenadas se activan en un impulso centrifugador, y resucitan los regionalismos y los restantes *particularismos* peninsulares.

Para no ceñirse exclusivamente al nacionalismo como problema, Ortega, que busca la mayor abstracción posible (es seña de identidad filosófica buscar lo general en lo concreto, extraer una enseñanza y universalizar), decide que los separatismos no son más que un tipo peculiar de ese particularismo que según él afecta a toda la sociedad española, empezando por los militares, pasando por la Iglesia, y terminando con la burguesía «chabacana» y la clase obrera popular.

Una vez fijada la intuición y localizado el principal mal de la sociedad, el autor se dedica a rastrear sus raíces en la historia (la culpa acaba cayéndoles a los visigodos) y propone la única solución posible. Para que España deje de ser un «pueblo pueblo», las masas han de reconocer su papel sumiso con respecto a los hombres ejemplares.

No entraré aquí en criticar las ideas orteguianas, ni su desarrollo. Reconozco que no me acaba de gustar el salto del territorialismo al particularismo genérico, y tampoco creo que la reflexión sobre las masas pueda vincularse realmente al problema del particularismo.

Pero eso es lo de menos.

Un ensayo no tiene por qué ser perfecto ni profundizar en un tema, sino acertar en el planteamiento y, sobre todo, resultar *sugerente*.

En *España invertibrada*, Ortega acierta en ambas cosas.

Primero, con el diagnóstico. En mi opinión poca gente ha comprendido mejor los problemas que ha tenido —y que sigue teniendo—, históricamente, España. Y, luego, su tremenda capacidad de sugestión convierte a su texto en una mina de ideas, aun hoy, pasado casi un siglo, para cualquiera interesado en el asunto.

Ortega escribió en los años veinte, cuando se pensaba que la tendencia se podía invertir. Era antes de la Guerra Civil. Imperaba el regeneracionismo y había, aunque solo fuera entre los intelectuales, voluntad de problematizar España.

Hoy se va expandiendo la idea de que el franquismo ha sido el canto del cisne de una nación, y apenas hay voluntad de frenar la desespañolización de la Península.

Con todo, si el principal problema, según Ortega, se debe a la falta de proyecto común, el concepto tiene el mérito de dejar abierta la posibilidad de encontrarlo algún día y que se puedan reavivar las ascuas.

Lo barroco (1944)

Antiguos y modernos, Renacimiento y Barroco, clasicismo y romanticismo, tradición y modernismo. (Nietzsche hablaba de lo apolíneo y lo dionisiaco, dos nuevos collares para los mismos perros.) Coloquemos estas antinómicas históricas en la misma ecuación, y parece natural concluir la identidad de los diferentes conceptos. Y sin embargo, no resulta nada fácil elevarse por encima del magma anecdótico histórico para conseguir una macrovisión del conjunto del arte.

D'Ors fue de esas raras águilas que alcanzó ciertas alturas.

Si volvemos a los símiles alpinistas, lo suyo en *Lo barroco* sería la coronación del pensamiento estético de la modernidad artística española, uno de esos ochomiles que acostumbraba a conquistar Ortega.

Y ese fue el problema: que cuando coronó la cima se encontró con que había allí otro tipo.

A d'Ors le pasó como al explorador británico Scott, quien al alcanzar el polo sur se topó con que ya ondeaba allí la bandera noruega. En nuestro caso, una bandera hispanoalemana. D'Ors fue un príncipe intelectual que, cuando llegó a Madrid, se encontró con que la figura de Ortega lo eclipsó, a veces justa y otras injustamente.

Con todo, *Lo barroco* es uno de los mejores ensayos sobre estética que se han escrito nunca en España.

En el texto se da cuerpo a la concepción tan personal y poética que tiene d'Ors del Barroco. Un Barroco cósmico, que navega a la altura de los grandes buques de la filosofía de la historia o de la historia de las ideas estéticas, de los Hegel, los Vico, los Wölfflin, y pese a ser más ligerito de peso (son 160 paginitas) no les va a la zaga en cuanto a profundidad de comprensión.

El Barroco, según d'Ors, es una sicología perversa, una mujer fatal, un arte que no sabe lo que quiere, que es contradictorio y que prospera en la confusión.

Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco (...) *no sabe lo que quiere*. Quiere, a un mismo tiempo, el pro y el contra. Quiere —he aquí estas columnas, cuya estructura es una paradoja patética— gravitar y volar. Quiere —me acuerdo de cierto angelote, en cierta reja de cierta capilla de cierta iglesia de Salamanca— levantar el brazo y bajar la mano. Se aleja y se acerca en la espiral... Se ríe de las exigencias del principio de contradicción.

Un arte vital y decadente a un tiempo, tan recalcitrante a la tiranía del buen gusto como al imperio de la razón, espontáneo e inclasificable, irregular, extraño y a menudo grotesco, de una originalidad informe, como las perlas que adjetiva en el idioma portugués al que remite su etimología, que se aparta de manera chocante de la regla común.

Una especie de dialecto salvaje de la cultura, según Burckhardt. Un modo de

perversión y de fealdad, dirá Croce. Un ornitorrinco artístico, maldito y polimorfo, disperso en multitud de esquemas multipolares, que puede ser sucesivamente romántico, gótico o rococó, pues aspira a entroncar todas esas manifestaciones históricas.

No importa la realidad. D'Ors busca la esencia eterna del momento, el eón en cada una de sus manifestaciones históricas.

Estamos muy alejados, pues, de una mera taxonomía.

De hecho, toda concreción sobra, dado que el Barroco de d'Ors es fundamentalmente *ideal*. Por eso es tan escurridizo. Puede ser un momento en una evolución de un artista, un detalle de una obra...

Cualquier cosa, ya que ni siquiera se circunscribe al arte.

Todos, por ejemplo, tenemos que escoger en algún momento entre lo vital y lo que d'Ors considera lo eterno:

Cada hombre, cada productor espiritual, cada artista, cada escuela, cada país, cada época, reproducen en su propia conciencia el mito de Fausto y se encuentran frente al pacto propuesto por Mefisto —que es Pan— en las agonías de una noche de Pascua primaveral.

Cualquier concepto, por caduco que sea, resucita y se transforma en cada nuevo contexto. Y así, el Barroco dorsiano va cambiando, camaleónico, de paisaje en paisaje, de época en época, de artista en artista, rebozándose en el barro de la erudición del autor.

Si uno de los objetivos de la poesía es hallar analogías escondidas entre las cosas, este libro es eminentemente poético, en el más alto nivel.

El Barroco dorsiano es un concepto transhistórico, un macroconcepto que, bien utilizado, se convierte en una herramienta utilísima, como prueban los análisis dorsianos de Poussin y Watteau.

Pero *Lo barroco* es además el relato de una aventura intelectual, la «novela» de una vivencia estética, el descubrimiento de un concepto crucial que habita en cualquier realidad, y el mérito de d'Ors está en hacernos partícipes de esta aventura casi sicoanalítica, en hacernos vivir el apasionante relato de las sucesivas reapariciones de este personaje, tan huidizo, en su conciencia.

El Barroco, como idea, se mueve, se agita y se estremece ante nuestra vista. Nos resulta tan intrigante como al propio narrador.

La composición narrativa realza el interés literario del ensayo y lo convierte en un texto mucho más moderno que los de Ortega, más atractivo a la sensibilidad posmoderna actual.

Es un híbrido escapado de la casilla paradójica clásica.

No podía un libro sobre el Barroco ser un libro límpido y claro, sino que tenía que ser misterioso, tortuoso y tan seductor como esas sirenas de cuyos cantos se protegió

este catalán universal, atándose firmemente al mástil de la razón.

Todo el encanto del libro, al final, está en la *maniera*. Una *maniera* que, encima, tiene recompensa. Es como un misterio policiaco, con un secreto por descifrar. Y al final ese secreto —el secreto de d’Ors— merece la pena. De pronto surge la duda: ¿será posible que el precursor del *Noucentisme*, uno de los raros y más capaces adalides de la razón durante el siglo xx, tuviera una naturaleza... barroca?

Un pensador típicamente posmoderno:^[22] Agustín García Calvo (Zamora, 1926)

Hace muy poco todavía, en un periódico virtual que se llama *Cuarto Poder* para el que me pidieron una intervención, mandé una que me salía con el título de «¿Quién manda que se diga “Lleida” y que se escriba “todos/todas” con “oa” (@)? {risas}». Y naturalmente el reconocimiento es claro. ¿Quién manda? Está claro: esa no es la lengua, eso no es el pueblo. Lo mandan Señores que se creen que la lengua es suya. «Suya» quiere decir «Suya personalmente» o «Suya de su Partido» o «Suya de su Régimen, de Su Nación» o cualquier tontería de éstas de la Realidad: «Suya» en ese sentido. Supongo que les he hecho notar que esa máquina es la única máquina que no es de nadie entre nosotros. La lengua no es de nadie. Ni siquiera un idioma determinado es de nadie, pero cuando menos la lengua en general. No es de nadie. Y es la única máquina que se le da gratuitamente (*sic*) a cualquiera. Todo esto que les he mostrado, que Ustedes saben sin saber, por lo bajo, todo esto es un regalo. Es la única cosa humana que se le da a cualquiera, de verdad, gratis, que no tienen que comprarla, no tienen que pagar dinero ni trabajar. No puedo contar ni siquiera la adquisición de un idioma determinado, el aprendizaje por parte de los niños, como un trabajo: no puedo contarlo. Es, como todo el mundo sabe, un juego. Es un juego hasta que se hacen mayores y se les enseñan otras leyes. Pero de momento es un juego. Es la única cosa gratuita (*sic*), la única cosa humana, la única máquina, el único medio de producción gratuito (*sic*) que se nos da.

La Cultura, la Escritura, eso ya tiene dueño y, por tanto, se paga para adquirirlo. Se paga porque el individuo sabe que la Escritura, y la Cultura en general, son un medio para alcanzar cierto poder, para trepar en la escala social, para hacerse (como el Padre le dice al niño) un porvenir: «Hazte un porvenir». Y para eso se requiere saber escribir y tener cultura: vale mucho. De la lengua no se acuerda nadie. De la lengua no se acuerda nadie más que para confundirla con la Escritura y con la Cultura, que yo trato de separarles netamente. Pues los que recibieron por ahí, virtualmente, este artículo que les mandaba (en lo poco que recogí alguno) no se habían enterado. Por eso les decía a Ustedes: «¡Ojalá nunca vuelva a pasar nada de lo que tantas veces me ha pasado!».

No sólo es que el Estado, por ejemplo, o la Nación bien constituida, tenga que

tener una Academia destinada a confundir la lengua con la Escritura de la manera que les he dicho y a tratar de dar normas y hacer que la conciencia intervenga donde no tienen nada que hacer más que estorbar, sino que resulta que algunos (muchos) de los rebeldes contra el Estado caen exactamente en la misma trampa. De manera que los nacionalistas o nacionalistas {risas}, por ejemplo los catalanistas y los galleguistas (que, en principio, se estarían oponiendo al Estado), no se oponen en nada porque no entienden nada de lo que es su lengua ni del idioma que hablan. Ni siquiera se dan cuenta de que los Nombres Propios (como «Lérida», «Gerona» o «Londres») no pertenecen a la lengua. Se van a fijar justamente en una cosa que todavía está más superficial que el vocabulario semántico; tanto que se va fuera, tanto que no es de la lengua: los nombres de las ciudades y personajes famosos se trasladan de una lengua a otra sin el menor respeto de fronteras lingüísticas ni nada. Ni siquiera de eso se dan cuenta: se fijan en esa tontería. O ni siquiera entienden de una cosa tan superficial como que en español oficial contemporáneo se dice: «Las ollas y los pucheros son necesarios» o, todavía del revés: «Son necesarios ollas y pucheros». Es decir, que ya que tenemos este implemento que es el género gramatical, cuando encontramos con que hay nombres del masculino, como «pucheros», y nombres del femenino, como «ollas» y hay que ponerles un adjetivo a los dos, se pone el término no marcado (por volver a emplear el descubrimiento de Trubetzkoy: el no marcado), y se dice, naturalmente: «Son necesarios ollas y pucheros».

Bueno, pues esta tontería resulta que se la toman los feministas a lo sexual, como si las ollas y pucheros tuvieran Sexo. Hasta tal punto puede llegar la ignorancia, por supuesto, pero una ignorancia recubierta con un creer saber, que es aplicarle a la lengua cosas que son de la Cultura, como las Reglas de Buena Educación para hablar o cualesquiera otras cosas, que desde luego en cualquiera de los estados serán machistas porque la Cultura es machista desde el arranque de la Historia. Es así. La Historia, hace unos diez mil añitos, empezó con el sometimiento de las mujeres, la conversión de las mujeres en casi-dinero, en riqueza casi-dineraria y, por tanto, motivo de guerras reales. Sí, la Historia es así. No hay que asustarse mucho porque antes de estos diez mil añitos hay muchos cientos de miles de años de gente hablando. De manera que no nos pongamos tampoco muy exagerados, pero la Historia es así y cualquier régimen, cualquiera (en contra de las cosas que a veces les cuentan) es machista. Está fundado en la Dominación Masculina, hasta el punto que cuando en el nuestro las mujeres ocupan puestos altos o bajos (se hacen Presidentas o Guardias Civiles {Risas}. No: Guardias Civiles) no se dan cuenta de que los puestos son masculinos, de que los puestos de por sí son masculinos. De manera que el lío que de ahí resulte con la condición del Sexo y con la sumisión de Hombres y Mujeres (de Dominadas y Dominantes) al Orden Jerárquico que en esa dominancia está instituido (*sic*), lleva a despreciar la única arma que ellos y ellas tienen con eso: la lengua es muy anterior a la historia, a la Ordenación Sexual y, por tanto, a la ordenación de sexos dominantes y dominados. La lengua no sabe nada de eso. La

lengua sólo sabe algo de eso en los niveles superficiales y controlables (los del vocabulario semántico), pero en todo el inmenso artilugio que he tratado de hacerles sentir, la lengua, naturalmente, no puede saber nada de esas cosas. Y por lo tanto, cualquier rebeldía contra el Estado, contra el Capital (que es lo mismo), contra el Poder, no podría encontrar en ningún sitio un apoyo tan claro y tan firme como en la propia lengua, en la lengua que no es de nadie, en la lengua en que nadie puede mandar.

Dos pensadores ¿antiposmodernos? Fernando Savater (San Sebastián, 1947) y José Antonio Marina (Toledo, 1939)

La transcripción anterior es de una conferencia pronunciada por García Calvo en la Escuela Oficial de Idiomas de Leganés el 20 de abril de 2010. Podría haber citado un extracto de alguno de sus libros, pero me parece que a alguien que desconfía tanto de la escritura corresponde casi mejor presentarlo a través de su palabra viva.

En ella aparecen de manera clara diversos motivos clásicos del pensamiento posmoderno, y principalmente la preocupación por los resortes del poder instaurados en la lengua.

Como casi todo el mundo cultural de cierta época, el autor se muestra profundamente influenciado por el grupo de pensadores postestructuralistas franceses (Derrida, Deleuze, Althusser), muy filologistas, anticientifistas, y con gran predicación a finales del siglo pasado.

Para hacernos cargo de la importancia de la corriente, la evolución del pensamiento de Fernando Savater se puede entender en buena medida como reacción a la tendencia que representan estos pensadores y otros como, en España, García Calvo. «Fue importante encontrarme con él, pero fue más importante aún separarme a tiempo», ha afirmado alguna vez.

Él y Marina son los dos ensayistas con más peso social ahora mismo en España.

En el caso de Savater, es posible que su prestigio se deba más a su ejemplaridad ciudadana y a sus capacidades pedagógicas y de divulgación que a la originalidad de sus ideas. A su poderosa presencia social (escribe infinidad de artículos, participa en todas las revistas, ha impartido clase en la universidad, es el fundador de la plataforma cívica Basta Ya y cofundador del partido Unión Progreso y Democracia que lidera Rosa Díez) le ha faltado, quizás, ese título incuestionable que consolide su figura a la altura de los grandes.

Sus obras más serias, como *La tarea del héroe* (1981), no han tenido apenas repercusión, y su mayor éxito, *Ética para Amador* (1991), a fin de cuentas ha sido una obra de divulgación filosófica.

Pero no le restemos mérito: Savater ha triunfado en el difícil empeño de ser, según sus palabras, el Stephen King del pensamiento español, y ha sabido acercar

como nadie la filosofía a la calle.

El mismo Savater es consciente de ello cuando prefiere que se le considere como un «filósofo de compañía», en la línea de los pensadores ilustrados como Voltaire, o incluso como educador. Yo le he oído decir en una conferencia que en el mundo sobran filósofos pero faltan pedagogos. Quizás por ello sus ensayos son tan inteligibles.

Con todo, Savater es uno de los intelectuales más lúcidos y educados que hay hoy en España. «Fui un revolucionario sin violencia, y espero ser un conservador sin vileza», dice de sí mismo.

José Antonio Marina, por su parte, nunca sufrió esa fascinación juvenil por el irracionalismo de Schopenhauer o Nietzsche (el *pêché mignon* de Savater, tan posmoderno y libertario en su juventud) y se ha mantenido fiel a ese proyecto racionalista que ha ido construyendo libro a libro, ordenando los temas y metiéndolos todos dentro de ese peculiar *Teatro crítico*, que a su manera absolutamente personal está elaborando, volumen a volumen, de un modo sistemático que lo aleja desde el principio del posmodernismo.

Su fe en la razón es solo parangonable con la confianza que demuestra en las posibilidades ilimitadas de la inteligencia creadora. Sus principales referencias filosóficas —Descartes, Spinoza, Husserl— son inequívocamente racionalistas.

Marina es alguien que cree en la educación, en la moralidad, en la bondad, en la justicia, en el esfuerzo, en la medida, en las evidencias compartidas, la ética y la ciencia.

De manera paralela a Savater, él también ha acabado volcando sus esfuerzos en mejorar la sociedad española. En los últimos tiempos ha creado una escuela de padres *on-line* y un movimiento que busca involucrar a la ciudadanía en la educación bajo el lema «Para educar a un niño, hace falta la tribu entera».

Los dos representan, cada cual a su manera, una suerte de reacción al pensamiento romántico y característicamente posmoderno en el que seguimos sumergidos.

Un puñado de buenas lecturas ensayísticas: *Cartas marruecas, Idearium español, Meditaciones sobre el Quijote, España invertebrada, La deshumanización del arte, Lo barroco, El lenguaje, Ética para Amador, Las culturas fracasadas...*

TERCERA PARTE

ENTRANDO EN EL NUEVO MILENIO

Un día el Gusanitos le dejó pinchar en el Lunatik y todos fliparon tanto con él que desde entonces sigue aquí. Fue el primero que me habló de la movida de allí, de Juan Atkins, Derrick May, Carl Craig y tal, y me abrió mogollón la cabeza. Él venía de Belleville, del mismo instituto que Atkins y May y Kevin Saunderson, aunque era bastante más cani, y decía que lo de Detroit lo había iniciado DJ Electrifying Mojo, un pavo al que nadie había visto la cara, del que no había ninguna foto. Yo lo flipé cuando me contaba que pinchaba lo mismo funk y música de negros, James Brown y compañía, que Krafkwerk y música blanca alemana. Pero Roni se reía y decía que tenía que ventilar mi mente. Él siempre huía de los guetos y pinchaba de todo, menos sus propios discos. Desde Krafkwerk —era un fanático de *We are the robots*, decía que era una de las canciones que habían cambiado el mundo— y Front 242 hasta los breakbeats del jungla más actual, pasando por los clásicos —el minimalismo de Jeff Mills, el Detroit industrial de los Aux 88— o grupos siniestros pasadísimos, como X-Mal Deutschland, que él mismo había remezclado. Pero todo, no sé cómo, siempre entraba dentro de un orden: había una progresión natural, con principio y un final.

Ciudad Rayada

CAPÍTULO DÉCIMO

LA LITERATURA POSMODERNA

¿Será posible? ¡Ese viejo santo en su bosque no se ha enterado aún de que que *Dios ha muerto!*

Friedrich NIETZSCHE

En busca del orden perdido

Con la edad me voy volviendo una persona de orden, tendencia minimalista.

Me gusta que en las estancias en las que vivo haya pocas cosas y bien ordenadas. Me gusta que la biblioteca con la que trabajo tenga pocos volúmenes pero bien ordenados.

Me gusta que los objetos a mi alrededor sean escasos y tengan una función lo más definida posible. ¿Que hay dos objetos para una misma función? Procuro quedarme con uno, el otro se lo dejo a la basura. Es cuestión de higiene mental. Hace años leí un libro que se titulaba *Simplifique su vida*. Yo hago todo lo posible por simplificarla.

En lo estético me ocurre algo parecido. Mi gusto se ha ido afinando y tiendo naturalmente a apreciar la economía de medios y la utilización inteligente y armoniosa de los mismos. Es lo que caracteriza a una inteligencia bien constituida.

Me gustan, en la novela, las obras cerradas, que se ciñen lo más posible al relato vertebral; que tienen mucho músculo y poca grasa. Aprecio ese tipo de obra donde no sobra nada, donde todas las piezas están perfectamente jerarquizadas y encajadas para construir una historia unitaria.

Las novelas que son un cajón de sastre donde cabe todo ya no me interesan.

Me voy volviendo un clásico, qué se le va a hacer.

Quizás por ello, cuando empecé a escribir guiones de cómic pensaba haber encontrado la panacea.

Después de un mundo tan libertario como el de la novela de los recientes decenios —donde el canon narrativo ha sido dinamitado tan brutalmente que es muy difícil encontrar a nadie que tenga una idea mínimamente clara de lo que es una novela—, me sentía feliz al volver al molde definido del cómic europeo, con su formato de 45 páginas. Una más, una menos.

Resultaba exultante reencontrarse con una forma bien trabajada en la que uno podía organizar su material teniendo una saludable sensación de confianza en un molde que ha demostrado su eficacia y su robustez, con una multiplicidad de puntos de referencia muy claros: algo imprescindible para el ejercicio del ingenio narrativo,

pues la inteligencia narrativa necesita de límites para poder encontrar soluciones exactas.

Y hete aquí que me encontré con que nadaba a contracorriente y que los editores de cómic de hoy lo que buscan, ante todo, es la famosa *novela gráfica*.

—¿Cuántas páginas tiene tu guion? ¿Cuarenta y cinco? No, eso ahora no interesa...

Ellos también han sucumbido a los cantos de sirena de la libertad posmoderna.

Se rompe con el molde clásico. Se arremete contra los límites.

Eso resulta muy excitante en un principio, pero ¿concebiría alguien una partida de ajedrez o un partido de fútbol donde cada jugador impusiera sus propias reglas? ¿O donde de repente se multiplicaran por tres las casillas o se cambiara de lugar la portería?

En definitiva, que aunque no tengo nada en contra del verso libre, en el soneto también hay libertad.

Hay ochenta mil maneras de hacer sonetos respetando esas reglas, igual que hay ochenta mil maneras de jugar al ajedrez o al fútbol respetando unas reglas comunes.

¿Que se quiere acabar con ellas? Estupendo. Habrá artistas geniales con grandes hallazgos y grandes cagadas: es el riesgo de la experimentación.

Pero ni Alekhine ni Zidane habrían llegado a los niveles de excelencia que alcanzaron, en sus respectivos campos, de haberles andado cambiando el número de casillas o el lugar de la portería.

¡Que Dios os guarde del fuego, del cuchillo y de la literatura contemporánea!

En los gustos y en los juicios literarios, la moda siempre tiene algo que ver. Son pocos los que resisten los cantos de sirena del *Zeitgeist*, el espíritu de los tiempos. A lo mejor porque son todavía menos los que, resistiéndose a ellos, logran entrar en la historia de la literatura.

A veces ocurre que, sin conocerse, dos personas llegan a la misma cima y se encuentran cara a cara.

Otras, el contagio es burdo y se roban las ideas. Es el espíritu de los tiempos igualmente. En el fondo, tampoco importa demasiado. Al final en arte cuentan mucho más las maneras que las ideas en sí. ¿Le preocupa a alguien que todos los episodios de *Hamlet* existieran ya en la época de Shakespeare? ¿O que Cervantes tomara prestadas dos figuras ficcionales muy utilizadas en su siglo?

No nos engañemos: el arte es una forma de plagio y el mejor artista es siempre el mejor plagiador.

Estimo que casi todos estaremos de acuerdo en que el espíritu de los tiempos actuales es lo que ha dado en llamarse el posmodernismo.

Sea lo que sea, es un fantasma que lleva treinta años merodeando por los salones intelectuales del mundo civilizado.

Podría citar ochenta teóricos diferentes y no lograría sino confundiros aún más, de modo que en vez de ello me voy a permitir enumerar aquí, sucintamente y con mis palabras, las principales características que a mi juicio delatan este espíritu.

De entrada, el gusto por el pastiche, el recuperar, siempre de manera irónica (el tono juguetón es característicamente *pos*), estilos históricos. Eso ya aparece en el famoso manifiesto arquitectónico de Venturi. Cuando el posmodernismo se mira en el espejo, lo que ve es un maravilloso centro comercial donde cada tienda recrea el ambiente de un pasado determinado. El creador posmoderno se arroga el derecho a visitar cualquier estilo, histórico o no, y a mezclarlos todos a placer.

También existe una voluntad de romper con toda barrera genérica, y una exaltación de la hibridación. Eso coincide con una inversión de las jerarquías culturales y una reivindicación de todo lo que ha podido considerarse en algún momento serie b.

No hay géneros mejores que otros para el espíritu posmoderno, que siente un desprecio absoluto por cualquier tipo de código tradicional, ya sea estético o moral.

Se aprecia, igualmente, un hastío del realismo y una preferencia por la metaficción: es como si la mayoría de los territorios realistas estuvieran ya explorados y se produjera, por reacción, una preferencia por la verticalidad, digámoslo así, en vez de por la horizontalidad. La ficción borgesiana se considera precursora de la sensibilidad posmoderna.

Pero, por encima de todo, yo diría que lo más característico es el convencimiento de que cada artista ha de tener una libertad absoluta a la hora de escoger una tradición o de imponerse reglas creativas propias. La atomización creativa, la anarquía estética, es inequívocamente posmoderna.

Más adelante entraré en si resultan más o menos novedosos estos planteamientos. Por el momento me remito a los efectos más perceptibles que están teniendo estas ideas en la evolución de los diferentes géneros literarios, cada vez más híbridos, y más concretamente los novelísticos, que es lo que conozco mejor.

La novela negra, para empezar, ha dejado de ser un género inferior y sus profesionales han adquirido una respetabilidad de la que antes carecían.

Hoy en día, firmas como Andreu Martín o Francisco Ledesma son consideradas de primera fila. Los dos son publicados sin problemas en colecciones de novela «blanca», y es de suponer que pronto los encontraremos en la colección Austral. Al mismo tiempo, los propios escritores de novela «seria» o *mainstream* adoptan con gran facilidad los códigos tradicionales de la novela negra en sus propias producciones.

La frontera entre ambos géneros se ha vuelto extremadamente borrosa.

Algo parecido podría decirse del mundo de la ciencia ficción, pese a que el género todavía no ha conseguido por estas latitudes la popularidad de lo *noir*.

Que los mejores autores de ciencia ficción estén considerados como buenos autores *per se*, es un hecho. Y también que los autores «serios» cada vez recurren más a la ciencia ficción. Eduardo Mendoza y Rafael Reig son algunos de los que han incidido en estos últimos tiempos en el género.

Sin embargo, el peso que debiera tener la ciencia ficción —que para muchos es el género posmoderno por excelencia— no estoy tan seguro de que lo esté teniendo. No hay en España el equivalente de un Pynchon, de un Ballard. Crear universos paralelos nunca fue tradición castiza.

Finalmente, hasta la novela romántica ha sufrido un cierto desencasillamiento.

Es muy posible que la primera manifestación de revalorización la acometiera Vargas Llosa, cuando se acercó a principios de los años ochenta a homenajear en persona a la reina del género, Corín Tellado, a quien consideraba, lo declaró públicamente, una gran escritora sin paliativos de ningún tipo.

Desde entonces, la novela rosa, que también ha mutado, no solo en la forma sino también en contenido (es mucho más pornográfico), ha alcanzado una respetabilidad editorial, pese a los prejuicios que aún la rodean, debido a las elevadas ventas.

Más adelante volveremos a todo esto.

Por el momento, quiero detenerme en tres autores que personifican, a mi juicio, algunas de las diferentes formas que el espíritu posmoderno ha adoptado en las últimas décadas.

Sin noticias de Gurb

00.01 (hora local) Aterrizaje efectuado sin dificultad. Propulsión convencional (ampliada). Velocidad de aterrizaje: 6.30 de la escala convencional (restringida). Velocidad en el momento del amaraje: 4 de la escala Bajo-U 1 o 9 de la escala Molina-Calvo. Cubicaje: AZ-03.

Lugar de aterrizaje: 63X (IIB) 28476394783639473937492749. Denominación local del lugar de aterrizaje: Sardanyola.

07.00 Cumpliendo órdenes (mías) Gurb se prepara para tomar contacto con las formas de vida (reales y potenciales) de la zona. Como viajamos bajo forma acorpórea (inteligencia pura-factor analítico 4800), dispongo que adopte cuerpo análogo al de los habitantes de la zona. Objetivo: no llamar la atención de la fauna autóctona (real y potencial). Consultado el Catálogo Astral Terrestre Indicativo de Formas Asimilables (CATIFA) elijo para Gurb la apariencia del ser humano denominado Marta Sánchez.

07.15 Gurb abandona la nave por la escotilla 4. Tiempo despejado con ligeros

vientos de componente sur: temperatura, 15 grados centígrados; humedad relativa, 56 por ciento: estado de la mar, llana.

07.21 Primer contacto con habitante de la zona. Datos recibidos por Gurb: Tamaño del ente individualizado, 179 centímetros; perímetro craneal 57 centímetros; número de ojos, dos; longitud del rabo, 0.00 centímetros (carece de él). El ente se comunica mediante un lenguaje de gran simplicidad estructural, pero de muy compleja sonorización, pues debe articularse *mediante el uso de órganos internos*. Conceptualización escasísima. Denominación del ente, Lluç Puig i Roig (probable recepción defectuosa e incompleta). Fundación biológica del ente: profesor encargado de cátedra (dedicación exclusiva) en la Universidad Autónoma de Bellaterra. Nivel de mansedumbre, bajo. Dispone de medio de transporte de gran simplicidad estructural, pero de muy complicado manejo denominado Ford Fiesta.

07.23 Gurb es invitado por el ente a subir a su medio de transporte. Pide instrucciones. Le ordeno que acepte el ofrecimiento. Objetivo fundamental: no llamar la atención de la fauna autóctona (real y potencial).

07.39 Sin noticias de Gurb.

08.30 Sin noticias de Gurb.

09.00 Sin noticias de Gurb.

Así empieza la más vendida de las novelas de Eduardo Mendoza.

Para redondear la broma, cabe precisar que la tal Marta Sánchez era una cantante de pop despampanante, rubia y pechugona, que fue muy popular en España durante los años ochenta (la novela está ambientada a finales de la década). El nivel de discreción de Gurb no es elevado, y ya se imagina uno el tipo de peripecias que van a seguir.

La novela está narrada desde el punto de vista del otro alienígena, quien, al quedar sin noticias de Gurb, se ve obligado a bajar a la Tierra a buscar a su compañero nada menos que en Barcelona. Gracias a su habilidad para cambiar de cuerpo, adoptará sucesivamente las formas del conde-duque de Olivares, de Gary Cooper, del papa Pío XII, de Vázquez Montalbán, de don José Ortega y Gasset, de Miguel de Unamuno y no recuerdo quién más. Un detalle muy ibañesco.

Como se infiere de sus informes (la novela es la transcripción de una bitácora personal), el alienígena no entiende *absolutamente nada* de cómo funciona el mundo, y eso da lugar a situaciones de una comicidad exacerbada.

El tipo se cae en una zanja abierta por la Compañía Catalana de Gas, a continuación en otra de la Compañía Hidroeléctrica, luego en una tercera de la Compañía de Aguas: queda claro que estamos en una ciudad preolímpica. Lo

atropellarán cuatro veces y perderá la cabeza del primer cuerpo, lo cual no es ningún problema para un organismo alienígena y, sobre todo, no es más que el arranque de su experiencia, bastante traumática, en una metrópolis finisecular europea.

Salta a la vista que Gurb está lejanamente emparentado con Godot, solo que al final aparecerá (aunque tarde toda la novela en hacerlo). Pero lo importante, por supuesto, no es eso. Lo importante son todos los avatares de este ingenuo extrarrestre confrontado a las vicisitudes cotidianas de una ciudad como Barcelona, donde durante días intenta descifrar el funcionamiento de los humanos en su nuevo contexto. Experimentará con la comida, se aficionará a los churros, se emborrachará, conversará, discutirá y hasta se enamorará.

Todo ello a un ritmo frenético, incesante y humorístico, que permite a su autor hacer un retrato amablemente crítico de la sociedad barcelonesa.

Dixit Mendoza: «*Sin noticias de Gurb* es, sin duda, el libro más excéntrico de cuantos he escrito. No hay en él ni una sola sombra de melancolía. Es una mirada sobre el mundo asombrada, un punto desamparada, pero sin asomo de tragedia ni de censura».

El texto nació como un encargo para el diario *El País*. De ahí el estilo ágil y despreocupado. El mismo autor se sorprendió por el tremendo impacto comercial que tuvo como novela, no solo en España sino también en el extranjero. Ello prueba que las referencias locales son un mero guiño al lector autóctono, un plus que no impide el disfrute literario de quien no las maneja.

Mendoza aspiraba a una narración liviana, sin demasiada trascendencia. No era de esas novelas que él mismo consideraba serias.

Pero quizás por eso gustó tanto.

Y por eso la hemos escogido para este libro: no hay nada que pueda estar más alejado de la tortuosa mentalidad del artista modernista de los sesenta y los setenta (los Benet, Goytisolo, Martín Santos). No intenta ser una novela totalizadora, absoluta, que era la ambición recurrente de sus predecesores y hasta del propio Mendoza, en *La verdad sobre el caso Savolta* y *La ciudad de los prodigios*.

Esa ligereza de tono, esa frivolidad desenfadada que a menudo se le echa en cara a Mendoza, lo hace totalmente ochentero y posmoderno.

Sin noticias de Gurb es, con respecto a buena parte de la narrativa anterior, lo que un collage del *pop art* a un cuadro realista de Solana o, si acaso, a un cuadro cubista de Juan Gris.

El tono no podía ser más distinto.

La referencia a la novelística del XVIII que hace en el prólogo a mi edición de Seix —«estaba más emparentada con las fábulas morales del siglo XVIII (por ejemplo *Los viajes de Gulliver*) que con las auténticas novelas de ciencia ficción»— tampoco es irrelevante. La prosa dieciochesca francesa tiene un espíritu liviano e irónico que corresponde más a su temperamento que la prosa alemana de Thomas Mann, por poner un ejemplo, o la pesantez de las novelas anglosajonas. El mundo anglosajón

siempre fue esencialmente romántico.

Sin noticias de Gurb es, en resumidas cuentas, de una intrascendencia casi perfecta. Tiene hasta un punto de relación, en ese sentido, con la producción dadaísta de Duchamp.

Hemos mencionado la ciencia ficción. Es otra de las razones que hacen representativa la novela.

Así como la novela negra será, en muchos aspectos, el género preferido de la modernidad (casi todos los grandes autores modernistas han sido lectores de *noir* y más de uno, empezando por Faulkner, adoptó el molde) la ciencia ficción, por su cuestionamiento de la realidad y por sus estrategias de ruptura con el realismo, es el género posmoderno por excelencia.

Es cierto que el propio Mendoza reconoce que no le gustan las novelas del género («a decir verdad, lo detesto»), pero en cambio le atrae la atmósfera de las películas SF («aunque suelen acabar, como las propias novelas, incurriendo en el esoterismo, el milenarismo y otras variantes de la frivolidad»).

Esta voluntad pastichista y paródica es característica de los ochenta y supone una ruptura más radical, casi, que cualquiera que pudiera darse en la temática. ¿Se imagina alguien a Benet, a Goytisolo, a Delibes o incluso a Marsé, escribiendo un texto con esta ligereza volteriana? ¿Se los imagina recurriendo a un tono voluntariamente naïf?

A falta de una *summa* incontestable, la primera generación de autores posmodernos españoles nos han dejado un buen número de obras entretenidas e inteligentes.

Entre ellos, tanto por su elegancia, como por su gusto por el pastiche de géneros tradicionalmente menores y por ese humorismo tan escaso por estas latitudes y que lo emparenta con los dos grandes de nuestra literatura, Cervantes y Galdós (con quien comparte el físico bien avenida), Mendoza me parece el mejor exponente de ese espíritu posmoderno ochentero.

Incluso en su manera de decir que la novela —una cierta forma de entender la novela— está muerta, es posmoderno.

Il a tout pour plaire, que dirían los franceses.

Posrealismo noventero

Reflexionaba Pío Baroja que la época más determinante en la vida de un hombre es entre los dieciocho y los veintitrés años.

Eso se entiende porque, cuando uno es joven, la realidad se vive muy intensamente.

Es cuando se sale más: por lo general se tiene mucho tiempo libre, antes de que se impongan las obligaciones de la vida adulta. Se sigue inserto en la familia de origen.

Y a la par que se va forjando el círculo de afinidades electivas, aún se mantienen las amistades de la infancia y del colegio.

Uno suele tener una red social amplia y heterogénea.

Además, los jóvenes son auténticas esponjas. La mayoría vive en una relación de ósmosis total con la realidad.

Yo tenía dieciocho años en el 89 y pillé, de alguna manera, el final de aquel movimiento libertario y provinciano que dio en llamarse Movida. Fue cuando empecé a salir «en serio» y a frecuentar algunos de los ambientes nocturnos que después reflejaría en mis novelas.

Con mi grupo de amigos rondábamos por los alrededores de la plaza de Chueca, que todavía no se había convertido en el barrio rosa y chic que es en la actualidad, sino que era, literalmente, un campo de jeringuillas.

Íbamos, en concreto, a un local que se llamaba el Jam. El sitio estaba lleno de *mods*. Auténticos *mods*, con sus *parkas*, que dejaban a la puerta sus Lambrettas, las famosas motocicletas, cubiertas de espejos.

Aquello era como *Quadrophenia*, solo que con veinte años de retraso. La Movida, a mi entender, siempre tuvo un encanto algo retro.

Y de repente, con los noventa, empezaron las convulsiones. Hubo —ya lo he contado en otro capítulo de este libro— una eclosión artística extraordinaria. En la música, surgieron grupos, como los Sonic Youth o los Nirvana, que renovaron el rock. Vivimos la irrupción del tecno. A nivel nacional comenzaron a aparecer bandas *indies* hasta debajo de las piedras. Los Planetas, Patrullero Mancuso, Australian Blonde, El Inquilino Comunista.

En las salas de arte y ensayo se proyectaban las primeras películas del cine independiente norteamericano. Los Tarantino, los Hal Hartley. A nivel nacional se estrenaban las óperas primas de directores como Álex de la Iglesia, Julio Medem, Icíar Bollaín, Daniel Calparsoro, a cual más sorprendente. Repito que Boyero hablaba de este periodo como la Edad de Plata del cine español, y creo que tiene razón: fueron años durante los que realmente íbamos a ver cine peninsular.

Políticamente, asistimos al fin de los gobiernos socialistas de Felipe González. Desayunábamos casi a diario con un nuevo escándalo —servido por lo general por el diario *El Mundo*, que entonces tenía un aura de verdad absoluta—, y aquello generó una pérdida de confianza en las instituciones y un enorme desapego de la política. O por decirlo con más pedantería: una pérdida de ese espíritu de ciudadanía que se había mantenido en alza durante todo el proceso de la Transición y que por primera vez se venía abajo en picado.

Todo ello explica la sensibilidad ácrata noventera, tan presente en muchos textos de la década. No es de extrañar que la época fuese un caldo de cultivo excelente para la novela negra, a la que se han acabado dedicando muchos de mis coetáneos.

Fue como una nueva movida, con algunas diferencias sustanciales con respecto a los años ochenta.

La imagen que yo tengo de la movida ochentera es la de una historia de artistas y cultuquetas treintañeros, con un buen rollito muy *cool*, conviviendo en un número limitado de locales selectos. El Penta y el Rock Ola son los nombres más conocidos. («Y luego por la noche al Penta a escuchar / canciones que consiguen que te pueda amar», cantaba Nacha Pop en «La chica de ayer».)

Los noventa, en cambio, fue el momento del auge de las macrodiscotecas y la masificación de la noche. El público era cada vez más joven. Las drogas y la música, cada vez más violentas. Aparecieron en escena los *pastilleros*, los *bakalas* y *volcadores*, y el «chunta-chunta» implacable del tecno más radical.

Hubo un incremento notable de la agresividad.

Fue una época extremadamente interesante, a la que todavía, pienso, no se le ha prestado la atención que merece. ¿Por qué? Pues entre otras cosas porque la crisis política acaparó toda la atención mediática, oscureciendo lo que sucedía en el ámbito cultural. Esa, al menos, es mi opinión. Porque enseguida, nada más clausurarse los Juegos Olímpicos, llegaron los escándalos que hicieron tambalearse el edificio institucional socialista, preparando la llegada de Aznar en el 96.

De esto sabe mucha gente más que yo.

Aun así me permito citar, a modo de somera ilustración en clave paródica de la época, la introducción que coescribí para una serie *pulp* ambientada en los años noventa titulada *El Hombre de los Veintiún Dedos*.

Tras los felices ochenta, comenzó una década oscura. Los íberos vivieron enfebrecidos el clímax histórico-festivo de la Expo Universal y las Olimpiadas Catalanas. Entraban en los noventa cargados de medallas, cocaína, convicciones democráticas y dinamismo empresarial. Por fin podían olvidar sus raíces africanas; por fin eran EUROPEOS.

La resaca fue terrible. Tras el magnífico 92 se sucedieron los escándalos gubernamentales. Los indígenas descubrieron aterrorizados que su país había estado regido desde la sombra por un enigmático Señor X. Que la generación que habría podido sacarles de las sombras del franquismo había hundido el *Spanish Dream*, esa inexistente Transición, hipotecando definitivamente su futuro. Mientras las instituciones defendían lo indefendible, una juventud abducida por la electrónica se abandonó a un infierno hedonista de tapones blancos, de Panorámix, de Smileys. La nación entera pegaba botes sobre el volcán, al tiempo que el ejemplo de Kurt Cobain llevaba un Astra a cientos de ávidas bocas adolescentes.

Cual el Chicago de los años veinte, fue esta una época sin ley marcada por hombres duros y violentos. Esta es su historia y la historia del héroe que socavó desde sus alcantarillas los fundamentos del Nuevo Orden...

Quitemos el humor, y así percibí yo los noventa.

Me jode ir al Kronen los sábados por la tarde...

Aunque no es fácil hablar de la obra de uno mismo, creo que puede decirse que *Historias del Kronen*, mi primer libro, editada en 1994, ha sido una de las ficciones más representativas de la época, uno de los buques insignias de la misma y una novela que abrió las puertas editoriales a toda una generación.

No pretendo extenderme demasiado sobre el asunto, porque seguramente es más propio que se encargue de ello otro. Pero sí querría destacar algunas de las características que, según entiendo yo el clima estético de los noventa, han pasado desapercibidas o, por lo menos, han quedado en un segundo plano inmerecido.

En primer lugar, el realismo de *Kronen* no es un realismo cualquiera. Por eso nunca me ha parecido del todo acertado hablar de *neorrealismo*, como hace Germán Gullón en su introducción a esta novela en la edición de Clásicos contemporáneos de Destino.

Tal y como explica Umberto Eco en varios de sus ensayos, la realidad, a partir de finales del siglo xx, se ha transformado. La omnipresencia de los medios y su participación creciente en nuestras vidas, con la consiguiente influencia sobre nuestra percepción, ha conseguido que se produzca una progresiva «disneificación» de la misma.

La propia realidad ya es posmoderna, por decirlo así, y el realismo finisecular no puede ser considerado como un realismo clásico, pues integra esa componente pos, si se me permite el coloquialismo.

En ese sentido, el término *posrealismo* que utilizan ciertos críticos internacionales parece más adecuado en cuanto que presenta esta corriente literaria como una síntesis de realismo y una posmodernidad de la que no puede escapar.

Es un matiz importante.

Igual de importante me parece la reivindicación del punk como concepto estético que hice yo mismo en cierto momento (véase *El legado de los Ramones*). El punk, para quien no lo tenga claro, es a la música pop lo mismo que el arte contemporáneo a la pintura clásica. Supone una inversión radical de valores estéticos, y un repetir junto a la brujas de Macbeth: «*Fair is foul and foul is fair*». Lo bello es feo, y lo feo es bello.

Es una apología del ruido y del feísmo, algo que se entiende y se asume perfectamente en el mundo de la música y de la pintura, pero que se percibe con menor claridad en el mundo de la literatura.

Por eso me pareció pertinente trasplantar el concepto.

Siempre consideré que ayudaba a resaltar las cualidades estéticas que yo perseguía entonces en mis textos. Mi juego con las mayúsculas, las castellanizaciones, el argot, no eran más que una especie de feísmo o, como lo calificué yo mismo, «ruido literario».

Los autores como yo nos preciábamos de ser una suerte de punkis literarios.

Además de una componente antiartística evidente que seguramente fue como llevar al extremo la inversión de jerarquías posmodernas (una de las premisas del punk siempre fue el amateurismo salvaje y el convencimiento de que *tú también puedes hacerlo*, de que con tres acordes básicos se pueden componer canciones), quizás lo más característico de la producción del momento fuera el *tono* violento, agresivo como un escupitajo («La poesía me repugna», «llegan y saludan a las dos cerdas», «PUTAS, QUIERO PUTAS»): es lo que más los diferencia de textos posmodernos anteriores.

Este posrealismo punkizante fue uno de los extremos más radicales e irracionales del posmodernismo.

En mi opinión, resultó muy reveladora la virulenta reacción que se produjo en el mundillo literario cuando se publicó *Historias del Kronen*. Hubo quien se indignó y clamó que aquello *no era literatura*. Insisto en que en un contexto muy determinado: el de la literatura «seria» o *mainstream* peninsular.

Y si a ellos les chocó mi texto, a mí me chocó el que a finales del siglo xx, después de toda una corriente de literatura vamos a llamarla alternativa, después de las vanguardias y del surrealismo, de Céline, de la Beat Generation, de un escritor como Bukowski, todavía pudiera chocar un texto como el mío sencillamente por la procacidad del lenguaje que empleaba: parece de cajón que la literatura nunca está en los medios, sino en lo que se hace con esos medios.

Cierto reseñista escribió que la primera página del *Kronen* era la página de la literatura española con más palabras malsonantes. Era una absoluta exageración. Y no hay más que remitirse a ciertas páginas de Cela o de Quevedo, además escritas en un castellano maravi-lloso.

Con los años he reflexionado bastante sobre las razones por las cuales este texto chocó tanto, y al final llegué a una posible explicación, por casualidad, un día que me topé con una observación del novelista norteamericano Tom Wolfe en la que hacía referencia a lo ocurrido durante los años sesenta en Estados Unidos.

Todos sabemos que los sesenta supusieron en aquel país un *boom* de la contracultura.

Fue entre otras cosas la época dorada del rock —en Inglaterra triunfaban los Beatles y los Rolling; en USA, Bob Dylan, Janis Joplin, los Doors—, y Tom Wolfe se preguntaba por qué no habían salido de todo aquel ambiente, a su juicio tan excitante, más novelas.

Él mismo publicó por aquel entonces uno de sus libros-reportaje, titulado *Electric Kool-Aid acid test* (1968). La obra recreaba un viaje realizado con un grupo de amigos en autobús, nunca recuerdo si de la costa Este a la costa Oeste o viceversa (poco importa, en realidad), con el único fin de fliparlo. Literalmente. Llevaban consigo un bidón repleto de LSD líquido que iban consumiendo.

Estuvo en el autobús algún famosillo como Neal Cassady. En él se había inspirado Jack Kerouac para crear su protagonista, Dean Moriarty, de *En el camino*

(1957). Y también Ken Kesey, el autor de *Alguien voló sobre el nido del cuco* (1962).

Sin embargo, aparte del libro de Tom Wolfe y de los de Ken Kesey, no salió mucho más de aquello. ¿Por qué?, se preguntaba.

Y a mí, al leer aquello, me saltó a la vista la respuesta. Era evidente. Pensé: porque estaban flipándolo con la música y las drogas, que entonces parecían universos mucho más atractivos —lo siguen siendo— que la literatura.

Y haciendo un salto analógico de esos a los que soy bastante dado, concluí que en España había ocurrido algo parecido durante los años ochenta.

Lo que se dio en llamar Movida fue exactamente eso: un boom contracultural con escasos precedentes. Un momento en el que surgían grupos de pop-rock hasta debajo de las piedras: Radio Futura, Alaska y los Pegamoides, Nacha Pop, Siniestro Total. Unos cantaban que había tribus ocultas esperando que salga la noche, otros se pasaban el día bailando y agitando la coctelera, y los más salvajes veían pasar coños voladores.

Pedro Almodóvar y Zulueta también hacían sus primeros pinitos con la cámara.

Y de alguna manera, la gente más moderna, los que en otra época se habrían visto obligados a desarrollar su talento narrativo a través de la literatura —estoy pensando en Almodóvar o en el cantante Santiago Auserón, que a fin de cuentas era un licenciado en filosofía—, se sintieron atraídos por dos mundos coyunturalmente más fascinantes (el cine y la música) y se produjo una especie de desertión por quienes habrían podido insuflarle modernidad al mundo literario que se queda como un gueto un tanto anacrónico y al margen de la corriente de los tiempos.

La teoría es personal y cuestionable. Pero es bonita, y al menos tiene el mérito de ayudar a explicar la virulenta reacción que se produjo contra *Kronen* en los noventa, insisto que en un contexto muy determinado.

Y ahora me veo obligado a dar un salto hacia delante de más de diez años.

El espíritu dosmilero: congreso de Sevilla

Los dos mil para mí fueron muy diferentes de los noventa: dejé de salir, me tranquilicé, me emparejé, me salieron canas, tuve hijos y seguí publicando. «Mañas y Loriga, cuarentones, hablando de amor e historia romana, por fin tienen un sucesor», se mofaba, amigablemente, Enrique Rubio en *Tania con i*, 56.ª edición.

También fui conociendo a mis coetáneos.

Y en junio del año 2007 me invitaron a participar en un congreso de jóvenes escritores que se celebraba en Sevilla. Lo impulsaba Elena Ramírez, editora de Seix Barral, y tenía como objetivo ser una reivindicación generacional o, al menos, un evento sintomático de que algo se agitaba en el panorama literario.

Por aquella época, *Kronen* ya era historia antigua y se había generado un torbellino mediático en torno al *Nocilla dream*, de Fernández Mallo.

Algunos escritores presentes (cito de memoria y pido perdón a los olvidados) eran Toni Montesinos, Paula Izquierdo, Ricardo Menéndez Salmerón, Félix Romeo, Ignacio del Valle, Marta Rivera de la Cruz, Vicente Luis de Mora.

A mí y a Juan Manuel de Prada nos habían invitado como representantes, casi, del «viejo mundo». Del siglo pasado. Faltaba, para completar una cierta trinidad noventera, la presencia de Loriga.

Yo esperaba hallarme con gente más joven que yo. Pero me encontré con que Mallo me sacaba cuatro años, y la mayoría tenía más o menos mi edad. Esa fue mi primera conclusión al toparme con los Nocilla y aledaños: que aunque perteneciéramos a generaciones literarias distintas, éramos, casi todos, la misma generación biológica.

Durante el trayecto en autobús a la biblioteca donde tenían lugar los encuentros, me senté junto a Fernández Mallo. Conversamos, y después pude escuchar sus intervenciones en las mesas redondas. Y enseguida saltaba a la vista que tenía multitud de ideas sobre cualquier tema. Casi siempre las articulaba en torno a un punto de vista original, a menudo paradójico. Cada vez que intervenía no sabías por dónde iba a salir, pero sabías que iba a aportar un ángulo novedoso, aunque solo fuera por esa cultura científica que tanto impresiona a los plumíferos.

Creo que eso se palpa en su narrativa.

En su obra, con toda su pulcridad estilística, no es la «música» la que nos gana. Pero a cambio nos ofrece un cóctel explosivo de ideas. Esa concentración intelectual es la clave de su éxito, que es, ante todo, eminentemente *conceptual*.

Mallo está empeñado en convertirse en algo así como el Duchamp de la novela española.

El experimentalismo nocillero

Nocilla dream (2006) es un sugerente collage intelectual en el que se yuxtaponen realidad y ficción, ciencia y poesía, narración y ensayo, música pop y filosofía, ideas y sensaciones reales y poéticas, meta e intertextualidad, y en el que las citas aparecen yuxtapuestas, sin mediar cursivas o comillas, a la voz autorial.

En este texto, los personajes, descarnados y desubicados, parecen tan irreales y deshumanizados como el resto de este holograma ficcional.

Aquí no resulta más importante un hombre que un PC, y el mundo es tan abstracto y globalizado como un aeropuerto. Hasta se sueña con que la red de información mundial acabe un día por hibridar lo orgánico y lo inorgánico de forma que, «como si fuera un árbol, se le iban colgando las historias de cada habitante».

En *Nocilla dream* se abrazan Las Vegas y Albacete, fotografías y micronaciones, las fórmulas físicas y los diálogos banales, la originalidad y la falsedad («una versión de una versión de otra versión de una de Sinatra»), Baudrillard, Cortázar, Kundera,

Calvino, Benet, Azúa y sobre todo Borges. Mucho Borges.

Las conexiones arborescentes posibles entre el centenar de deshilvanados fragmentitos rayuelescos que conforman esta antinovela con estética de videoclip experimental, son infinitas. La consecuencia es que el lector, abrumado, renuncia a construir un sentido narrativo.

Hay que conformarse con las sugerencias semánticas y las resonancias poéticas, las correspondencias de toda índole en un texto que cobra así un carácter formal casi surrealista, rizomático, refractario a la lectura tradicional.

El proyecto es más metaforizante y poetizante que narrativo, dado que en la narración impera la lógica metonímica y el casuismo por encima de la yuxtaposición.

También tiene algo involuntariamente ramoniano en la búsqueda de asociaciones insólitas y la querencia por espacios significativos marginales.

Otro motivo típicamente posmoderno es el cuestionamiento de la realidad y su progresiva ficcionalización.

Se fantasea con que cuanto vemos pudiera ser un inmenso holograma concebido por alguien que nos estuviera observando, «un reflejo en una pantalla plana de una especie de cósmico PC». Y se explicita que el nuevo capitalismo «lo que hace es crear una auténtica realidad paralela que se erige en única a través de los medios de comunicación. Así que más que nunca la común Realidad imita a lo artificial, al Arte».

Si hubiera que dividir a la humanidad entre los que piensan que el hombre es esencialmente igual en todas las épocas y los que, como McLuhan, conciben que el auténtico mensaje es el medio y que las zapatillas determinan nuestra manera de andar, Fernández Mallo pertenecería claramente a la segunda estirpe.

Mallo parece considerar que la aparición de Internet y el consumismo nos han transformado en algo completamente diferente de lo que éramos. Que la especie tecnologizada actual —*el Homo informaticus*, digamos (él no utiliza ese concepto; es mío)—, inmersa en un océano de olas electromagnéticas y conectados los humanos, unos con otros, por hilos virtuales, es algo totalmente novedoso, extraño y fascinante.

Como veis, estoy abriendo este capítulo a muchas más referencias internacionales, pero es porque a partir de los posmodernos la literatura española no puede seguir siendo un universo cerrado.

De alguna manera, la noción misma de nacionalidad literaria queda obsoleta.

Si *Historias del Kronen* era todavía un texto híbrido donde convivían más o menos armoniosamente la tradición americana de los Mark Twain, Salinger, Ellis, con la tradición castiza de Baroja, Galdós, Aldecoa o Delibes; en cambio en Mallo tenemos ya un universo perfectamente aculturado y tan independiente de la tradición española que podría estar escrito por un estadounidense.

Su prosa, tan conceptual, apenas perdería en la traducción.

El territorio *Nocilla* es una extensión desacomplejada del vasto universo literario norteamericano.

La novela transcurre en una geografía globalizada y cambiante donde se suceden escenas en China, Estados Unidos, España, Dinamarca, Francia. Los espacios son igual de abstractos e intercambiables: «decir Madrid era tanto como decir Toronto o Londres o Singapur o nada».

Esta España aculturada e irreal, vaciada de historia propia, se convierte en realista si se piensa que el mundo entero se ha convertido en una gran suburbio americano.

En cuanto a su relación con el género, al autor le gustaría pensar que la máquina de narrar se ha estropeado para siempre. Su libro nos insta a liberarnos de muchos de los puntos de vista que pudiéramos tener a propósito de la novela, para constatar que nos hallamos ante una realidad que no ha tenido ahora una expresión artística adecuada.

Y como siempre que nos topamos con semejante pretensión, los lectores oscilamos entre la admiración y la sospecha de hallarnos ante una mistificación. El propio escritor vacila entre la arrogancia intelectual («De repente todas las novelas han envejecido cincuenta años») y la autoirrisión («Una tontería. Sólo eso»). Todo artista, decía Cioran, lleva dentro un fanático y un farsante.

Y en cuanto a la poesía... (Wolfe *dixit*)^[23]

¿Los poemas?

Algunos funcionan,
otros no.

Si lo que quieres
es una garantía

cómprate un televisor.

¿Es eso poesía? Lo releo, y decido que sí. Es probable, y lo he constatado a menudo, que mucha gente opine de otra manera; que opine lo contrario. Estoy acostumbrado a este tipo de reacciones. De hecho, en ocasiones, me halagan. Cuando un lego en la materia, una persona corriente y moliente que se ha criado pensando (si es que alguna vez ha tenido la ocasión de pensar en ello) que la poesía son oscuras golondrinas, veleros bergantines y viento en popa a toda vela y Antoñito el Camborio armado con una vara de mimbre, moreno de verde luna, cuando alguien así, digo, lee alguno de mis poemas por milagrosa casualidad y me mira sonriendo y me pregunta: «Pero... ¿es esto poesía?», sé que no voy muy descaminado. Cuando es un experto quien me lo dice, o me lo echa en cara en algún furibundo escrito, sé igualmente que estoy en el camino correcto. Sin embargo, en 1996, en este mundo en el que vivimos, eso —en el caso del supuesto experto— no debería ser así. Pero esa es otra cosa que decidí hace mucho tiempo que no me preocupaba. A mí no me preocupa nada salvo lo que me tiene que preocupar: mantener los ojos y los oídos bien abiertos, registrar,

procesar y reflejar —a mi manera, y con el corazón en una mano y la tradición que yo, *personalmente*, me he forjado y he aprendido a respetar, en otra— la realidad y el mundo, tal y como yo los concibo.

No sé si eso será una postura «posmoderna». Eso tampoco me importa. Sin embargo, en una reciente entrevista con un importante crítico español, leí que al parecer sí; que, al parecer, ese planteamiento tiene mucho que ver con lo que se entiende por «posmodernidad». El crítico en cuestión venía a decir, más o menos, que han dejado de tener vigencia las consignas, y que el autor se queda solo, sin estar ya protegido por una estética dominante. Eso, según parece —y el crítico lo añadía— es lo que «se ha dado en llamar posmodernidad». Estoy muy de acuerdo con esta afirmación y, si eso es posmodernidad, pues yo soy posmoderno hasta la médula (aunque la verdad es que detesto el término, como etiqueta y como palabra en sí). Sólo que no veo qué tiene eso de nuevo; yo siento que estoy solo, literariamente hablando, casi desde que empecé a escribir. ¿Estéticas dominantes? Yo no acepto más estética que la que me han enseñado los autores que he leído y admiro. Eso se interpreta a veces —y no deja de asombrarme— como una señal de rebeldía, de descaro, de insolidaridad intelectual. De «querer ir por libre», por usar una expresión popular. ¿Por qué? Jamás lo entenderé. ¿Es acaso la literatura una religión? ¿Es esto una clase de catequesis? ¿Por qué ciertos autores sí y ciertos autores no? ¿Por qué se habla de «influencias excesivas» de la literatura inglesa, la francesa, la alemana, la norteamericana, la que cuadre? ¿Por qué no tiene un autor derecho a escoger sus propios cánones? ¿Hay cánones sagrados? ¿Sí? ¿Cuáles? A mí me encanta Shakespeare; pero lo comprendo perfectamente cuando Bukowski dice que Shakespeare le parece un montón de mierda, que es ilegible, que no tiene nada que ver con su vida. ¿A qué viene tanto escándalo? ¿No le sobran páginas al *Quijote*? ¿Por qué nadie lo dice? ¿Por qué no se puede decir? Y sobre todo: ¿por qué hay ciertas cosas admisibles y otras que no lo son? ¿Quién establece aquí las normas? ¿Por qué se habla de blasfemias? ¿Blasfemias contra qué, contra quién? Repito: ¿es esto una religión? El primero y máximo derecho de un escritor es escribir como le apetezca. William Carlos Williams, que era un poeta a ratos excelente, dijo: «Escribiré lo que me dé la maldita gana, cuando me dé la maldita gana y como me dé la maldita gana». Estoy con él. También añadió, señalando con un dedo tembloroso la ventana: «Hay mucho hijoputa ahí fuera». Esa segunda opinión es una cuestión de opiniones, y no voy a secundarla ni a negarla aquí; lo que sí parece haber, sin embargo —y de eso no hay ninguna duda—, es mucho pontificador, mucho supuesto experto pretendiendo normalizarlo todo, con su inquisitorial afán de reglamentación. Lo que hay, en definitiva, es mucha gente a la que se le está quemando la sopa por estar demasiado pendiente de la olla del vecino. Zapatero, a tus zapatos, se dice en español. Y si no tienes zapatos —añado yo—, búscalos.

Puede parecer que lo que estoy diciendo es que «todo vale». Nada más lejos de la realidad. Los zapatos tienen que servirnos para caminar, protegernos los pies,

ajustarse bien a nuestra anatomía, cumplir con su función. Un zapato con agujeros no vale para nada, sea cual sea su forma o su color. Un coche sin embrague no nos conduce a ninguna parte. Una bombilla fundida no puede alumbrar. Si estos parámetros resultan válidos para otras esferas de la vida, no veo por qué no se puede aplicar a la literatura. Yo quiero zapatos que me valgan; coches que me lleven a sitios; bombillas que me alumbren, que arrojen luz sobre mi oscuridad. Su forma, su color, su textura, y hasta su precio, son cosas que también me importan, por supuesto, pero que ni siquiera me voy a parar a considerar si, ya de antemano, el *maldito artículo no cumple con su función*. Yo puedo apreciar a Vallejo y a Cernuda, a Hemingway y a Faulkner, a Raymond Chandler y a Thomas Mann, a Céline y a Gabriel Miró, a Luis Rosales y a Neruda, a Hubert Selby y a Li Po. De cada autor me quedo con lo que vale —lo que me vale a mí—, pero la vida es corta y tengo mucha prisa; lo que no me valga lo desecho, y no me quedo a mirar. ¿Es eso posmodernidad? Bienvenida sea.

Más sobre pensamiento posmoderno

Los cambios en la sensibilidad estética tardan en producirse y a menudo lo hacen de una manera tan progresiva, tan subterránea y sutil, que pasan desapercibidos para la mayoría. Las mutaciones de las leyes internas de la literatura y de la novela a lo largo de la primera mitad del siglo xx, coincidiendo con lo que llamamos en este libro modernismo, son un buen ejemplo.

Otro caso sería la inversión de jerarquías entre el universo popero y el universo cultural clásico que se ha ido imponiendo a lo largo del último tramo del siglo pasado, y que es una de las características de lo que venimos denominando posmodernidad.

Hace unos años, estando todavía en los dos mil, recuerdo que concebí una serie de artículos que procuraban ridiculizar humorísticamente a ciertos grandes iconos culturales: James Joyce, Proust, Beuys, Ezra Pound, Tarkovsky, John Cage y alguno más.

Todos eran objeto de un culto casi religioso y tenían un aura de intocables que los hacía especialmente atractivos para el humor. Era imposible no sentir la voluptuosidad iconoclasta de quien desacraliza grandes tótems fetichistas.

La burla surtió su efecto. Mucha gente se sintió ofendida por el tono irreverente de mis *Grandes tostones de la cultura universal*.

La serie empezaba con el Ulises, de Joyce. Proponía a los lectores que se imaginaran un edificio diseñado por ocho arquitectos diferentes que ni se conocen ni se entienden, ni tampoco pusiesen el más mínimo interés en armonizar sus estilos. Una especie de engendro tipo el *Château du facteur Cheval*, solo que en plan megalómano y con un estilo no naíf, sino más bien cultureta o artistoide. Les retaba a

leer diez páginas seguidas de este tocho execrable sin sentir dolor de cabeza o, en su defecto, unas ganas inusitadas de salir corriendo al campo y de quemar todos los libros del mundo.

La palma al mejor arranque se la llevaba Proust por su célebre frase: «Mucho tiempo he estado acostándome temprano». «¡Qué vida tan excitante! ¡Qué gran aliciente para descubrir la intensidad de la existencia! Ah, si el amigo Chandler levantara la cabeza. *Cuando sientas que el lector se duerme, haz aparecer una pistola.* Esa era su fórmula. ¿Cuál es la de Proust? No pares hasta que hayas conseguido que el lector se lleve la pistola a la sien...»^[24]

Si no estuviera ahí el *Finnegan's Wake*, yo afirmaba que el mayor coñazo en lengua inglesa del siglo xx eran los *Cantos* de Ezra Pound. Más que galimatías ininteligibles, escribía, me parecían absolutamente incoherentes e irreductibles a cualquier parámetro de esos mínimos que necesitamos los humanos para que se haga un poquito de luz en nuestros cerebros...

Pero los tostones no se limitaban a la literatura.

Estaba representado el cine con el ritmo soporífico de Tarkovsky, un narcótico de primera calidad solo recomendable para los iniciados, las artes plásticas con el alemán Joseph Beuys como campeón absoluto y la música de John Cage, a quien yo comparaba con una cuadrilla de albañiles que viniera a construir un muro y se presentaran sin cemento, cavaran sin azada y construyesen sin ladrillos. «¿Usted consideraría eso un muro? Cualquier persona sensata contestaría que no. Pero los críticos de arte contemporáneo se le echarían encima, lo considerarían unapestado y lo humillarían y lo ridiculizarían en público hasta que le garantizo que usted *adoraría* su muro invisible.»

Sin embargo, nada más publicar aquella serie sentía yo que algo había fallado, que había errado el tiro.

Tardé meses en comprender que el mundo cultural había cambiado y que, efectivamente, yo estaba todavía actuando como si estuviéramos en los setenta o en los ochenta, o incluso en los noventa, que era cuando pese a los avances de la sensibilidad posmoderna los clásicos que yo atacaba (la mayoría eran iconos del modernismo) todavía tenían vigencia, y cuando el esnobismo cultural aún podía consistir en pegar las narices reverencialmente a los pies de estos artistas y otros similares, pero no en un siglo XXI en el cual el esnobismo había mudado una vez más de piel.

En definitiva, no estaba remando contracorriente sino *con* la corriente.

Los esnobs dosmileros posmodernos, los *gafapastas*, ya no se precian de encerrarse en una sala a oscuras a ver a Tarkovsky o de sufrir con el farragoso Ulises. Al contrario: de lo que se jactan es de tener el primer vinilo de tal banda californiana de *noise-pop* de culto entronizada por *Rock de Lux*, tal cómic de tal artista *underground* neoyorquino, tal película de serie zeta de vampiresas de Jess Frank, leen a Baudrillard, a Derrida, a Debord, y alguno lleva irónicas camisetas con *consumist*

escrito con la tipografía de Coca-Cola.

Ese es la nueva *maniera* de distanciamiento pedante y elitista.

Quizá el texto que mejor explica esta mutación es *Afterpop* (2007). En él se nos muestra cómo cierta franja de la cultura pop se ha convertido, paradójicamente, en la alta cultura de nuestra época, al tiempo que la cultura clásica —la que engloba a los Shakespeare, los Cervantes, etcétera— se ha transformado en algo popular, barato y risible a los ojos de la nueva intelectualidad.

Es algo parecido a lo que preconizaba Umberto Eco, cuando afirmaba: «Puedo leer la Biblia, Homero y Dylan Dog por muchos días sin aburrirme», solo que más radical.

No solo se equiparan lo popular y lo clásico, sino que se impone directamente como superior la cultura popera o, más concretamente, cierta «*alta cultura pop*, con una pátina respetable».

La inversión de valores es total y a juzgar por el pensamiento perfectamente posmoderno de *Afterpop* puede decirse que, en la segunda década del siglo XXI, esta sensibilidad es incontestablemente hegemónica.

A modo de conclusión

Ya hemos dicho que toda sensibilidad histórica tiene su principio y su fin, su momento de esplendor y de decadencia. Ni siquiera el posmodernismo se sustrae a esta ley universal. No obstante, los procesos de transformación son lentos y sutiles.

A posteriori, siempre nos gusta fijar ciertas fechas simbólicas que, entendemos, marcan esos cambios de rumbo. Son hitos artificiales, indicadores para historiadores futuros, fotogramas de un movimiento imposible de fijar, postes con los que dividimos arbitrariamente la larga playa que vamos formando, generación tras generación, los humanos. Pero cumplen una función imprescindible: hacer inteligible el flujo temporal.

Que el posmodernismo está en horas bajas lo puede constatar cualquiera que tenga una mínima sensibilidad histórica. Seguramente coleará todavía unos años, y habrá quien jamás lo abandone. Poco importa. Como estética dominante —como número uno del ranking actual de corrientes culturales—, está dejando ya paso a nuevas sensibilidades, presentes aunque aún no del todo visibles.

Yo intuyo que empezó el cambio de régimen durante los años dos mil, mientras el nocillerismo vanguardista ocupaba la escena literaria nacional. Arrancó posiblemente con las invasiones estadounidenses que sucedieron al 11-S (las ocupaciones de Afganistán e Irak) y seguramente culminó en las manifestaciones juveniles del 15-M.

La frivolidad posmoderna, como la mayoría de los movimientos libertarios, se sustentaba en una época de abundancia económica, de boyantía y seguridad. Eso permitía que, de alguna manera, los artistas no se preocuparan de otra cosa.

La guerra de Yugoslavia fue para los europeos un primer momento en el que le vimos las orejas al lobo.

Aquello cuestionaba un mito con el que muchos habíamos crecido: que las guerras continentales habían quedado definitivamente atrás con el fin de la Segunda Guerra Mundial y que estábamos en la proa del buque insignia del progreso.

Era imposible no ser eurocentrista.

Y Estados Unidos nunca ha dejado de ser una prolongación de Europa.

El engaño colectivo, sin embargo, se desmoronó globalmente con el 11-S y con lo que siguió durante más de una década: invasiones, crisis financiera, crisis de la deuda pública, debilitamiento y decadencia de Europa, emergencia de China y de la India como potencias industriales, comerciales y militares, las revoluciones en los países árabes de 2011 y todas aquellas que puedan llegar todavía en un futuro próximo.

En semejante contexto, los juegos estéticos posmodernos han perdido su sentido: a los artistas se les ha segado la hierba debajo de los pies. No se puede seguir con los malabares en medio de una guerra.

Yo no sé qué forma tendrá el arte que se está cuajando, ni cuáles serán las guerras estéticas en las que se embarque la nueva generación. Y si soy sincero, tampoco me importa: cada cual pertenece a una época y yo soy y seguiré siendo hasta que me muera, aunque a mi manera, posmoderno. Lo que se mama en la cuna se derrama en la mortaja, como se dice. Pero sospecho, si creemos en el movimiento pendular que marca la evolución del arte, que se volverá a la gravedad y el orden.

No hay nada nuevo bajo el sol, que diría el Eclesiastés. Y menos la posmodernidad.

¿Queréis una última prueba?

Mencionábamos en un apartado previo que algunas de las principales características de esta sensibilidad eran el pastiche y la recuperación de estilos históricos, la hibridación de géneros, la subversión de las categorías artísticas y la libertad total del artista. Aunque en ello se manifiesta una voluntad de superación del modernismo anterior, no hace falta rascar mucho en los libros de texto para comprobar que esta ola poderosa y tan supuestamente novedosa no ha sido en el fondo, en lo esencial, más que un *neorromanticismo*.

¿No era el sincretismo y la recuperación tanto de épocas como de estilos antiguos una característica romántica? ¿No pretendía el romanticismo hibridar poesía y narración, narración y teatro? ¿No está esta voluntad en la manera en la que aparecía un Tolstoi o un Hugo casi como historiadores, de pronto, en sus propias novelas rompiendo con las premisas del género? ¿No pretendían los románticos como Rimbaud que unos dibujitos tenían tanto valor como una pintura seria? ¿No era el ensalzamiento del yo y de la personalidad uno de los vectores más poderosos del romanticismo?

En mi humilde opinión, hay razones más que suficientes para pensar que sí.

Y también para considerar que es el momento de cambiar de página y de

evolucionar.

Me cuesta terminar sin mencionar algunos de los signos históricos contra los que, según el viejo d'Ors, se levantara el Novecentismo: el esfuerzo por la unidad, contra el gusto de la dispersión; Roma contra Babel; el Imperio irguiéndose sobre la crisis de las naciones; la política de misión contra la política de irresponsabilidad; el arte de la belleza contra el arte de la expresión; el dibujo contra la música; las figuras individuales contra las corrientes; la ley de la constancia contra las leyes de la evolución; la autoridad contra la anarquía... ¿No resulta todo ello curiosamente actual?

Por enésima vez tenemos que volver al Eclesiastés: *no hay nada nuevo bajo el sol*.

En mi anterior libro, *El legado de los Ramones*, ya hacía un llamamiento a esta conciencia que me parece interesante recuperar. De alguna manera, aquel posicionamiento cada vez más *antiposmoderno* que marcaba el final de ese libro marca el principio de este, que bien pudiera estar, por su concepción genérica, tan antipática a la mentalidad moderna, en el arranque de algún tipo de reacción más general. Puede que me equivoque.

Un puñado de buenas lecturas posmodernas: *Sin noticias de Gurb, Historias del Kronen, Nocilla dream, Hay una guerra, Afterpop...*



JOSÉ ÁNGEL MAÑAS (Madrid, 1971) fue finalista del Premio Nadal en 1994 con su primera novela, *Historias del Kronen*, y finalista del Premio Hammett a la mejor novela policiaca publicada en el 2005 con *Caso Karen*. También es autor de *Soy un escritor frustrado*, *Ciudad rayada* y *El secreto del oráculo*. Tres de sus novelas han sido llevadas a la gran pantalla.

Notas

[1] «El fuego (cuyas lenguas ciento a ciento / desmintieron la noche algunas horas, cuyas horas, del Sol competidoras, / fingieron día en la tiniebla oscura) / murieron, y en sí mismo sepultados, / sus miembros, en cenizas desatados, / piedras son de su misma sepultura.» En realidad el fragmento es más inteligible de lo que entonces me parecía, y no es mala muestra del talento poético, tan centrado en las imágenes, de Góngora. Pero el propio docente era quevedista, antigongorista, y eso se notaba. <<

[2] Notemos el contraste con el «vivir es ver volver», del longevo Azorín. <<

[3] «Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña. / Con la sombra en la cintura, / ella sueña en su baranda / verde carne, pelo verde, / con ojos de fría plata. / Verde que te quiero verde. / Bajo la luna gitana, / las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas...» ¿Hay alguien a quien no le guste el «Romance sonámbulo»? ¿Hay alguien que entienda su simbología? <<

[4] «Nietos de toreros disfrazados de ciclistas, / ediles socialistas, putones verbeneros, / peluqueros de esos que se llaman estilistas, / musculitos, posturitas, cronistas carroñeros, / divorciadas calentonas con pelo a lo Madonna, / trotamundos fantasmas, soplones de la pasma, / pintorcillos vanguardistas, genios del diseño, / camellos que te pasan papelinas contra el sueño, / marcadores de paquete en la cola del retrete, / escritores que no escriben, vividores que no viven, / jet de pacotilla, directores que no ruedan, / más chorizos que en Revilla con corbatas de seda, / muera la locura, viva el trapicheo, / tontopollas sin cura, estrategias del magreo, / petardeo de terraza, pasarela, escaparate, / Archi, Joy, Stella, ¿cómo vais de chocolate?, / tiburones de la noche con teléfono en el coche y con fax, / caballeros en oferta, señoritas que se quieren casar, / caraduras, obsesos, gualtrapas, lameculos, / azafatas de congreso del brazo de sus chulos, / supermán en camiseta, y en la pista dando brincos, / la colección de tetas que hacen bulto en telecinco, / mulatotas caribeñas que ponen a la peña de pie, / blanca nieves en tripi, amor descafeinado, / cenicienta violando al príncipe encantado, / cicerones de la ruta del mal, mercachifles del vacío total, / especialistas en nada, inventores del tebeo, / julietas demacradas que no encuentran a Romeo. / Están todos menos tú...» <<

[5] «El retrete de los perillanes del póker, con la puerta abierta, daba tufo al garito. Brillaban esmeraldinas las praderas del juego regadas de las fuertes luces empantalladas. El percherón perdía verdes, perdía puntería en los envidos y el ojo reventón, bajo la persiana del párpado, se le blandecía de humores.» («Un buitre ha hecho su nido en el café») <<

[6] *Los niños tontos*, 1956 <<

[7] El original es «Calixto», pero me ciño a la ortografía modernizada, 1969. <<

[8] «¿No es cierto, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más pura la luna brilla / y se respira mejor? / Esta aura que vaga, llena / de los sencillos olores / de las campesinas flores / que brota esa orilla amena; / esa agua limpia y serena / que atraviesa sin temor / la barca del pescador / que espera cantando el día, / ¿no es cierto, paloma mía, / que están respirando amor? / Esa armonía que el viento / recoge entre esos millares / de floridos olivares, / que agita con manso aliento; / ese dulcísimo acento / con que trina el ruiseñor / de sus copas morador, / llamando al cercano día, / ¿no es verdad, gacela mía, / que están respirando amor?» Etcétera. <<

[9] El «¡Qué largo me lo fiáis!» de Tirso provendría de un «¿*Tan* largo me lo fiáis?», en una versión previa y probable aparición original de don Juan, titulada así, *Tan largo me lo fiáis*, de Andrés de Claramonte. <<

[10] Ya lo decía Stevenson: la marca del buen narrador es la capacidad de «encarnar un personaje o una emoción en una acción o actitud que se grave para siempre en los espíritus». ¿Hay alguien que no esté de acuerdo? <<

[11] «Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

»—Pues, aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

»Y, en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo.»

Rara vez tan pocas palabras han tenido un impacto tan grande en el imaginario de una cultura. <<

[12] *El camino* (1950). <<

[13] *Últimas tardes con Teresa* (1966). <<

[14] Revista *La Ilustración Artística*, número 1.406, diciembre de 1908. <<

[15] «La flauta y el trombón». <<

[16] *Historias del Kronen.* <<

[17] Luis Eduardo Aute. Entrevista en *El Correo digital*. <<

[18] «Mira, Umbrá, yo zoy niña de Jeré, y hazta tengo una calle ya en mi pueblo, cómo lo ve tú ezo, cómo lo ve, hija del dueño de un bar, que vendió el bar mi padre, ya lo vé, por ayudarme mayormente, lo cual que yo empiezo en provincias en y 1942, o sea el cuarenta y dó, la posguerra como si dijéramo, me vengo al Madrí del hambre, los gasógeno y el hambre, para hacer un flim con Marchena, *Martingala*, a los catorce año yo les enviaba a las productora unas fotos de cuerpo entero, con la boca y las uñas muy pintadas, falda midi y zapatos blanco con puntera oscura (...).

»La entrevista, claro, aunque fue un éxito, no le gustó nada a Lola Flores, que, cuando me veía, en la alta noche, me gritaba de acera a acera:

»¡Umbrá, Umbrá, a ver si otra vez te llevas un magnetofón! Que yo no hablo así, Umbrá. <<

[19] Primer tomo de la serie *El salón de los pasos perdidos*. <<

[20] *Un alma en incandescencia*, publicado en España por la editorial Buscarini. <<

[21] Artículo del 12-12-91. <<

[22] Transcripción que hizo *Marcoele*, revista de didáctica del español como lengua extranjera, de una charla de abril de 2010. Se respeta la ortografía oralizante de la transcripción. <<

[23] *Hay una guerra* (1997). <<

[24] Que conste que a mí Proust me encanta. <<