

Lecciones y maestros

II Cita internacional
de la literatura
en español

Santillana del Mar **2008**

© 2008, Víctor García de la Concha
© 2008, Mario Vargas Llosa
© 2008, Elide Pittarello
© 2008, Javier Marías
© 2008, José María Pozuelo Yvancos
© 2008, Arturo Pérez-Reverte

Diseño gráfico de exposición
y edición: Cristina Vergara
Dibujos: Loredano
Dirección de arte: José Crespo y Rosa Marín
Desarrollo gráfico: Javier Tejeda

© De esta edición:
2008, Fundación Santillana

Fundación **Santillana**

UIMP Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Edición no venal
Depósito legal:
Impreso en España por:

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (artículos 270 y siguientes del Código Penal).

Mario Vargas Llosa Javier Marías Arturo Pérez-Reverte

Lecciones y maestros



Mario Vargas Llosa
Javier Marías
Arturo Pérez-Reverte

II Cita internacional
de la literatura
en español
16, 17 y 18
de junio de **2008**

Índice

PRESENTACIÓN

Ignacio Polanco 11
Salvador Ordóñez Delgado 15

DISCURSOS

1

Víctor García de la Concha 33
Mario Vargas Llosa 61

2

Elide Pittarello 81
Javier Marías 111

3

José María Pozuelo Yvancos 137
Arturo Pérez-Reverte 155

RELACIÓN DE PARTICIPANTES 181

PRESENTACIÓN

Ignacio Polanco
Salvador Ordóñez Delgado

Queridos amigos:

Estos jóvenes encuentros de Santillana del Mar nacieron de una fuerte vocación cultural –la que trajeron a esta Torre de don Borja mi padre y Pancho Pérez-González– y de la suma de varios compromisos. El que tenemos con Cantabria, tierra de nuestros ancestros; el que nos une con la literatura, sus creadores y la difusión de sus obras, a través de nuestro grupo editorial, que no en balde lleva el nombre de esta hermosa villa; el de la continuidad a una iniciativa en la que puso mucha ilusión mi hermana Isabel; el más amplio de difusión de nuestra lengua y cultivo del territorio de encuentro que ella ofrece; y el más operativo, que mantenemos con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que desde hace setenta y cinco años irradia desde Santander lo mejor de la cultura, del pensamiento y, con su actual rector, de la ciencia que se expresan en español.

Son tan jóvenes estos encuentros que sólo han celebrado una edición, la que tuvo lugar el año pasado en torno a

Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y José Saramago. Pero es una iniciativa que por el valor de los maestros que le dan cuerpo, y la participación de un grupo más que de expertos, de entusiastas de su obra, está llamada a tener gran proyección. Ya tienen, en este momento, un muy amplio seguimiento por ese extraordinario medio de comunicación que es Internet.

Pero ante todo, quiero agradecer vivamente la participación de los autores que mantendrán la cita de este año, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte y Mario Vargas Llosa, que representan en la literatura en español, y felizmente para nosotros, en el catálogo de Alfaguara, una contribución sólida y magistral en la creación de ficción en nuestro idioma. Los tres son académicos de la lengua; los tres tienen incorporado su nombre a los catálogos de la mejor literatura del mundo.

Marías acaba de ingresar en la Academia, al tiempo que concluía una trilogía celebrada como un punto altísimo de su carrera literaria.

Pérez-Reverte publicó recientemente una vibrante visión narrativa del *día de cólera* del pueblo madrileño frente a las tropas napoleónicas en 1808.

Y Mario Vargas Llosa ha terminado su libro sobre Juan Carlos Onetti, el escritor uruguayo cuya última novela

publicó Alfaguara y cuyos *Cuentos completos* constituyen cada año un éxito editorial. Marías, Pérez-Reverte y Vargas Llosa continúan acrecentando su obra; y son maestros, por otra parte, en permanente estado de vigilia, respecto a la cultura y respecto a la vida en general.

Es una gran satisfacción haberlos podido reunir aquí y que todos ustedes, escritores también, críticos, profesores, traductores, gentes del libro, puedan disfrutar debatiendo sobre su obra y conviviendo con ellos en estas jornadas.

Muchas gracias, rector, por tu presencia y la decisiva contribución de la Universidad. Nuestro agradecimiento igualmente al director de la Real Academia Española, muchas gracias, Víctor, por tu participación en el Encuentro. Y a todos ustedes, mi más cordial bienvenida, con el deseo de que disfruten de unas gratas jornadas, dedicadas a uno de los mayores placeres intelectuales que cabe imaginar.

Ignacio Polanco

En nombre de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, agradezco a las autoridades que nos acompañan, su presencia en esta II Cita internacional de la literatura en español.

Agradezco, asimismo, la de los asistentes, críticos, profesores, escritores, traductores, periodistas y estudiosos de la obra de Mario Vargas Llosa, de Javier Marías y de Arturo Pérez-Reverte, pues sin ellos esta Cita sería un simple encuentro de preeminentes, en lugar de un foro de debate entre creadores y críticos.

Sin duda, los pontífices laicos de esta Cita son los presentadores: Víctor García de la Concha (Medalla de Oro de la UIMP), Elide Pittarello y José María Pozuelo Yvancos. Ellos establecerán, «lato sensu», los puentes que van a permitir el acercamiento entre los maestros y sus estudiosos. De este acercamiento, surgirán las lecciones; es decir, la generación de conocimiento sobre la obra de estos maes-

tros. Gracias por vuestra colaboración, vuestro tiempo y vuestro trabajo.

Quiero expresar también un sincero agradecimiento a los propios maestros: Mario Vargas Llosa, Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte. Su obra les otorga el derecho y el poder de opinar con autoridad; de crear opinión e, incluso, de crear división de opiniones.

Si estuviéramos en la Grecia clásica, les situaríamos en el Parnaso, donde moran las Musas y Apolo; y en cuya ladera meridional se encuentra el santuario de Delfos, el lugar al que los humanos acuden para preguntar por las cuestiones que inquietan su corazón. Tanta gloria, tiene como contrapartida la gran responsabilidad de opinar; y, en función de estas opiniones, de ser interpretados. No debéis, sin embargo, inquietaros al respecto, pues los humanos son siempre generosos con los triunfadores.

Además, el agradecimiento de la UIMP debe extenderse, en justicia y pureza, a la Fundación Santillana, motor de esta espléndida iniciativa que son las «Citas internacionales de la literatura en español».

Una iniciativa que se desarrolla en esta Torre de don Borja, en este paraje de Cantabria, esmaltado de verde esmeralda y profundamente marcado por huellas de la prehistoria e

historia de la humanidad. Eso es Santillana del Mar; y eso se siente en sus calles, en su paisaje y en su gea.

Hace un año –mucho tiempo para los humanos–, tal día como hoy, estaban con nosotros Jesús e Isabel de Polanco. Hoy, el vacío que han dejado se siente de una manera especial. Pero la cadena invisible que las personas forman con sus obras nos obliga a seguir, convencidos de que, desde el otro lado del espejo, ellos, que nos legaron su trabajo, su entusiasmo y su obra; ellos, digo, nos piden, nos exigen, que dejemos a un lado el dolor y la nostalgia; y que, desde el recuerdo, continuemos construyendo el futuro.

En la presentación de la I Cita internacional, celebrada el año pasado, tuve ocasión de recordar el nacimiento de la Universidad Internacional de Verano en Santander. Una obra que fue fruto maduro de la mente de un poeta con una sólida formación internacional, Pedro Salinas; dirigida por un gran equipo intelectual, procedente del Centro de Estudios Históricos, de la Junta de Ampliación de Estudios, a cuya cabeza se encontraba Ramón Menéndez Pidal; y realizada y producida por un gran intelectual, Fernando de los Ríos, Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, durante un período de la historia de España que pudo ser de reencontro con el mundo, que acabó ahogado en sangre, y con el destierro de una generación y el secuestro de la libertad de la siguiente.

Dentro de unos días celebraremos el 75° Aniversario del inicio de las clases de esta Universidad. En la inauguración de las actividades docentes, Fernando de los Ríos afirmó: *«España cerró plenamente su ciclo imperial y está en el momento de máxima fe en la eficiencia histórica de un ciclo espiritual... y dentro del ciclo abierto por esa esperanza y esa fe nace la Universidad Internacional»*.

En el prólogo de un libro que presentaremos el próximo día 3 de julio, en el que se recogen las opiniones de algunos alumnos de aquellos años, destaco la opinión de Julián Marías¹ acerca de esta Universidad: *«Era un taller de pensamiento, verdaderamente internacional. El mundo se hacía presente en Santander. Allí empezaron los cursos de muchachas de las Universidades americanas, que hacían el junior year en España, acaudilladas por Katherine Whitmore [...]. La Universidad misma era algo asombroso; nunca había existido nada parecido; las diferentes versiones de después de la guerra no han tenido gran semejanza con la tan fugaz de 1933 a 1936... Pocas veces he visto una convivencia más espontánea, estimulante, inteligente, divertida, cortés...»*.

Estas frases constituyen la referencia de lo que son nuestros retos en este 75.º Aniversario. Y vamos a dedicar todo

¹ Premio Menéndez Pelayo 1999.

nuestro esfuerzo y toda nuestra ilusión a superarlos con éxito. Pero jamás pensando en volver nostálgicamente al pasado; sino en proyectarnos hacia el futuro, a partir de ese legado, poniendo al día y renovando el maravilloso mensaje de buscar puntos de encuentro entre «preeminentes» del mundo y contribuir a difundir el «conocimiento» en la sociedad. Y si hace 75 años ese mensaje fue transmitido por las ondas de radio Santander, hoy lo está siendo a través de las autopistas de las telecomunicaciones; a través de esa conversación global continua en el espacio y en el tiempo que es la red; a través de www.uimp.es, www.elboomeran.com, www.elpais.es y www.alfaguara.santillana.es.

Tengo el placer de conocer personalmente a Mario Vargas Llosa. En su día, siendo yo Rector de la Universidad de Alicante, le rogué que aceptase la presidencia de la Fundación de la Biblioteca Virtual Cervantes. Se inició así su colaboración con el Proyecto que, desde su nacimiento en aquella Universidad, ha recorrido un largo camino. Hoy la Biblioteca Virtual sirve diariamente más de medio millón de páginas de literatura en las lenguas españolas, a todo el mundo.

En un reciente artículo, José Antonio Millán² se refería a las bibliotecas virtuales como el paraíso borgiano virtual. Un paraíso en el que, «como arquetipos digitales listos para ser

² «El buen libro de papel». *Babelia*. 07.06.08

impresos, esperan cientos de miles de libros, y hoy una red mundial de búsquedas y recomendaciones, como nunca ha existido, permite llegar hasta ellos».

Las relaciones de Vargas Llosa con la UIMP han sido constantes y variadas. Fue Premio Menéndez Pelayo en 2002 e impartió la lección inaugural de los cursos de verano de 2004 y Cursos Magistrales que desbordaron las aulas de La Magdalena durante veranos consecutivos.

Hace unos días, Juan Cruz³ escribía un artículo titulado «La verdad de las mentiras», en el que señalaba que *...Mario Vargas Llosa escribe todas sus obras en las bibliotecas y tomando notas a bolígrafo... sigue siendo un alumno, que a sus 72 años, se prepara como si fuera a clase...*

Para quienes leímos a comienzos de los sesenta *La ciudad y los perros*, «ópera prima» de un joven escritor peruano, el fenómeno que fue conocido en el mercado editorial español como el *boom* de la narrativa latinoamericana se halla indisolublemente ligado a esta obra. Desde entonces, la prolífica obra de Vargas Llosa, que abarca todos los géneros y modos de la narrativa, el ensayo, el teatro y la divulgación cultural, ha sido una de las más aclamadas por la crítica y más distinguida por los principales galardones literarios.

³ *Babelia*. 24.05.08

Mario Vargas Llosa se ha mantenido siempre fiel a algunos elementos míticos que se manifiestan reiteradamente en sus obras: el mundo clásico y la tradición precolombina. Son también recurrentes en su obra la violencia colectiva, desde el machismo al dogmatismo político; la libertad del individuo como único refugio frente a la omnipresencia de la muerte; y el erotismo o la función liberadora de la imaginación.

Su personal manera de entroncarse con la tradición novelística, sobre todo con el gran realismo francés, ha contribuido a mantenerlo al margen de muchos clichés del llamado realismo mágico o a la vindicación de una concepción cerrada de la identidad cultural latinoamericana. Vargas Llosa se ha situado en la senda de la denuncia más directa de las costumbres y estructuras heredadas por nuestras sociedades. Todo ello, sin renunciar a una indagación formal, audaz y sin que ésta oscurezca el sentido profundo de sus relatos.

Su obra propone un realismo que no pretende ser valedor de la realidad misma, pero que tampoco quiere negarla para ignorar el reino de este mundo. Por esto mismo, no está sujeta a las fechas de caducidad que han afectado a otras propuestas narrativas de las últimas décadas.

No necesitamos más que recordar *La fiesta del Chivo* o su recreación de la vida de Flora Tristán en *El Paraíso en la*

otra esquina para ilustrar lo dicho con dos ejemplos irrepetibles de una de las mejores narrativas de nuestro tiempo.

Semana tras semana, leo con atención el artículo que Javier Marías escribe en *El País Semanal*. Primero, lo leo de un tirón; luego, suelo releerlo. Por lo general, estoy de acuerdo con él; sin embargo, me hace sentir culpable; no sé por qué pero me hipnotiza, y a la semana siguiente, en la tarde del domingo, vuelvo con una cierta ansiedad a mi cita semanal con su artículo...

En 1970, escribió su primera novela, *Los dominios del lobo*, que sería publicada al año siguiente. Entre la escritura de la obra y su publicación, conoció al escritor Juan Benet, al que le uniría a partir de entonces una gran amistad y que fue una figura clave en su trayectoria personal y literaria.

Se le define a Javier Marías como uno de los escritores más puramente literarios que ha dado la narrativa española. En efecto, es autor de una narrativa plagada de resonancias literarias, de homenajes y reminiscencias de tradiciones literarias de muy variada estirpe; desde la anglosajona, a la gran tradición novelística del siglo XIX, de raíz rusa o francesa.

Sus personajes suelen habitar un espacio de posibilidades a medio camino entre la realidad y lo que es simplemente verosímil; un espacio de provisionalidad donde lo imagina-

do consigue ascender al territorio de lo real y determinarlo de forma inevitable.

Javier Marías es un eslabón esencial de la renovación de la narrativa española de las últimas décadas, fruto de unos autores que, alrededor del magisterio más o menos directo y consciente de Juan Benet, se acercaron a una veta cultural cuyos orígenes se extendían, sobre todo, hasta Estados Unidos o Inglaterra. Esto, sin descuidar en absoluto un cultivo lingüístico y estilístico que pretende agotar las posibilidades del castellano que fueron abiertas por el Arcipreste de Hita o Cervantes.

En Javier Marías, lo verdadero y lo imaginado son dos caras de la misma moneda. Por ello, su trayectoria literaria ha llegado a veces a sustituir, incluso, su vida real, como ha sucedido con algunos de los episodios de su supuesta autobiografía novelada *Todas las almas*. Desde 1997, detenta el trono del *Reino de la Isla de Redonda*, un reino imaginario que, sin embargo, ocupa un lugar en cualquier mapa detallado que se precie de la región antillana; este hecho ha venido a demostrar eso que siempre nos ha estado diciendo su narrativa: el surgimiento de lo imaginario en el mundo real.

El reinado de Xavier I de Redonda, como aparece ya Javier Marías en la historia dinástica de esa pequeña isla caribe-

ña, ha deparado algún nombramiento nobiliario; entre otros, el de Arturo Pérez-Reverte, Duque de Corso.

Y qué bien suena el texto de Pérez-Reverte, sacado de su novela-reportaje *Territorio Comanche: ...Para un reportero en una guerra, territorio comanche es el lugar donde el instinto dice que pares el coche y des media vuelta; donde siempre parece a punto de anochecer y caminas pegado a las paredes, hacia los tiros que suenan a lo lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos. El suelo de las guerras está siempre cubierto de cristales rotos. Territorio comanche es allí donde los oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando...*

Desde que, allá por 1994, abandonara la profesión por la que todos le conocimos –la de periodista y más exactamente la de reportero de guerra–, no era extraño oír proclamar a Arturo Pérez-Reverte su deseo de huir del hoy y sumergirse en las páginas de la Historia; o hacerse a la mar en la soledad de su propio barco, olvidándose del presente de una humanidad a la que había conocido a través de demasiadas guerras y odios.

En Oviedo, en 1998, no mucho tiempo después de haber dejado su antigua profesión, y cuando ya era reconocido por obras tales como *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes*, *Territorio comanche* o *La piel del tambor*, afirma-

ba que conocer de cerca y durante tantos años la guerra le había servido también para conocer con auténtica profundidad al ser humano. Y que ese doloroso conocimiento le había convertido en algo parecido a *El hombre que tenía rayos X en los ojos*.

Sometido a esta visión, Occidente, a pesar de su apariencia pacífica y humanitaria, no consigue ocultar que su opulenta civilización se ha hecho y continúa haciéndose demasiado a menudo sobre la base de la violencia, la esclavitud y la barbarie. Y, por supuesto, de la hipocresía.

Este escepticismo respecto de lo humano y de la humanidad lleva a Pérez-Reverte a una derrota solitaria por el mar de la historia; nunca a la deriva, sino intentando llevar al lector hacia una playa de valores, como el honor, la gratuita generosidad y el desprecio más noble de la propia vida en aras de la lealtad incluso a los desleales.

Dejó el periodismo, pero siempre regresa a él. En diciembre de 2007, con su artículo «Permitidme tutearos, imbéciles», nos hizo sentir, a quienes hemos detentado responsabilidades en este país en materia de educación, el frío de la culpabilidad en la nuca.

En una explicación fuera de texto incluida en *Un día de cólera*, novela donde se recrea el episodio histórico del 2 de

mayo madrileño, cuando el pueblo y algunos pocos de sus representantes y servidores se inmolaron por una libertad que muchos de ellos no llegarían a conocer, se puede leer: *...El autor se limita a reunir, en una historia colectiva, medio millar de pequeñas y oscuras historias particulares registradas en archivos y libros. Lo imaginado, por tanto, se reduce a la humilde argamasa narrativa que une las piezas...* La imaginación es la argamasa; la historia colectiva de medio millar de personas es la verdad.

Acabo aquí. Y quiero hacerlo expresando mi convicción de que Javier Marías y Arturo Pérez-Reverte podrían compartir, junto con los artistas y escritores de la «Corte de Redonda», la divisa *«Imaginad que es verdad»*. Una divisa que, unida a *La verdad de las mentiras* de Mario Vargas Llosa, nos da pie a un nada forzado lema final: *«Imaginad que es verdad la verdad de las mentiras»*.

Salvador Ordóñez Delgado

DISCURSOS

1

Víctor García de la Concha
Mario Vargas Llosa

2

Elide Pittarello
Javier Marías

3

José María Pozuelo Yvancos
Arturo Pérez-Reverte

1

PALABRAS COMO HECHOS
Víctor García de la Concha

Todo comenzó con una transgresión. La madre de Mario Vargas Llosa tenía en el velador junto a su cama un pequeño libro azul, con estrellas amarillas volando en su portada alrededor de este título, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Aunque ella lo animaba de continuo a leer, ese libro concreto era fruta prohibida: «no es un libro para niños», le había dicho. A sus ocho años la serpiente de la palabra tentadora lo sedujo: «cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega. / Mi cuerpo de labriego salvaje te socava / y hace saltar al hijo del fondo de la tierra». Al leerlo, el niño lo asoció con lo que en el colegio le predicaban: era el pecado.

«Así entré en contacto con la poesía», confesará después Mario Vargas Llosa: «la poesía, la transgresión y el contacto con esos bajos fondos oscuros, difíciles, incomprensibles de la vida humana». Nada tiene de extraño que, poco más tarde, en el colegio militar *Leoncio Prado* Mario admirara a un profesor de francés del que la mayor parte de sus com-

pañeros se burlaba. Se llamaba Alfredo Quíspez Asín, pero en la realidad del interés artístico era César Moro, compañero de viaje de los surrealistas fundadores en París y surrealista transgresor él mismo, comprometido hasta el final con la pureza de la palabra libre y denunciadora a la que sacrificó su vida. Gracias a él, y a otro poeta maldito muy admirado, Martín Adán –en realidad, Rafael de la Fuente Benavides–, se adentró Vargas Llosa en el conocimiento del surrealismo hasta llegar a las fuentes de sus manifiestos y, lo que importa mucho más para su iniciación progresiva en el culto a la palabra virgen transgresora y fecundadora, que lo conduciría hasta Rimbaud. En *Le Bateau Ivre* navegó con él por todos los ríos del mundo, emborrachado por la música de las palabras, delirante de imágenes y sueños. Y a través de él llegará a Baudelaire, cifra de la modernidad literaria, en cuya lectura y relectura va a ir descubriendo perspectivas inéditas de gran alcance.

Eran los revueltos años de la Universidad de San Marcos. De la mano de Luis Alberto Sánchez, conoció Vargas Llosa la poesía de Rubén y descubrió en las palabras extrañas del «Responso a Verlaine» cosas que lo asustaban, que lo emocionaban, que lo excitaban. Y, a la par, ese mundo lleno de cisnes y princesas que transportan al lector a un espacio autónomo, alejado de la mediocridad, la injusticia y la miseria de la vida real cotidiana. Casi al tiempo, en una experiencia análoga aunque mucho más intensa, sobrevendría el des-

cubrimiento de Góngora: «El más grande –dirá– de todos los poetas de mi lengua»; «tan grande como los más grandes, Homero, Shakespeare, Pushkin, Goethe, Dante». Puede ser anecdótico, hasta cierto punto, que lo tuviera en el velador junto a su cama y se refugiara en la lectura del *Polifemo* y las *Soledades* en las noches de los agotadores días de la campaña electoral para la presidencia del Perú. Pero lo que aquí y ahora importa es dejar constancia, de velador a velador, de Neruda a Góngora, de que Mario Vargas Llosa descubrió en la poesía, incluso en la de los poetas cuya vida discurre lejos de cualquier actitud de rebeldía civil o existencial, la fuerza contestataria de la palabra, su capacidad en grado sumo para superar las fronteras de la realidad y, por decirlo con palabras que Dámaso Alonso escribió a propósito de Góngora, para cumplir su objetivo: «la sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones». Y eso supone esencialmente una transgresión.

De contestación y transgresión se hablaba a todas horas en los años cincuenta del pasado siglo en la Universidad limeña de San Marcos. El ensayo sartreano de *Situations II* (1948) se había convertido en el evangelio marxista de los jóvenes comprometidos, y toda la década, y aún la siguiente, iban a discurrir jalonadas por la controversia que a partir de 1952 enfrentó a Sartre y a Camus, hasta entonces amigos y aliados, sobre la naturaleza del compromiso. Pronto habré de referirme a ella, pero antes, guiado por el

hilo de la voluntad de contestación y de lo aprendido en la lectura de los poetas, debo evocar otro acto de transgresión que resultó fundante en la vocación e iniciación literaria de Vargas Llosa. Bastó que un profesor universitario de Literatura despachara en cuatro frases despectivas las novelas de caballerías para que el joven estudiante de Letras buscara en la biblioteca el contraste de la lectura. Y allí estaba el *Tirant lo Blanc*, en la edición de Riquer.

Mario iba, curricularmente, para filólogo y ya lo dejó dicho Nietzsche en su Prólogo a *Aurora*: «Filólogo quiere decir maestro de la lectura lenta, y el que lo es acaba también por escribir lentamente [...]. Ese noble arte enseña a leer *bien*, a leer despacio, con profundidad, con cuidado, con atención y con intención, a puertas abiertas y con ojos y dedos delicados». Pues bien, nada más entreabrir las puertas, Mario Vargas Llosa se dio cuenta de que entraba en un mundo de fastuosa imaginación. La imaginación, ya se sabe, está en las antípodas del dogma. (Por más que algunos dogmas superen en su enunciado las más atrevidas fantasías). Por eso, porque imaginación y sistema dogmático se compadecen mal, es lógico que la Inquisición, que llegó a dificultar el acceso de los fieles a la lectura de la Biblia en romance, vetara los libros de caballerías. Burlando la vigilancia, Amadis, Esplandianes y el mejor de los caballeros, según Cervantes, *Tirant*, llegaron en aventuras de caminos y naufragios que no desmerecen las de sus protagonistas.

En las páginas del *Tirant* encontró el joven universitario inconformista muchas novelas en una: una novela de caballerías y, a la par, histórica y militar con estrategias formidables como aquella de arrimar a la tienda del Gran Turco y del Soldán una manada de yeguas que provocaron la estampida rijosa de los caballos musulmanes facilitando el asalto y victoria de Tirant. Una novela costumbrista, minuciosa en la descripción del detalle, y psicológica, en la que aparece como rasgo privativo de lo humano la ambigüedad, y una novela erótica. En suma, una novela total que Mario concebirá desde muy pronto como ese «objeto verbal que comunica la misma impresión de pluralidad que lo real, que es, como la realidad, acto y sueño, objetividad y subjetividad, razón y maravilla».

En sucesivas aproximaciones fue el lector-filólogo descubriendo técnicas de construcción novelesca que irían confirmando en otras novelas básicas de su biblioteca particular: la de los cráteres activos, esos lugares novelescos en que se condensa una particular energía estética que irradia fuerza hacia atrás y hacia delante en el relato; la de las mudas o saltos cualitativos o la de la caja china.

Me importa subrayar que esa primera lectura del *Tirant lo Blanc* la hacía Mario Vargas Llosa en 1953 ó 1954. Es decir, al mismo tiempo que, con la otra mano, la izquierda naturalmente, pasaba y repasaba las páginas del evangelio

marxista según Jean Paul Sartre (*Situations II*, 1948). Acababa de estallar en 1952 la polémica entre Sartre y Camus, hasta entonces amigos y aliados. Y *Entre Sartre y Camus*, dicho sea por respetar el título del libro de 1981, vivió Mario muchos años. No era, ni mucho menos, incoherente que simultaneara la lectura de ambos y del *Tirant*. Sartre sostenía que la literatura es herética por definición respecto de la realidad; que la mentira es el camino e instrumento de la verdad creada, y que, en definitiva, el realismo es pura ilusión porque con solo nombrar un objeto lo estamos modificando. En armonía con esa doctrina hallaba Vargas Llosa en el *Tirant* dos cosas que se convertirían en sendos pilares de su teoría-programática de escritor: que, como gran novela, el *Tirant*, al mismo tiempo que *decía* la vida de una época, la *contradecía*; y que esto se lograba porque en ella las palabras eran más que palabras, y gracias a la magia del arte funcionaban como hechos.

Contradecir la vida. Atrás quedaba otra lectura fundante, la de *Los miserables*, que el cadete Vargas Llosa había hecho en los terribles años del *Leoncio Prado*. De ella –lo revelaría hace poco al escribir sobre *La tentación de lo posible. Víctor Hugo y Los miserables*– le quedaba la convicción de que las buenas ficciones no dejan en el espíritu del lector entusiasmo sino un malestar ligado a «la sensación de que el mundo está mal hecho, de que lo vivido está muy por debajo de lo soñado e inventado». Y ese malestar

fermenta en quien responde a la vocación de escritor: esto es, en quien siente que en su interior bulle una serie compleja de inquietudes que devienen demonios familiares en apremio de voz.

No abandonó Mario el interés por la poesía y sus técnicas como demuestra el hecho de que para su tesis doctoral madrileña pusiera los ojos en Rubén, que le serviría para categorizar y rentabilizar en beneficio de su programa literario los logros de la estilística siguiendo la pauta de los Alonso. Pero en el verano de 1959 llegó Mario Vargas Llosa a París, donde, sobre el fondo de la polémica entorno al compromiso del escritor y de la confluencia de corrientes de creación y crítica, le esperaba un encuentro decisivo: el encuentro con *Madame Bovary*. Mario compra la novela en una librería del Barrio latino, y en el modesto hotel Wetter empieza de inmediato su lectura. Era su camino de Damasco: «Ahí empieza –dice sin dudarlo– mi verdadera historia». Flaubert había escrito en carta a Mlle. Leroyer de Chantepie que «el único modo de soportar la existencia es aturdirse en la literatura como en una orgía perpetua». Y eso va a ocurrirle a Mario a partir de aquella primera lectura, a la que seguiría otra media docena hasta ahora.

Se emborracharía con la mezcla de rebeldía, violencia, melodrama y sexo. Viviría en perfecta sintonía la cólera por cualquier estupidez y, no digamos, por toda injusticia. Se

rendiría, desarmado, ante las situaciones dramáticas y melodramáticas, ¡por qué no!, si la vida está llena de ellas. Le seduciría la predilección manifiesta por los placeres del cuerpo sobre los del espíritu, la clara preferencia –con permiso de don Jorge Manrique– por esta vida terrenal... ¿A qué seguir? En aquel girar vertiginoso del baile de la vida, Madame Bovary arrastraba a Mario, lo libraba, en medio de una depresión, de la tentación de suicidio, del despropósito de olvidarlo todo y alistarse en la Legión francesa: «Emma se mataba para que yo viviera». Y la borrachera de la lectura era como el peruano «Pisco Vargas», hecho para levantar el espíritu y alegrar el corazón.

Ya más sereno, Mario encontraba en la novela el «libro círculo» que a él, siempre seducido por el orbe clauso de un poema, le gustaba, por más que tuviera siempre claro que el orbe del buen poema es siempre perfecto, en tanto que el de la novela está, como la vida, quebrado de imperfección. Pero allí estaban los juegos de simetrías y el relato con principio y fin. Y estaba, sobre todo, la vida objetiva y la acción multiplicada que Vargas Llosa preferirá siempre en la novela a la reflexión y a lo subjetivo. Acabo de hablar, por ejemplo, del interés del novelista por la huachafería, por la cursilería y la sentimentalidad que rezuma. Confieso que hace bastantes años me quedé desconcertado al oír los elogios que Vargas Llosa dedicaba a Corín Tellado. Me parecieron iguales en grado, aunque naturalmente distintos en la moti-

vación, a los que profería mi hermana para quien *Simplemente María* era muy superior a *La Regenta*, lo que hacía que mi padre se echara las manos a la cabeza y dijera: «¡Por Dios, no blasfemes!». Leyendo a *Madame Bovary*, confirmó Mario su idea de que el melodrama y la tragicomedia están más cerca de la realidad que el drama y la comedia, y que, dicho en román paladino, en la novela es bueno «confundir el culo con las ténporas» o, dicho al modo de Emma, el «cul» con el «coeur», que, según explica Vargas Llosa, son parientes cercanos. De ahí derivará a sus obras una dosis razonable de sexo y erotismo sin rebozo, sin las hojas de parra, quiero decir, que velan pudibundas los más hermosos pubis.

Cuando en el París de hacia 1960, Mario, que ya había publicado con éxito un libro de cuentos, se disponía a afrontar una novela, hacía más de un siglo que Gustave Flaubert había descubierto la interacción de teoría y práctica en la literatura: «toda obra en germen –aseguraba– lleva en sí una poética que el autor ha de descubrir». Antonio Machado dirá más tarde por boca de Juan de Mairena que hay que desconfiar por principio –literariamente, se entiende– del escritor que no es capaz de esbozar siquiera sea de manera elemental, su propia teoría literaria. No es el hilo argumental lo que presta la llave para entrar en la construcción, ni, menos aún, los temas, que brotan espontáneos en la mente del escritor. La imagen cervantina del escritor que,

a punto de tomar la pluma para escribir el prólogo de su obra ya terminada, dice que está «suspense, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla», expresa de manera cabal la actitud del novelista que, sabiendo de qué quiere escribir y aun previendo la síntesis del argumento, ha de hallar el molde formal que, como decía Flaubert, le permita estructurar la vivencia en el medio elegido.

A partir de ahí ha de encontrar el tema adecuado y el estilo de dicción, ya que –y en esto parece Flaubert un estructuralista *avant la lettre*: «il faut que les phrases s’agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance»–, sólo con un estilo verdaderamente propio puede cada novelista «recrear el mundo a su imagen y semejanza». Ello no impide, por supuesto, tomar en préstamo recursos formales concretos. Lorenzo Valla dejó claramente establecida la diferencia entre escritores-hormiga y escritores-abeja: mientras los primeros se limitan a acarrear materiales de redacción, los segundos asimilan procedimientos diversos y, haciéndolos propios, crean con ellos su escritura. Es lo que hará Vargas Llosa, valga un botón de muestra, al adoptar el estilo indirecto libre tan del gusto de Flaubert, y al acoplar dentro de él el uso particular del imperfecto como tiempo en que el relator invisible traslada la narración, sin solución de continuidad y de modo imperceptible, del mundo exterior al interior y vice-

versa. Por más que la crítica insista en destacar la primera trilogía –*La ciudad y los perros* (1962), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1968)– como el período de máxima experimentación formal, apoyado, eso sí, en los grandes recursos estructurales que el lector filólogo había tipificado como base de la construcción novelística –los vasos comunicantes, la caja china, la muda o salto cualitativo y el dato escondido–, Vargas Llosa no dejará nunca de explorar técnicas formales. No por prurito de novedad o por evitar la repetición, sino por fidelidad al principio flaubertiano de que cada novela exige la definición de un medio, y este dicta sus propias leyes de estructura y dicción.

Nada tiene de extraño que al afrontar su primera novela desde una declarada voluntad de compromiso, Vargas Llosa pensara en el Perú y quisiera ajustar cuentas, de entrada, con el sistema de formación de la juventud. *La ciudad y los perros* supone la construcción verbal de un sistema que aparece cifrado ya en la descripción del colegio:

«... hacia la izquierda se yerguen tres bloques de cemento: quinto año, luego cuarto; al final, tercero, las cuadras de los perros. Más allá languidece el estadio, la cancha de fútbol sumergida sobre la hierba brava, la pista de atletismo cubierta de baches y huecos, las tribunas de madera averiadas por la humedad.

Al otro lado del estadio, después de una construcción ruिनosa –el galpón de soldados– hay un muro grisáceo donde acaba el mundo del colegio militar Leoncio Prado y comienzan los grandes descampados de La Perla».

No hace falta que me detenga a subrayar las connotaciones de oposición de mundos separados por ese «muro grisáceo», carcelario, que encierra un área donde cuanto puede significar vida, energía, acción deportiva, *languidece*, está *sumergido, lleno de baches, averiado*. Todo cercado y en ruina en la institución que pretende encarnar y promover los mejores valores colectivos y de la persona. La oposición salta a la vista. Los cadetes han de renunciar a su personalidad para someterse a un sistema vacío de reglas y normas que castran cualquier opción particular e imposibilitan la creación de un grupo. Toda una maraña de historias individuales va tejiendo, en continuos cambios formales de perspectiva, el discurso de la oposición entre un orden natural y el orden artificial impuesto.

La novela fue condenada a la hoguera en el patio del colegio militar *Leoncio Prado*, como primer paso hacia una denuncia penal. Los dirigentes de aquella institución no comprendían que la novela rebasaba con mucho los muros del colegio y apuntaba más allá, a la sociedad y no sólo a la peruana aunque en ella se concentrara. Aparte de que,

como es sabido, los libros arden mal, y, paradójicamente, arden peor los libros que contienen palabras incendiarias, palabras como hechos.

A mediados de los años sesenta, en una entrevista concedida a la periodista literaria Madeleine Chapsal para *Le Monde*, Sartre declaraba su defección de la doctrina que sobre literatura y compromiso había predicado en su juventud y que constituía el credo de muchos: «Entiendo que un escritor africano renuncie a hacer literatura para luchar de una manera más efectiva por una revolución, por un cambio social que permita algún día a su país darse el lujo de tener una literatura»; la literatura no tiene poder, «ne fait pas le poids», para solucionar los problemas sociales. «*La náusea* frente a un niño que se muere de hambre *ne fait pas le poids*», no sirve para nada. El problema de la difícil relación del literato con la sociedad lo había presentido ya Goethe a fines del siglo XVIII en su *Wilhelm Meister* (1796) y fue planteado pocos años después por Hölderlin cuando, consciente de la prosa del mundo, dirige a su amigo Wilhelm Heinse la pregunta «¿y para qué el poeta en tiempos de miseria?». A ella iba a dar respuesta Hegel con sus *Lecciones sobre estética* (1821-1825). Vargas Llosa no negará nunca el valor moral de Sartre en su noción de responsabilidad histórica, pero «desde luego dice entonces: que no tiene razón y que en ningún caso se puede plantear el problema de esa forma».

Lo decía también entre otros Claude Simon, negando que el novelista escriba para una clase social determinada. «Yo, indígena de país subdesarrollado que intenta escribir novelas en París, ¿cómo no respaldaría esta consideración precisa de Claude Simon?». Indígena del Perú. Cuando, pasando y repasando en estos meses la vastísima obra de Mario, me encontré con sus estudios sobre José María Arguedas, refundidos en *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), devoré sus casi cuatrocientas páginas, 374 para ser exacto, convencido de que esa investigación es clave para entender cabalmente sus escritos y no sólo su escritura. No en vano, en el prólogo titulado «Una relación entrañable» –que tal fue la que le unió con el malogrado escritor– declara que el diálogo de lector-filólogo que con él tuvo, fue tan importante como el mantenido con Flaubert o con Faulkner, por más que el autor de la hermosa novela *Los ríos profundos* no llegue a la altura literaria de ellos. Arguedas pudo conocer como pocos la realidad de ese país, el Perú, escindido en dos lenguas, dos culturas y dos tradiciones históricas. Es verdad que la ficción indigenista reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social, y que las novelas del movimiento fueron tomadas de manera gravemente errónea como documentos de verdadera vida. Sus autores y defensores olvidaban también la advertencia de Gide de que los buenos sentimientos no suelen producir buena literatura, y que ésta, la novela en concre-

to, tal como una y otra vez ha afirmado Mario Vargas Llosa, profesa una «insumisión congénita» que «desborda la misión de combatir a los gobiernos y las estructuras sociales: ella irrumpe contra todo dogma y exclusivismo lógico en la interpretación de la vida, es decir, las ortodoxias y heterodoxias ideológicas por igual».

Tras el indigenismo naturalista y el del pintoresco exotismo modernista, el nuevo indigenismo surgido a partir de la revolución mexicana (1910-1920), que encarnaron en las artes plásticas pintores como Orozco, Rivera o Mario Urteaga, dio pie a que, en el Perú, José Carlos Mariátegui promoviera la relación entre indigenismo y socialismo, que habría de concretarse según su programa en la sustitución del sistema feudal que los gamonales y la Iglesia defendían con la cruz y la espada por un colectivismo marxista. Porque sólo el indio, además, podía ser considerado encarnación de lo nacional. En su libro *Tempestad en los Andes* (1927) Luis E. Valcárcel defendía la superioridad de la raza indígena sobre la de los blancos descendientes de los conquistadores; la de la sierra andina sobre la costa peruana y la del Cuzco sobre Lima. Su grito de rebelión se extendía a la gramática española y a sus letras opresoras –la *b*, la *v*, la *d* y la *z*–: «afuera la *c* bastarda y la *x* exótica y la *g* decadente y femenina, y la *q* equívoca, ambigua. Vengan la *k* varonil y la *w* de las selvas germánicas y los desiertos egipcios y las llanuras tártaras [...] Que la vieja Academia de

Madrid reconozca, vencida, la fuerza del andinismo filológico». (Toda glosa eludo). Bien es verdad que en el colofón de *Tempestad en los Andes*, Luis Alberto Sánchez rechazaba el racismo y el andinismo propugnando un totalismo, y que después vendrían pensadores como Uriel García que en *El nuevo indio* (1930) defiende el mestizaje del que son figuras ejemplares el Inca Garcilaso de la Vega, el Lunarejo o Túpac Amaru, que representan ante todo, dice, un ansia de reconstrucción moral.

Arguedas siguió de cerca la polémica vacilando entre una y otra posición para acabar postulando «un proceso en el cual ha de ser posible la conservación o intervención triunfante de algunos rasgos característicos no ya de la tradición incaica, muy lejana, sino de la viviente hispano-quechua», para la que propugna el colectivismo y la fraternidad comunal frente al devorador individualismo occidental. Su literatura se alzaba contra la convencional literatura hispanista de López Albújar o Ventura García Calderón. Escribía desde su memoria historia traumática –en la infancia, su madrastra le hacía vivir como un sirviente indio más y su hermanastro lo maltrató psicológicamente hasta el límite–; pero él mismo reconoce que «en sus relatos podían intervenir elementos muy individuales y perturbadores». Esto es, su narrativa es una «reconstrucción sediciosa de la vida a imagen y semejanza de una historia personal». Escritor con gran fuerza expresiva, «dio al mundo algo que no

existía antes de que él lo inventara» pero que, en definitiva, traduce «la protesta de un creador contra la insuficiencia de la vida».

Sobre la base de la entrañable amistad, esto último constituye el punto de enlace del diálogo literario de Vargas Llosa con Arguedas. En 1958, poco antes de venir a Europa, Mario había hecho un largo viaje por la selva y el alto Marañón. De ahí salió la materia prima de *La casa verde* (1966), que lo confirma como excepcional novelista. Su densidad es tal que en ella han podido ver los críticos el desarrollo simbólico de las convenciones del machismo (Jean Franco), de la reprimida sexualidad colectiva (J. M. Oviedo), del empobrecimiento cultural generado por la clase dominante española (Mc Murray), de la propensión humana a buscar el deleite inmediato y rápido y a rechazar el autosacrificio (D. Shaw)... Y todo eso está ahí, con mucho más. Porque *La casa verde*, en la línea de las llamadas «novelas de la tierra», nos sitúa de lleno en la realidad paupérrima, violenta y cruel, del Perú rural. Pero, como el río y a través del río, fluye otra realidad, la existencial de los personajes que, como esclavizados por un trágico *fatum*, terminan en su mayor parte, degradados o autodestruidos. Puede ser Bonifacia la muchacha selvática que, arrancada de su medio indígena y educada –¡con qué educación de alienación y subyugación!– en el convento de unas monjas católicas, expulsada de él, casada con un sargento de vida no

menos turbulenta, termina como prostituta en la Casa Verde; o Fushía y Aquilino, que encarnan los excesos de la doble pasión del odio y del amor... Cinco secuencias de episodios van entrelazándose en dos escenarios, Piura y la selva. La vida no es simplificada lineal, como propenden a mostrarla al hilo de un argumento aglutinador las novelas del realismo tradicional. La vida es compleja y enmarañada en cada hombre, y en cada momento se interfieren de modo ingobernable experiencias y sucesos imprevistos. Tampoco el instante es el dominio fijado de un presente: hoy es, a la vez, ayer y mañana.

Desde esta convicción y con el propósito de hacer como un relator invisible, como un dios neutral –imparcial, que no indiferente–, una novela totalizadora, Vargas Llosa juega con el espacio y con el tiempo, desplazando de continuo la perspectiva, empujando a los personajes en el girar de la danza de la vida. Ejército, convento, burdel, ciudad, selva... y el río, vertebrándolo todo y arrastrándolo todo hacia el mar que es el morir. Parecería que en la selva no hay espacio para el orden social; pero allí chocan también tres sistemas: el de la Iglesia, el del ejército y el de los indios, con los añadidos de la explotación y el comercio. Ahí van, al comienzo de la novela, la madre Angélica, superiora, y la madre Patrocinio, con el sargento y sus soldados en busca de los aguarunas. Ha aparecido un grupo de ellos y la madre Angélica

«los estaba palabreando en pagano, muchachos, y escupía igualito que las chunchas la madrecita. Eso tenía que gustarles, mi sargento, que una cristiana les hablara en su idioma, pero que hicieran menos bulla, muchachos, si los oían se espantaban».

Vargas Llosa tiene un oído afinado para la captación de la expresión oral. Anselmo, que será el fundador de la Casa Verde, decía ser peruano pero nadie logró reconocer la procedencia de su acento: «no tenía el habla dubitativa y afeminada de los limeños, ni la cantante entonación de un chichlayano; no pronunciaba las palabras con la viciosa perfección de las gentes de Trujillo...». Esa sensibilidad y el gusto por la oralidad hacen vívido el medio en que se construye la novela. Y al tiempo que la minuciosa construcción va haciendo resonar en el oyente lector-espectador ecos de otros lugares de la novela, a cada paso resplandece la riqueza léxica y en los «cráteres» deslumbra la magnificencia de la escritura.

«Replegada bajo la névea, cegadora claridad del mediodía, cerradas sus puertas y ventanas, la Casa Verde parecía una mansión desierta. Los muros vegetales centellaban dulcemente en la resolana, se esfumaban en las esquinas con una especie de timidez, y, como en un venado herido, en la quietud del local había algo indefenso, dócil temeroso, ante la multitud que se acercaba».

Es el presagio del violento asalto popular que arrasará la Casa.

En la polémica Arguedas-Cortázar sobre lo que el primero llamaba la oposición entre escritores latinoamericanos «provincianistas» y «universalistas», Cortázar llega a argumentar: «Lo siento mucho, José María, pero entiendo que su compatriota Vargas Llosa no ha mostrado una realidad peruana inferior a la de usted cuando escribió sus dos novelas en Europa»: Así era, así fue.

Siguió pronto la tercera, *Conversación en La Catedral*, que, desarrollando elementos técnico formales de las dos precedentes y ampliando el foco de atención al conjunto del Perú, cierra la trilogía y, con ella, esa primera etapa en la que he querido detenerme más, porque entiendo que es la base configuradora y la fuente nutricia de todo lo que vendrá después. Porque, aunque Mario, impulsado por la fuerza de su concepto de literatura, y específicamente de novela, no dejará nunca de explorar en su ancha obra parcelas ajenas a la temática americana, América continuará siempre en el centro de su preocupación. Tanto lo ha estado, que en algún momento pudo haberlo desviado de su compromiso básico con la literatura. A fines de la década de los ochenta del pasado siglo, el diablo se le apareció en la altura del Machu Picchu, adornado con plumas de colores y acompañado de charangos y queñas, y le silbó la ten-

tación de la política activa: «todo esto te daré, si postrado me adoras». Mario sufrió por un tiempo el mal de altura, que, como se sabe, produce obnubilación y mareos, y con la ayuda de Góngora –ya lo he dicho– la superó. Carlos Fuentes entonó el aleluya: «Cualquiera puede ser presidente del Perú [añado por mi cuenta: lo fue hasta «el chino» Fujimori], pero muy pocos, muy pocos pueden escribir como Mario Vargas Llosa». Se salvó para la literatura y la Real Academia Española ganó un académico mestizo, peruano y español, emblema de su política lingüística panhispánica. Atrás quedaban los años radicales y la defensa de la revolución cubana. Para ser exactos, esa década de los ochenta había comenzado con la estancia de Mario en el Woodrow Wilson Center de Washington. Allí avanzó mucho en la redacción de *La guerra del fin del mundo* y, como el lector soñado por Nietzsche, se sumergió en la lectura de *The Road to Serfdom*, de Friedrich Hayek; también en los libros de Isaías Berlín y Milton Friedman. Salió a la superficie convertido en un liberal clásico, convicción que desde entonces ha guiado su actividad cívica.

Pero volvamos a lo importante, a la literatura. Una lectura superficial ha llevado a considerar que el cambio de planteamiento formal que *Pantaleón y las visitadoras* (1973) supuso, fundamentalmente con la introducción de la veta del humor, y la constante apertura de la gama de registros comunicativos, ceñidos siempre en cada caso a lo que recla-

ma el medio en que se construye la novela, significaban una abdicación del compromiso de rigor y una cesión a la facilidad. Convendría recordar como premisa propedéutica que en todos los tiempos los grandes escritores han alternado la escritura de una obra empeñativa con otras de menor alcance, que ni requieren, ni soportan, el despliegue de todos los recursos disponibles. No olvidemos a Flaubert: cada obra en germen encierra en sí una poética que el autor ha de encontrar. Encerrado en la biblioteca del Museo Británico o en la de Nueva York de 11 a 17 horas, Mario ha devorado toda la documentación necesaria sobre un tema que le acucia; se ha desplazado al escenario y de bares o tas-cas a despachos y salones, ha ido empapándose de la realidad del medio en que se desarrolla la acción (ahora mismo está a punto de viajar al Congo para nutrirse en favor de su próxima novela). Y cuando todo eso forma parte de su espíritu, se convierte en Catoblepas y empieza a devorarse, porque a la decisión de una ambición total ha de responder una entrega total.

De nuevo en la soledad de la biblioteca, la escritura comienza a emancipar el naciente mundo de esa novela del mundo real del que parte y al que de la novela debe estar engarzado. En ese proceso, la memoria crea antes que el pensamiento recuerde y el autor ha de ir acortando la distancia para hacer vivir al lector la mentira como si fuera la más imperecedera verdad. (Pessoa dixit: «el poeta es un fingidor...»).

En la tarea de fingimiento, de ficción, el novelista ha de conjugar la coherencia interna de la novela con el carácter de necesidad. Vargas Llosa lo explica en sus *Cartas a un joven novelista*: lo que cuenta esa novela sólo puede ser contado o construido de ese modo. Recordad el caso del último Cortázar: escribía mal, inventando, desfigurando léxico y construcciones, porque eso hacía más verosímil la novela.

Debo terminar. Al trasluz del novelista Vargas Llosa hemos visto al lector-filólogo, al teórico de la literatura, al crítico literario, al profesor. A contrapunto podemos, deberíamos, ver también al autor teatral que confiesa que si en la Lima de los años 50 del pasado siglo hubiera habido un movimiento teatral, es probable que en vez de novelista hubiera sido dramaturgo. Su escritura teatral brota de la misma fuente de conciencia literaria. Bastan para confirmarlo estas dos afirmaciones sentadas en el Prólogo a su *Teatro. Obra reunida*: «La ficción es el hombre completo, en su verdad y en su mentira confundido». «La ficción no reproduce la vida: la contradice». Mario la vive de manera tan intensa que la palabra se torna hecho en su irrefrenable vocación de actor.

Odiseo de nuestro tiempo, los cauces de los géneros literarios clásicos le quedan estrechos, y por eso funge, como pedía Ortega, de aristócrata en la plazuela, como articulista, como polemista... Lo hace trescientos treinta y cinco días al año. Los otros treinta se retira al desierto malague-

ño y ayuna a sólo agua. Debe de ser un agua lustral porque de allí sale rejuvenecido de cuerpo y de espíritu. Lo que él no cuenta es que en esa cuaresma veraniega, al final de las largas, extenuantes caminatas, le espera fiel en la mesilla de noche la fruta del árbol prohibido: Neruda, Rubén, Rimbaud y, claro, Góngora. Y que con ella, de tapadillo, el transgresor se alimenta y renueva el compromiso de fidelidad a la transgresión: más palabras de vida, más palabras como hechos.

2

CONTAR UNA HISTORIA
BIEN CONTADA

Mario Vargas Llosa

Agradezco mucho a Víctor García de la Concha por ese precioso, inteligente y generoso texto que ustedes le acaban de oír. Por favor, créanle. Ha dicho cosas que me conmueven mucho y sobre todo le agradezco que haya destacado la importancia que ha tenido la poesía en la formación de mi sensibilidad y seguramente en despertar mi vocación de escritor. Es verdad, los poetas que él ha citado (Neruda, Darío, Góngora –desde luego–, Rimbaud, Baudelaire y algunos otros) han marcado profundamente mi vida y estoy seguro de que están, de alguna manera intensa y discreta, muy presentes en todo lo que he escrito.

He dado vueltas al tema que debería ocuparme esta media hora que tengo y he pensado que tal vez podría hablarles de lo que significó para mí descubrir la importancia de la técnica en la literatura. Creo que a lo largo de toda mi vida de escritor, quizá esto puedan decirlo todos los escritores, he tenido una ambición que está detrás de todo lo que he escrito: *contar una historia bien contada*.

¿Qué es una historia bien contada? Seguramente sobre esto habría muchas discrepancias. Para mí una historia bien contada es una historia que el lector no tiene la impresión de leer sino de vivir; una historia que por su poder de persuasión interno anula la distancia entre lo escrito y el lector, elimina esa actitud crítica con la que inevitablemente nos acercamos siempre a un texto literario y en un momento dado da la impresión, al lector, de que las palabras se han eclipsado y que las reemplazan los hechos, los paisajes, la realidad pura, viva, una historia que parece vivida, no leída.

Cuando yo comencé a escribir, la idea de la técnica, de la preocupación formal, por lo menos en el mundo que me rodeaba, casi no existía entre los escritores. Una de mis primeras actividades periodísticas, cuando era todavía estudiante universitario, fue una serie de entrevistas que hice a escritores peruanos de distintas generaciones, a mediados de los años 50. A todos les pregunté qué era para ellos la técnica literaria, cuáles eran sus preocupaciones formales a la hora de escribir sus cuentos y novelas, y recuerdo que me sorprendió que casi todos ellos rehusaran la respuesta o hablaran de la preocupación técnica, de la forma, con cierto desdén, como si este tipo de preocupación constituyera para el escritor una amenaza, la amenaza del divorcio entre la literatura y la vida. En fórmulas variadas, más o menos, la actitud general era «para escribir bien hay que vivir sobre todo de una manera intensa, profunda». Lo importante en

una historia, parecía ser el criterio generalizado, era tener un buen tema, un tema original, con fuerza dramática, que sedujera al lector por su carácter inusitado, por la personalidad desbordante de los protagonistas.

Yo creo que fui descubriendo la importancia de la técnica, de la forma, para que una historia fuera una historia bien contada, por contraste. La literatura que circulaba, sobre todo en los años 50, por el Perú era una literatura todavía marcada por el costumbrismo y el regionalismo y, con algunas excepciones por supuesto, lo frecuente en esas historias era la extraordinaria desarmonía entre aquello que contaban y la manera en que estaban contadas. Se trataba, por lo general de historias simples, situadas en un medio rural, cuyos personajes parecían figuras de superficie sin mayor trastienda. Y, sin embargo, el lenguaje que creaba esas historias, por lo general era un lenguaje ampuloso, recargado, literario en el peor sentido de la palabra; es decir, en el de artificioso y desconectado del habla viva y corriente de las gentes. Yo recuerdo que los Cortázar, Julio y Aurora, a quienes frecuenté mucho a comienzos de los años 60, so-lían burlarse de Eduardo Mallea, un escritor argentino, contando una anécdota que no sé si era cierta o inventada, pero en todo caso si era inventada hubiera podido ser cierta; decían que en una novela de Eduardo Mallea un personaje entraba a una habitación y, citaban a Mallea, «trocaba la cerrazón en luz eléctrica». Bueno, esto ocurría en las novelas y en los

cuentos de la literatura costumbrista e indigenista. Los personajes entraban a las habitaciones y en lugar de encender la luz «trocaban la cerrazón en luz eléctrica»; eso parecía elegante, parecía literario, y el efecto de esto en la lectura era que irrealizaba completamente las historias y las privaba de aquello que es fundamental para que una historia sea una historia bien contada: su poder de persuasión.

Yo creo que este contraste, que me impedía a mí creer en esas historias que contaban los escritores costumbristas e indigenistas en los años 50, fue lo que me descubrió poco a poco la importancia de una escritura funcional; es decir, una escritura que se adaptara a la historia y a los personajes y que, en lugar de despertar la incredulidad del lector, lo fuera convenciendo, persuadiendo de aquello que la historia quería contarle.

Un hecho decisivo para mí, en esos primeros tiempos de aprendiz de escritor, fue comprender la importancia capital, neurálgica, del narrador en toda historia que se escribe. Ya no recuerdo cómo, ni exactamente cuándo, pero en algún momento me di cuenta de que el narrador, y es algo que sigo creyendo, es el personaje más importante de todas las historias y que en todos los casos es un personaje inventado, un personaje que no es nunca, por supuesto, el autor. El autor es siempre un personaje de carne y hueso y un narrador es siempre un personaje de palabras que sólo existe

mientras dura aquella historia que cuenta, un personaje del que depende enteramente todo lo que ocurra en la historia y cómo ocurra. Por eso, es importantísimo que el autor tenga una conciencia clara de lo que hace con ese narrador que inventa; dónde lo coloca para contar aquello que va a contar; si lo acerca o lo aleja de la historia; qué parte de la historia va a ser dicha por el narrador y qué parte va a ser escamoteada, totalmente silenciada o sólo sugerida para que esos silencios se vuelvan locuaces y vayan creando una cierta expectativa, un clima de ambigüedad, de relatividad, que vayan excitando la curiosidad del lector y obligándolo a participar también de una manera creativa en aquello que se cuenta. Desde luego, esto lo fui descubriendo no sólo a base de intuiciones, de contrastes con los textos que leía, sino también gracias a algunos autores en los que la técnica era un ingrediente fundamental de la originalidad y la riqueza de aquello que contaban.

Como ha dicho Víctor, como lo han dicho todos los críticos que se han ocupado de mi obra, la influencia de William Faulkner fue fundamental. Yo recuerdo el deslumbramiento con que leí los primeros libros de Faulkner a mediados de los años 50 en Lima; recuerdo también como fue el primer escritor al que yo leí con lápiz y papel en la mano tratando de organizar un poco de manera esquemática esas estructuras que tenían sus historias, no sólo por la manera como él jugaba con distintos narradores, por ejemplo, sino también

por la manera como estaba organizado el tiempo en el relato. Creo que éste es, después del descubrimiento de la importancia capital del narrador, el otro descubrimiento que para mí fue fundamental respecto a la técnica novelística: cómo el tiempo en una novela es siempre, igual que el narrador, un elemento inventado; cómo ninguna novela, ninguna historia reproduce el tiempo real; cómo el tiempo es un elemento absolutamente artificioso, creado, una manera de disponer el transcurso de la historia, que es siempre inventado –iba a decir arbitrario o caprichoso, pero no son los adjetivos que convienen, porque en una novela lograda, en una historia bien contada, nada nos parece arbitrario y caprichoso–. Sin embargo, si estudiamos, saliendo del hechizo que una historia bien contada nos produce y sometiéndola a una autopsia intelectual, descubrimos que el tiempo es un ingrediente absolutamente artificial; a veces corre muy de prisa, a veces se paraliza y gira en círculos sobre sí mismo sugiriendo la idea de la eternidad, de la parálisis, de la inmovilidad temporal; en otras historias el tiempo salta continuamente aboliendo períodos en los que ocurren muchas cosas que no se dicen o que sólo se recuerdan. Pues en algún momento dado yo llegué a la convicción de que esos eran los dos factores capitales de una estructura narrativa: el narrador y el tiempo, como dos elementos fundamentales de la ficción.

Como lo ha dicho Víctor también, y muy bien dicho, el encuentro con Flaubert fue decisivo, uno de los autores que

no sólo me ha producido más placer leer y releer, sino también el que me instruyó más y mejor sobre el tipo de escritor que yo quería ser, que yo andaba buscando ser sin saberlo, hasta que la lección de Flaubert me abrió los ojos.

¿Qué es lo que me impresionó más en Flaubert? Muchas cosas. La primera, tal vez, la construcción del talento, del genio en su caso, a base de la terquedad y la perseverancia. Creo que es muy estimulante descubrir que un escritor que se sabía no-genial, que no tenía ninguna facilidad para escribir, al que incluso un texto muy breve le costaba un trabajo descomunal, que el autor de esas obras maestras como *Madame Bovary* o *La educación sentimental*, había sido en sus comienzos exactamente eso: un escritor sin genio, sin talento, al que producir la cosa más primaria y elemental le costaba un trabajo de romanos. A mí ese aspecto de la terquedad de Flaubert, de la perseverancia con la que él decidió, a pesar de no tenerlo, tener talento, a pesar de no serlo, ser un genio literario, me estimuló extraordinariamente. Como ustedes saben, él escribió sus primeros textos tremendamente influido por la literatura de su época, textos ancilares que reflejan mucho más lecturas que experiencias vividas. Era un autor que tenía una vocación hacia todo lo contrario de lo que sería luego Flaubert, hacia la exuberancia, la abundancia, la retórica; unos amigos a los que leyó su primera versión de *La tentación de San Antonio* mataron en él la ilusión que había puesto en esta

obra que le tomó muchísimo tiempo y trabajo, pero nada de eso lo derrotó ni destruyó su voluntad de llegar a ser un verdadero escritor.

La elaboración de *Madame Bovary* es exactamente eso, la lucha obstinada, casi enloquecida de un joven que no tenía talento y no era un genio, para tener talento y ser un genio. Y la suerte que tenemos es que existen las cartas de Flaubert a Louise Colet a lo largo de esos 5 años que le toma escribir *Madame Bovary*, donde vemos casi día a día esa lucha con el ángel –como llaman los franceses al parto creativo–, vemos surgir poco a poco la originalidad, la fuerza persuasiva de una novela que él va construyendo realmente como una hormiga, granito a granito, sometiendo todo lo que escribe, todas las frases, se diría que todas las palabras, a una autocrítica implacable, después de haber llegado a la convicción de la palabra justa. Flaubert creía que para cada idea había una palabra que podía expresarla mejor que ninguna otra, *la palabra justa*. Y creía también que esa palabra justa se descubría, fundamentalmente, no a través de la razón sino a través del oído, que, por lo tanto, las palabras debían ser sometidas a la prueba de la *gueuloir*, leídas en voz alta, oídas por sí mismo y si algo chillaba o rechinaba o patinaba en una frase pues esa no era la palabra justa y había que reemplazarla y buscar la que convenía hasta que sonara como una música que delatara su perfección.

A mí leer *Madame Bovary* y, sobre todo, leer la correspondencia que documenta la creación de *Madame Bovary* me cambió la vida de escritor y, en cierta forma, empezó a hacer de mí el escritor que luego he sido. Creo que ahí descubrí exactamente por qué la literatura llamada «realista» era la que más me convenía, la que expresaba mejor el tipo de escritor que yo quería ser. Y, al mismo tiempo, la idea del realismo que Flaubert materializó en obras como *Madame Bovary* y *La educación sentimental* era justamente el tipo de realismo que yo andaba buscando, que no era de ninguna manera el realismo pintoresquista, costumbrista, el pseudo-realismo de la literatura latinoamericana con la que yo había crecido. Un realismo que era, por una parte, tan vasto que podía incorporar todos los órdenes de la realidad sin exclusión, desde luego el puramente imaginario o inventado, el de la fantasía y el sueño, pero un realismo que nunca acababa de cortar las anclas con la realidad. Y al mismo tiempo un realismo que de ninguna manera significaba descuido o negligencia a la hora de escribir, todo lo contrario, exigía un extraordinario rigor formal a la hora de elegir las palabras, de construir la frase y de organizar las historias dentro de una estructura compacta, coherente y funcional. De eso nacía esa extraordinaria fuerza persuasiva de las novelas de Flaubert y yo creo que de todas las que llamamos «grandes novelas».

Desde luego, Flaubert no fue el único maestro, fueron muchos. Allí en París en los años 60 descubrí que los gran-

des novelistas, los que se convirtieron en cierta forma en mis modelos, eran sobre todo los novelistas del siglo XIX; leer a Tolstoi, leer a Dostoievski, a Stendhal, a Balzac fue no solamente una fuente riquísima de placer estético, fue también una escuela donde aprendí muchísimo respecto de mi oficio. Aprendí también lo importante que era no sucumbir al pasadismo, descubrí que las técnicas narrativas evolucionan exactamente como la lengua de la calle y cómo en el siglo XX la gente no hablaba como en el XIX y, por lo tanto, no podía escribir en el siglo XX como se escribía en el siglo XIX y que era muy importante que las técnicas, al igual que las palabras, se adaptaran a su tiempo y lo expresaran con la autenticidad con que lo habían expresado en el siglo pasado las grandes obras literarias.

El compromiso del escritor estaba muy en el candelerero cuando yo viví en París en los años 60; hoy día es un tema que casi no aparece en las preocupaciones de los escritores jóvenes. Creo que al final se ha entronizado, en nuestra época, la idea de que la literatura es fundamentalmente entretenimiento y diversión, sin que esto signifique nada peyorativo. Creo que a los escritores jóvenes hoy en día les parece ingenuo y pretencioso lo que en los años 60 nos parecía fundamental, que la literatura podía ser un instrumento para cambiar la realidad, para influir en la historia, para despertar la conciencia de los lectores sobre una problemática histórica, social, cultural, moral. En nuestro

tiempo quien piensa así está de alguna manera desactualizado y es visto como una anomalía dentro de una cultura en la que la idea del entretenimiento o la diversión no tiene en absoluto ese carácter que parecía incompatible con la idea de un arte y una literatura serios.

En los años 60 este tema a mí se me planteó por primera vez de una manera dramática gracias a Sartre, que efectivamente tuvo mucha influencia en mi juventud y del que yo sólo empecé a distanciarme críticamente a mediados de los años 60. Sartre, con esa inteligencia poderosa que tenía, personificaba para mí eso que Arthur Koestler decía del intelectual: que «es capaz de demostrar todo aquello en lo que cree y de creer todo aquello que puede demostrar». A mediados de los 60 él hace una especie de terrible autocrítica, el gran defensor de la literatura comprometida deja de hacer literatura, confiesa que ha fracasado, que su literatura no ha cambiado en absoluto la historia, que la historia ha seguido su curso, un curso muy distinto del esperado y que, por lo tanto, su idea fundamental, que las palabras eran actos, que a través de la literatura se podía cambiar la historia era una idea fundamentalmente falsa. Eran los años en que toda una corriente, que resultó al final efímera pero que estuvo muy presente en la actualidad literaria en una época –lo que se llamó el *nouveau roman*–, reivindicaba el formalismo, el famoso *artepurismo*. La literatura no se escribía para cambiar la vida, la literatura consistía en

explorar nuevas formas, en convertir al lenguaje en un mundo de belleza, de movimiento espiritual o estético, ese era el comienzo de todo un proceso que al final proclamaría, y con mucho orgullo, el divorcio total de las palabras y la vida, y haría de la literatura una especie de realidad aparte que sólo se refería a ella misma.

En fin, menciono esto porque lo que yo a partir de los años 60 había llegado a creer con muchísima convicción, que la literatura era fundamentalmente forma, que cualquier historia podía ser una gran historia o una historia desastrosa y mediocre y que todo ello dependía para nada de la historia y sí de la manera en que la historia estaba contada, expresada a través de una construcción y de un lenguaje, es algo que comencé a revisar y a poner en entredicho, hasta llegar a una conclusión que resumiré muy brevemente.

No es verdad que en literatura todas las historias se equivalen, porque todo depende en literatura de la forma. Durante muchos años lo creí y ahora ya no lo creo. Yo creo que hay historias más importantes que otras, hay historias que remiten a ese denominador común en el que no importa la tradición de la que vengamos, la cultura a la que pertenezcamos, la lengua en que hablemos, todos nos reconocemos y participamos de un patrimonio común. Y hay historias que son particulares, que sólo remiten a una experiencia local o pasajera, experiencias transitorias determinadas por una

creencia o por una realidad histórica transeúnte. Y aunque es verdad que la forma puede enriquecer extraordinariamente una historia local y convertirla en una historia universal y viceversa –una forma mal empleada, mal trabajada puede hacer de un tema potencialmente riquísimo, algo banal e intrascendente–, digo que a pesar de todo ello, sí creo ahora que hay temas que tienen de por sí una fuerza persuasiva que la forma, desde luego, puede enriquecer o empobrecer, pero no crear de la nada. Creo también que es muy respetable considerar que la literatura es diversión y entretenimiento. Si no lo es, no es nada. Pero me resisto a creer que sea sólo entretenimiento y diversión, incluso de la forma más elaborada y creativa.

Creo que la literatura, la buena literatura, la obra maestra deja siempre un sedimento en la personalidad, en la memoria, en la sensibilidad del lector, que luego de una manera imprevisible actúa a través de su conciencia y de sus actos y que, por ello mismo, el escritor no puede rehuir una responsabilidad que trasciende lo puramente literario, se puede llamar moral, social, política, pero una responsabilidad que desborda el compromiso puramente estético que es, desde luego, esencial a la hora de escribir.

Creo que la literatura ayuda a vivir, que la literatura llena los vacíos –esas insuficiencias de la vida de las que todos somos víctimas porque estamos condenados, ya que goza-

mos de imaginación y de deseos, a imaginar vidas más ricas, más diversas de las vidas que tenemos— y que esos vacíos los hemos llenado a través de la invención, de la fantasía y ese es el origen de la literatura, que nos suministra un refugio y que nos permite enriquecer, de esa manera vicaria a través de la lectura, las vidas que vivimos.

Al mismo tiempo, creo que la literatura es una expresión maravillosa de la libertad humana; en pocos géneros se expresa tanto esa libertad como a través de las fantasías literarias. Allí, en las grandes novelas, en las grandes historias de la literatura, descubrimos todo aquello que quisimos ser y lo inventamos para vivirlo de mentiras, porque en la verdad de nuestras vidas no lo podíamos vivir. Y, por eso, la literatura es la gran acusación, la gran requisitoria en la historia de cómo las sociedades, a lo largo de la civilización, nunca fueron capaces de aplacar de una manera definitiva los anhelos, las ambiciones, los apetitos de los seres humanos. Y por ello los seres humanos se sintieron obligados a inventar unas vidas paralelas, unas vidas de mentiras, que llenaran los vacíos de sus propias existencias. Eso expresa un ideal, una insatisfacción del ser frente a su condición, frente a su ambiente, frente a su sociedad y, por eso, la literatura es una expresión de la libertad humana y una demostración permanente, constante, de esa actitud crítica que ha sido el motor del progreso y de la civilización.

Finalmente, la última cosa, tal vez, que le debo a Flaubert es haberme enseñado que –con sus palabras– «la literatura es una manera de vivir». No lo era de esa manera integral que lo sería después. Cuando yo leía a Flaubert por primera vez, por razones obvias dedicaba buena parte de mi tiempo a trabajos alimenticios con los que no me sentía para nada identificado y que me ocupaban muchas horas del día. Pero la frase esa de Flaubert siempre ha quedado gravitando en mi memoria a medida que afortunadamente la vida me iba permitiendo dedicarme cada vez más a la literatura.

Mi vida ha llegado a ser eso que decía Flaubert: escribir, una manera de vivir. Escribir una historia es para mí, desde luego, tomar muchas notas, trabajar, corregir, rehacer, pero la verdad es que es mucho más que todo eso. Creo que lo fascinante que tiene emprender un proyecto literario es que sé que poco a poco ese proyecto va a ir ocupando todo mi tiempo, invadiéndome, colonizando mi vida cotidiana hasta, en un momento dado, ocuparla enteramente al extremo de sentir que todo lo que hago está absolutamente canalizado, orientado hacia aquello que estoy escribiendo. La única vez que conversé largo con Juan Benet, en Barcelona comiendo en el Amaya, me dijo una cosa que me dio risa. Me dijo: «Me han dicho que tú para escribir te mimetizas, que te disfrazas, ¿es verdad que tienes narices postizas, gorros, que te disfrazas de tus personajes para sentirlos mejor?». Yo dije, se lo ha inventado, es divertido, tiene gra-

cia, por supuesto me robé la idea y la metí en una novela. Pero con los años algo de eso ha pasado. Cuando yo escribo una historia poco a poco empiezo a contaminarme del ambiente, de los personajes, del mundo en el que transcurre esa historia, al extremo de llegar a sentirme en algunos momentos como exiliado, fuera de mi medio natural en el mundo real en el que vivo, porque me siento mucho más identificado y cerca del mundo aquel en el que está transcurriendo o en el que quiero que transcurra la historia que voy a escribir. De tal manera que, póstumamente, pues sí, Juan Benet tuvo razón. Llego a esos extremos de camuflar mi propia vida para inventarla mejor. Seguramente es lo que hacen todos los escritores y seguramente llegar a eso es la única manera de poder realizar el ideal de todo escritor: *contar una historia bien contada.*

3

ANALOGÍAS
Elide Pittarello

Hace casi veinte años, en uno de sus artículos, Javier Marías les hacía «Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes», de las cuales al menos dos son todo lo contrario, sugerencias puntuales para reflexionar sobre la narrativa ajena y, de paso, sobre la propia. La primera invitaba a no hacer sinopsis de una novela, la cual no debe considerarse jamás «en resumidas cuentas», es decir prescindiendo del tratamiento. La segunda subrayaba la autonomía que ha de mantener la novela con respecto a la moral, debiéndose juzgar un texto «por lo que tiene de inexplicable». Ahora bien, dada la expansión excéntrica de la obra de Javier Marías, sería infructuoso buscar la idea sustancial de sus historias, contadas a partir de la crisis ontológica que ha arrastrado consigo el fundamento, la causa-razón, el *logos*. ¿Cómo podría un sistema conceptual extrínseco deducir coherentemente las conexiones válidas entre tantos contenidos velados y tantos discursos híbridos, debidos a sujetos que se identifican especialmente por sus carencias?

Tal vez el procedimiento paradigmático posibilite una interpretación más acorde a esas galaxias que son las narraciones de este autor. Si bien circunscrito y parcial, el procedimiento paradigmático extrae fenómenos que mantienen entre sí una semejanza analógica, estando separados y conectados al mismo tiempo. El paradigma, según observa Giorgio Agamben, neutraliza la dicotomía entre lo general y lo particular, reúne lo ejemplar y lo singular, se sitúa en el cruce entre la diacronía y la sincronía. Así voy a enlazar unas cuantas situaciones paradigmáticas, cada una de las cuales es análoga a otras, por algunas coincidencias funcionales que establecen tensiones imprecisas, justo el revés de las definiciones exactas. En este trayecto zigzagueante, indiciario, siempre abierto a desvíos ulteriores, parto no sólo de márgenes e intersticios, sino también de antecedentes remotos, que no obedecen a un criterio evolutivo. Como primera muestra veamos un fragmento sacado de *Los dominios del lobo*:

«El abuelo Rudolph fue hasta la puerta. Sacó un cuchillo del bolsillo de su chaqueta y se acercó a ella por la espalda. Le tapó los ojos con la mano y de repente la bajó hasta la boca al tiempo que le hundía el puñal en el pecho izquierdo. La señorita Curzon emitió un sonido muy apagado y abrió los ojos. El abuelo Rudolph sacó el arma y comprobó si estaba muerta. Entonces fue a la cocina y cogió cuchillos de diferente tamaños. Volvió a la salita y se los clavó, uno

tras otro, en el hueco que había dejado su puñal a fin de que no se supiera con qué tipo de arma había sido asesinada. Luego recogió las tazas y los platos, los lavó y secó, y limpió con un pañuelo todos los objetos que había tocado. Puso todo en orden como si nadie hubiera estado allí. Cogió la botella de champagne y en pocos minutos estuvo en la calle. Nadie lo vio salir. En menos de media hora lo había hecho todo».

Con premeditación y solercia análogas, Ranz, el padre del protagonista de *Corazón tan blanco*, asesina a su primera mujer, en La Habana. La mata dormida, se le acerca por la espalda. Luego se viste elegantemente y, antes de abandonar la casa, descabeza las brasas de varios cigarrillos encendidos sobre las sábanas de la cama donde yace el cadáver, que será quemado en el incendio, aparentemente accidental. Es ésta la coartada eficaz para encubrir su crimen, que nadie le atribuirá. Cuando termina de recordararlo, al cabo de muchos años, el uxoricida dice: «Cerré la puerta de la alcoba y salí y bajé a la calle, y antes de montar en el coche me volví a mirar la casa desde la esquina, todo estaba normal, era ya de noche, había caído de golpe y aún no salía humo».

Tranquilamente el abuelo Rudolph vuelve a casa de su hijo, fingiendo haber estado en un casino. Tranquilamente Ranz acude a la cita con unos empresarios, para llevarlos de juer-

ga. Hay otro personaje, en otra novela, que desde la calle mira hacia el piso donde acaba de dejar a la mujer que poco antes se le había muerto improvisamente entre los brazos. Víctor Francés, el protagonista de *Mañana en la batalla piensa en mí*, no es un asesino, iba a ser tan sólo el amante de una adúltera. Con todo, frente al desenlace aciago, él también borra algunas huellas de su paso por la casa, pero disemina otras, sin contar con el hecho de que el niño pequeño de la mujer sigue vivo, es un testigo. Poco escrupuloso por un lado y sentimental en exceso por otro, el hombre quiere olvidarse del accidente, pero se demora mucho en presencia del cadáver. Al final, mientras se aleja del lugar caminando con lentitud, hace un balance de su aventura: «Eran tres cosas lo que me quedaba de mi mortal visita: el olor, el sostén, la cinta, y en la cinta voces».

Dada la reacción pasional, no sorprende que este personaje, un negro de la literatura, sea incapaz de mantener el anonimato y salga al descubierto con la familia de la que empieza a llamar «su muerta». La conquista de una identidad socialmente visible parte de ahí, de su irracional apego a una muerta que lo ha «encantado». Nadie se espera, en cambio, que sean incapaces de mantener el secreto los otros dos, los lúcidos autores del crimen perfecto. Volvamos a la cita inicial y al móvil de aquel asesinato en directo. La violencia del abuelo Rudolph no es instrumental, tiene el fin en sí misma y eso lo convierte en el amo de la muerte: un anti-

cipo de las violencias absolutas que quitan el aliento en *Tu rostro mañana*, la última, monumental novela de Javier Marías. En una noche de Navidad, el tiempo de la bondad artificiosa, el octogenario distinguido entra en la pastelería de la víctima elegida, una soltera anciana y amable, aficionada a la lectura. Le ofrece *champagne*, elogia sus pasteles, la convence a representar juntos una escena de teatro. Mientras juegan el papel de una convencional pareja de casados, el falso marido lleva a cabo su uxoricidio verdadero. Nadie resolvería aquel delito, si el propio culpable no cediera al ansia de contarlo. Este patriarca de una familia rica y poderosa, que se está hundiendo, ha perdido su identidad respetable y la reemplaza con otra no menos preeminente, si bien colocada en el extremo opuesto de la escala de valores. Después que por motivos poco edificantes han abandonado la casa los tres nietos varones y la nuera; después que se ha suicidado en medio de la indiferencia general la única nieta, el abuelo también participa en la regresión hacia la bestialidad, recortándose un espacio propio en su polis degenerada o *dominio del lobo* con una acción execrable que no quiere relegar al silencio. Para evitar que la colectividad archive pronto su triunfal violación de la ley, el asesino insospechable busca un reconocimiento por parte de quien había sido su involuntaria fuente de inspiración. Confiesa su fechoría al abogado criminalista que cenaba con él y su hijo todos los viernes, entreteniéndolos con el relato de sus casos judiciales. Fue él quien suscitó en el

abuelo Rudolph la curiosidad insana que lo llevaría hacia el mal. Tres décadas después, en *Tu rostro mañana*, al protagonista le sube la *fiebre* por saber en cuanto escucha las medias frases que, durante la cena fría, Bertram Tupra y Peter Wheeler le dicen con aparente descuido. Empieza así su nocturna y tempestuosa investigación sobre la guerra civil española, que lo lleva a encarar dos asesinatos que lo turban profundamente por su crueldad: el de Andreu Nin y el de Alfonso, el hermano adolescente de su madre.

Desde sus exordios, Javier Marías inscribe la violencia que mata en un doble movimiento: del discurso a la praxis y de la praxis al discurso. En el caso del abuelo Rudolph, el acto sádico, desde la idea en estado incipiente hasta el ingreso en la memoria colectiva, se da gracias a la conversación como rito social, un medio de cohesión imprescindible para cualquier grupo, clase o cultura. Pero aquí la conversación muestra su potencial contrario, el que rompe el orden de la concordia civilizada. Como si aplicara *La filosofía en el tocador* del Divino Marqués, el asesino pone la razón al servicio de su voluntad destructora, que consiste en dar la muerte por placer y ostentar el proceso con desparpajo, conservando a través de las palabras la huella del crimen que otras palabras le habían sugerido.

En *Corazón tan blanco*, en cambio, Ranz actúa por amor, que revela aquí su simbiótico vínculo con la muerte, causa-

da por una conversación distraída con Teresa, la mujer de la que está locamente enamorado. Sin intención ella le da la idea del uxoricidio. El ambiguo y fascinante Ranz, un personaje de la estirpe de déspotas poderosos de Javier Marías, es pese a todo un hombre sentimental. De paso, recordemos que en la novela que lleva este título, el banquero Manur, al verse abandonado por su mujer, se suicida, no sin haberle ilustrado antes al rival, el León de Nápoles, su constancia en el amor. La alianza de Eros y Tánato es férrea, blindada por la conversación. En vez de callarse, Ranz le cuenta a Teresa lo que ha hecho como prueba de su amor incondicional. De no haberlo sabido por boca de su flamante marido, Teresa no se habría quitado la vida. Y, en *Tu rostro mañana*, tampoco se la habría quitado Valerie, la mujer de Peter Wheeler, si no hubiera revelado, en una conversación, que un oficial de las SS, casado con la hermana de una amiga suya, tenía una abuela judía. La consecuencia fue la desaparición del oficial y el exterminio de su familia durante el nazismo.

He aquí el eje de la narrativa de Javier Marías: la relación conflictiva entre el decir y el hacer y viceversa. Este quiasmo encierra la poética y la estética del autor, cuyo fundamento ha sido siempre la paradoja, con su haz de antinomias indecibles y dilemas espinosos. La dialéctica, entendida como síntesis de dos contrarios, no cabe en las historias de este escritor. El hablar, lejos de ser el arte de la convivencia por

autonomasia, el cimiento político de todo hábitat humano en el sentido más amplio, puede poner a riesgo la vida propia y ajena, originando calamidades irremediables.

Veamos otro fragmento paradigmático que jalona este vaivén. En *Travesía del horizonte*, el escritor Victor Arledge llega a matar a un colega francés a bordo del *Tallahassee*, por querer saber qué clase de aventura había protagonizado otro pasajero, el pianista Hugh Everett Bayham. Al parecer, tras ser raptado en Londres, el artista había sido segregado en una remota mansión de Escocia, donde una muchacha tocó el piano sin parar y otra lo sedujo el último día de su extraño y voluptuoso cautiverio. Obcecado por conocer la verdad, el escritor acosa tanto al pianista que éste accede a contarle algo. No se dice qué. Lo de menos es la causa o, mejor dicho, la creencia en que haya un principio necesario de inteligibilidad de los efectos. Difícilmente aquí, y en el resto de la narrativa de Javier Marías, es posible *dar razón* de lo que sucede. La totalidad de los accidentes activos que determinan un acontecimiento excede el control de la conciencia y aventurar una deducción no es menos dudoso que hacer una previsión. Lo único cierto en *Travesía del horizonte* es que Victor Arledge, tras entablar la conversación ansiada y tal vez decepcionante, abandona la literatura, se retira en la casa de campo de un lejano pariente escocés, muere prematuramente a los treinta y ocho años, dejando sólo unas notas inconexas sobre aquel crucero fatal.

Su figura malograda, llena de sombras, se convierte así en un sujeto literario ideal. De su romántica, infeliz biografía saca provecho otro novelista, que redacta *La travesía del horizonte: una mise en abîme* casi perfecta con respecto al título de la novela que la contiene. En este tradicional juego de cajas chinas, la diferencia reside en el artículo gramatical. Un detalle mínimo, pero suficiente para evitar la coincidencia, la simetría especular entre el nombre y la cosa. También así puede verse cómo Javier Marías concibió la literatura desde sus comienzos precoces. En el añadido de ese elemento del discurso cabe la libertad del novelista, que no está sometido al vínculo del biógrafo o del cronista o del historiador. Uno y otro tipo de escritor enhebra su relato disponiendo los acontecimientos en una intriga comprensible. Uno y otro tipo de escritor cuenta una historia a partir de un interés personal y según su propio método y estilo. Pero sólo el biógrafo o el cronista o el historiador tiene que contar necesariamente lo que ha tenido lugar. El novelista, en cambio, puede jugar con un sinfín de combinaciones referenciales.

Por lo visto el personaje de Victor Arledge, que había perdido el juicio intentando averiguar la verdad acerca de un pasado que lo intrigaba, no tenía el talento del novelista. Sí lo tiene el autor de carne y hueso, Javier Marías, cuya inclinación detectivesca no ha enfilado nunca el camino de la erudición, que exige una buena dosis de fe positivista. Sabemos cómo contó literariamente la vida del escritor John

Gawsworth, en *Todas las almas*. Sabemos cómo llevó a la ficción, en *Tu rostro mañana*, la vida que le prestaron Julián Marías, su padre, y Peter Russell, el amigo hispanista. Por un escepticismo radical, Javier Marías ha puesto siempre en duda la existencia de incontrovertibles criterios de evaluación y decisión. Es éste un móvil determinante en su narrativa. Atribuir un valor implica confrontarse con lo deseable o preferible y orientar la elección. Decidir –que en su origen latino significaba «cortar»– implica descartar alternativas y hacer proyecciones determinantes para el futuro. Aun considerando los límites epistemológicos que la reflexión historiográfica del siglo XX ha puesto en evidencia, el saber histórico es positivo por naturaleza, afirma eventos efectivos y reconocibles, los aísla y organiza en un relato que se desentiende de los aspectos no pertinentes con respecto al objeto elegido.

En el *continuum* de lo real se distinguen, organizan y codifican datos a fin de construir mundos habitables, permanentes: un proceso que Javier Marías revoca en su narrativa, ahondando más bien en el revés de las posibilidades descartadas o ignoradas o simplemente no inventadas aún. Desanda, pues, el recorrido de nuestra tradición metafísica, pulveriza las ilusiones inveteradas. Con Nietzsche, acepta que la razón consista en la voluntad de poder, que hace pasar el orden de sus significados como la única normativa válida, y que la verdad sea nada más que un conjunto de ficciones

—en el sentido etimológico de moldeados, inventos, imágenes, figuras— que ha olvidado su génesis. Con estos recursos engañosos pero necesarios para su supervivencia, el hombre ha podido hacer frente a la angustia de ser arrojado al mundo sin finalidad ninguna, se ha embelesado con diferentes deseos de inmortalidad.

En cambio, Javier Marías, que no se escuda en metafísicas, se ha planteado siempre la cuestión del conocimiento como un juego lingüístico que parte de presupuestos convencionales y de referentes metafóricos. Nada es válido o verdadero por naturaleza, nada es axiomático: aserto que engendra en su narrativa filones divergentes, pero basados siempre en la ambigüedad de formas y contenidos. Uno es el de la literatura fantástica, con una especial predilección por la figura del fantasma, cuyo privilegio o condena consiste en poseer una completa visión retrospectiva del pasado. Desde su desencarnado más allá, el fantasma no influye en el espacio-tiempo de los vivientes que lo ignoran casi todo acerca de sí mismos. A diferencia de ellos, el fantasma sabe, pero no puede. De ahí su infelicidad nostálgica, su mirada inútilmente vuelta hacia el mundo de quienes aún tienen la posibilidad de elegir, aunque lo hacen casi siempre a ciegas. Así fue desde «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», el relato que el autor escribió con catorce años, cuyo protagonista inaugura la serie de criaturas inmatrimales y pasionales que se demoran en el límite del misterio.

El segundo filón es el de la literatura cómica, un desplazamiento terrenal al ámbito de la parodia con *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, novelas intencionalmente hiperbólicas e inverosímiles. En cuanto revés de la rapsodia, la parodia ridiculiza un modelo elevado de la conducta humana, se funda en la doble presencia del original serio (el modelo subyacente) y de la imitación caricaturesca (el punto de vista invertido o toma de distancia desenfadada). El autor dijo, con razón, que siendo entonces poco más que un adolescente no tenía más remedio que suplir la falta de experiencia personal inspirándose en las historias de películas y novelas famosas. Llama la atención, sin embargo, el hecho de que aquel rebelde *novísimo*, que no se plegaba al canon del realismo español, eligiera burlarse de lo atroz. En otras palabras, que encarase *al revés* el tema de la violencia del hombre contra el hombre. Un sinfín de asesinatos y traiciones relampaguean en el cortocircuito semántico de la risa, que hace comprender sin explicar ni juzgar el triunfo del mal, la vuelta al caos, el fracaso de la justicia entendida como técnica de la coexistencia humana.

En *La República* de Platón, Sócrates le pregunta a Trasímaco si hasta una banda de ladrones o una sociedad de delincuentes de la peor especie no necesita la justicia para conseguir algún resultado útil (351 c-d). La respuesta es obviamente positiva. Y en otra obra de Platón, *Protágoras*, el protagonista recuerda el mito de los hombres que no

podieron defenderse de las fieras, fundando las ciudades que los pusieran a salvo, hasta que Zeus no les envió la justicia por medio de Hermes (322 b-c). Sólo entonces la humanidad se diferenció de los animales, compensando su debilidad física con el arte de la política. He aquí un cuento del origen de la civilización occidental, cuyo trayecto los personajes americanos de *Los dominios del lobo* y los personajes ingleses y franceses de *Travesía del horizonte* invierten a toda prisa, enfocados con una hilaridad turbulenta que cohibe los afectos. Nunca más Javier Marías volverá a tratar la crueldad desalmada con tanta inocencia. Nunca más volverá a burlarse de la libertad que hunde al hombre en el dolor sin rescate. El enlace entre el mal, la responsabilidad y la culpa cobrará una importancia creciente en sus historias, construidas sobre la ofuscación del discernimiento. Y como consecuencia las tramas que las relatan serán cada vez más rotas, laberínticas, digresivas.

Mientras tanto, el autor ha destinado otro tipo de risa, la de la complicidad solidaria, a aquellos seres raros y en general calamitosos que son para él los escritores. En *Vidas escritas* el novelista cuenta lo que ha tenido lugar, pero deforma o conforma esas breves biografías según el enfoque elíptico de la comicidad, práctica que desdibuja los confines del género y lo desvía hacia la literatura. Así Javier Marías desmonta los clichés hagiográficos que se suelen emplear para los genios de las letras y, a la vez, expulsa el

pathos que estos autores podrían suscitar en cuanto «Artistas perfectos» –del nombre de la pieza conclusiva–, es decir artistas muertos. Si acaso son sus fotos, que congelaron instantes del devenir de cada uno, las imágenes que en esta obra cargan implícitamente con el sentimiento de pérdida, borrado en los textos que desprenden tantas chispas de humor, tanta gracia compasiva.

Ride si sapis es el lema del Reino de Redonda, una cita de Marcial que vale sea para el actual rey escritor, sea para sus criaturas de ficción, especialmente las más contradictorias, como por ejemplo el protagonista de *Todas las almas*, al que el autor le prestó en su día algún rasgo personal. Saber reír –asegura Freud– es usar simultáneamente o en rápida sucesión dos diversas maneras de representar un mismo objeto, comparando las cuales se da la diferencia cómica y el ahorro de energía afectiva. Saber reír es saber pactar con lo reprimido y no extraña que en las novelas cada vez más serias de Javier Marías los episodios cómicos vayan ganando un espacio creciente. En el segundo volumen de *Tu rostro mañana*, el narrador que se ríe tan agresiva y brillantemente de Flavia Manóia y Rafa de la Garza, a los que abandona momentáneamente en la pista de baile de la discoteca, no advierte el peligro que engendra su falta de clarividencia. Por no haber vigilado lo bastante, la distracción frívola se torna en infracción ofensiva. El escarmiento es el rito de la violencia aterrador a la que el narrador tiene que asistir en el lavabo de

discapacitados. Blandiendo una anacrónica y amenazante espada lansquenete sobre el cuello del agachado Rafa de la Garza, Tupra le muestra al discípulo cómo se ejerce el arcaico derecho de venganza contra el culpable. Sin ninguna mediación institucional, el desproporcionado ajuste de cuentas deriva de la cólera del sujeto agraviado, es decir el marido, el italiano despótico al que Tupra aplaca con aquel resarcimiento, conociendo a fondo su índole despiadada. En el revuelto mundo actual, a esto también se dedica un agente de los servicios secretos de un Estado europeo.

Eran mucho más ligeras las pruebas que el narrador tenía que afrontar cuando era el protagonista de *Todas las almas*, donde por ejemplo sale de un apuro riéndose de sí mismo y del mundo entero. En un *college* de Oxford, al terminar la clase de lengua española en la que se había inventado «etimologías delirantes sobre la marcha», el personaje llega a la conclusión de que éstas «no eran mucho más disparatadas ni menos verosímiles que las verdaderas». Habiendo demostrado lo fácil que es falsificar la derivación de las palabras, el filólogo improvisado sella su aventura didáctica con una sentencia lapidaria: «A veces el saber verdadero resulta indiferente, y entonces puede inventarse».

Dado el planteamiento divertido, esta concepción nihilista del conocimiento universal en relación con una vivencia subjetiva silencia uno de sus componentes esenciales y temi-

bles, el azar. En la experiencia del mundo como devenir del que salen todas las cosas y al que todas las cosas regresan, lo novedoso e imprevisto irrumpe en la existencia humana como amenaza. Es el azar o caso, una categoría estrechamente relacionada con la nada, entendida no tanto como vacío, sino como lo informe, lo que no ha empezado a ser o lo que ha dejado de ser. Esta visión ha estado presente en la narrativa de Javier Marías desde el principio, pero alcanza su representación más extensa en *El monarca del tiempo*. Esta obra rara y escasamente estudiada, que el propio autor desmembró y borró de su bibliografía durante una época, para devolverla a una renovada vida editorial no hace muchos años, ofrece cinco variaciones sobre la interferencia del azar en los proyectos del género humano. La que ocupa el lugar central es «Fragmento y enigma y espantoso azar», un ensayo donde el autor expone en primera persona los conceptos que el género literario elegido requiere. En torno al *Julio César* de Shakespeare se articula el saber racional de Javier Marías, el único comunicable de manera interpersonal u objetiva, según un criterio que va desde los sofistas de la Antigua Grecia hasta los neopositivistas de nuestro tiempo. Y sin embargo en el título de esta pieza indudablemente crítica está a la vista una señal del otro saber, el de las emociones. Calificar el azar de «espantoso» abría ya entonces la expectativa desfavorable del miedo, la pasión que ha ido engrosando con los años la textura de sus obras más famosas.

El binomio es más que fundado, como muestra el desdichado capitán Louvet, protagonista de «El espejo del mártir», el relato que inaugura *El monarca del tiempo* como un manifiesto en forma de parábola. Se trata de un militar erudito, un profundo conocedor de las doctrinas de la guerra, que a los cincuenta años participa en la campaña rusa de Napoleón, confiando ciegamente en su saber anticuado, dieciochesco, basado en la certeza del cálculo y del resultado. Su sistema táctico y estratégico, jamás sometido a averiguaciones empíricas, «dejaba poco o ningún resquicio de acción al poder del Azar». La dramática, vibrante reconstrucción de cómo el capitán Louvet se aboca a la caída, desgarrado entre la teoría y la práctica, no incluye su hipotético, abrupto descubrimiento del sentido de la vida, cuando arremetió solo contra el ejército enemigo, pasando por un tráfuga. En vano el narrador se pregunta si, tras aquella prueba a todas luces aplastante, el capitán Louvet sufrió un desengaño o si renegó de su error o bien «si sabiendo, ya no quiso saber».

En cambio, quien dice «No he querido saber pero he sabido», la frase que inaugura *Corazón tan blanco*, exhibe su condición de sujeto indeciso y asustado que sí cuenta con los golpes del azar. De nada le vale el conocimiento racional. Su temor a la adversidad es un sentir que se renueva cada vez que Eros, o la vida misma, se le presenta junto con Tánato y Phobo. Saber, entonces, no es poder, es caer.

En parte por lo que averigua (el deseo secundado) y en parte por lo que le llega (el trabajo del azar), el protagonista descubre su genealogía maligna. En la cadena de acontecimientos que ha posibilitado su llegada al mundo hay un homicidio y un suicidio en los que está implicado su padre. Sin aquellas vidas truncadas antes del fin natural, su padre no se habría casado por tercera vez y él no habría nacido. He aquí la culpa heredada que emerge a través de las conversaciones.

«El mundo depende de sus relatores», afirma el narrador, Víctor Francés, en *Mañana en la batalla piensa en mí*. En realidad, el mundo depende también de las personas calladas, como aclara Deán –el viudo de Marta Téllez– en la singular conversación que los dos personajes entablan al final de la novela. Esta otra figura de poderoso, vencido por lo que no pudo controlar, le cuenta al que no llegó a ser su rival las consecuencias que le trajo el no haber conseguido a tiempo una información decisiva: la que en cambio poseía su interlocutor, el sigiloso testigo de la desgracia. La ignorancia de las posibilidades que se le abrían a Deán a partir de la muerte natural de Marta, su mujer, acaba por determinar la muerte accidental de Eva, su amante. Sin embargo, en esta novela es imposible establecer cuál fue el peso del azar y cuál el peso de las acciones de cada uno de los dos hombres. La trama de hechos luctuosos que los involucra y que sume en un dolor inmenso a varias perso-

nas no es del todo consecuencial, está llena de agujeros. Lo reconoce hasta el arrogante Deán, que le dice a su interlocutor sometido: «Tu parte y la mía no se complementan ni se completan, no se necesitan, sólo se cruzan involuntariamente, o más bien la tuya se cruza, no la mía». Las causas de lo que les ha pasado son impuras y ninguno de los dos hombres asume del todo la culpa, ni la descarga sobre el otro. Cada uno de ellos es un inocente culpable y un culpable inocente.

Esta admisión de responsabilidad sin castigo, sin ni siquiera el asomo de una censura moral, es un ejemplo suavizado, sólo dramático, de la terrible injusticia que ya había planteado *Corazón tan blanco* de manera individual y que luego desplegaría colectivamente, como desgaste político irreversible, *Tu rostro mañana*. Desde el punto de vista de la Ley, en las historias de Javier Marías el criminal goza de una impunidad escandalosa (excepto el ejemplo jocoso del abuelo Rudolph que acaba en la cárcel). En general, la violencia del hombre contra el hombre –cuya máxima expresión es el asesinato– no entra en la esfera de competencia del derecho penal. Hasta el delito más cruel no se lleva a juicio, donde la dialéctica tiene la función de resolver públicamente los conflictos, sustituyéndose a la violencia. En cambio, en las historias de este escritor, ni se endosa el justo castigo a quien atenta contra la vida humana, ni se exige la justa reparación para la víctima y sus allegados. En

un aula de tribunal, afirma Javier Marías al comienzo de *Negra espalda del tiempo*, el relato no puede reproducir lo sucedido, ni siquiera si se integra con la mimesis gestual del testigo de vista. El referente es huidizo, por precisos que sean los signos verbales y no verbales que lo representan. Si la verdad se reduce a un criterio formal, la justicia no parece darse en este mundo. Tal vez se dé en el otro, en el más allá, como muestra la fantasmagoría del narrador en el primer volumen de *Tu rostro mañana*: «La misma idea de Juicio Final anunciaba que era eso lo que más iba a hacerse según las expectativas comunes, después de muertos: contar las historias enteras de todos, luego hablar, relatar, exponer, argumentar, refutar, apelar, y al término escuchar sentencia».

Remontándose a Platón y a Aristóteles, Paul Ricoeur vincula la justicia a la esfera práctica, es decir a lo que cada individuo hace o deja de hacer con respecto a los demás, dentro de la comunidad a la que pertenece. La justicia se suele poner en relación con el bien y con la verdad, cuya búsqueda pone en juego el discurso como hábito social, como discusión o alternancia entre el decir y el oír. Pero es aquí donde se desmalla la ética para Javier Marías. Hablar perjudica. Escuchar también. En su escritura la alianza de lo justo, lo bueno y lo verdadero ha sido siempre un espejismo, porque la comunicación es parcial y arriesgada aun cuando no se tergiversa voluntariamente.

El diálogo no exorciza el mal, lo fomenta. O bien, amplía un poco más la inabarcable urdimbre de sus manifestaciones. En *Mañana en la batalla piensa en mí*, es sintomática la conclusión del protagonista a este respecto. Después del encuentro con el viudo de Marta Téllez, así cierra su historia:

«Cuando las cosas acaban ya tienen su número y el mundo depende entonces de sus relatores, pero por poco tiempo y no enteramente, nunca se sale de la sombra del todo, los otros nunca se acaban y siempre hay alguien para quien se encierra un misterio. Ese niño no sabrá nunca lo que ha sucedido, se lo ocultarán su padre y su tía y se lo ocultaré yo mismo y no tiene importancia porque tantas cosas suceden sin que nadie se entere ni las recuerde, o todo se olvida y prescribe. Y cuán poco va quedando de cada individuo en el tiempo inútil como la nieve resbaladiza, de qué poco hay constancia, y de ese poco tanto se calla, y de lo que no se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte, y durante poco tiempo: mientras viajamos hacia nuestra difuminación lentamente para transitar tan sólo por la espalda o revés de ese tiempo, donde uno no puede seguir pensando ni se puede seguir despidiendo: “Adiós risas y adiós agravios. No os veré más, ni me veréis vosotros. Y adiós ardor, adiós recuerdos”».

A través de la cita modificada del final del prólogo del *Persiles*, el narrador anticipa su futura e inevitable despedida del mundo con las palabras sabias y dolientes de Cervantes: una manera de velar la aflicción del viviente que se sabe mortal, acudiendo a la melancolía ajena. Es ésta la forma interiorizada de la ambigüedad, la disidencia vuelta en contra de uno mismo: un sentimiento que apunta en toda la obra de Javier Marías, pero que se ha radicalizado con el paso de los años, hasta convertirse en angustia existencial, en espera de la desdicha imprevisible pero cierta. He aquí la mecha de las pasiones extremas que tiñen las obras de la madurez de este escritor, el cual explora en profundidad la contradictoria condición de la criatura humana. Por un lado la marca el destino, en su acepción actualizada de condicionamiento necesario, pero carente de un orden cualquiera; por otro la atenaza la libertad de desear y actuar en el devenir excesivamente indeterminado y por lo tanto pavoroso. El conocimiento, componente esencial de una voluntad de poder eficaz, se obtiene con modalidades cada vez más alejadas de la razón y sus métodos científicos. Para mencionar sólo la variante más reciente de este inseguro dominio del mundo, piénsese en el criterio subjetivo con que se redactan los informes secretos de *Tu rostro mañana*. Piénsese también en su acumulación indiscriminada por parte del aparato estatal: la información sobre los ciudadanos como medio de eventuales agresiones futuras, desde el chantaje hasta el homicidio.

Desde este punto de vista, *Corazón tan blanco*, surgido a partir de un «presentimiento de desastre», es una historia paradigmática dentro del tercer filón de la narrativa de Javier Marías, el filón trágico, el más conspicuo. Lo trágico es una visión del mundo desgarrada, la epifanía del contraste absoluto entre la vida y la muerte. La inane y asimétrica sublevación del hombre contra las fuerzas de la *Physis* que genera destruyendo es una obnubilada negación de los límites que induce a la acción errónea. El desfase entre las decisiones y sus consecuencias es incalculable e ineluctable, abre la puerta al dolor que irrumpe como catástrofe que se padece y no se entiende, ni se aprovecha. Hoy en día no hay catarsis, sólo *mysterium tremendum* para quien no confíe en el gran avance de la técnica.

En *Negra espalda del tiempo* el autor se hace cargo en primera persona de esta insensatez, ofrece fragmentos de biografías marcadas por el azar y el dolor, empezando por la propia. Hilvana la escritura como acto que salva y a la vez sepulta, pues atesora memorias como un fantasma que se ocupa de muertos conocidos y desconocidos, hasta convertirse en «una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos». Javier Marías protagoniza el conflicto del saber y el contar desde la indigencia, desde el sentir trágico que llega a su cumbre en *Tu rostro mañana*, donde afronta la parte de historia que en *El siglo*, la novela sobre la figura del delator, había omitido. Por primera vez trata explícitamente

te el tema del hombre que se erige en dueño de su misma especie, violando las leyes elementales de la convivencia civilizada. Por primera vez, aborda un ámbito político desde los bastidores ocultos del Estado que mantiene el orden con la violencia y el miedo. Al haber perdido la relación originaria entre los medios y los fines, la civilización más desarrollada acaba siendo la más opresiva y dañina. Las fieras no están fuera de la *polis*, las alberga el propio sistema de protección estatal, el invisible, el que está más allá de la legalidad pactada.

El protagonista de *Tu rostro mañana* contribuye, con los informes que le pide su jefe, al control perverso de personas cuya suerte ignora. Una vez más la palabra se configura como el origen de la posible ruina propia y ajena, el motor de la desdicha. Es un planteamiento trágico de imposible solución, que reúne en este personaje el rol del contagiado que contagia. No le hace caso a su padre, la víctima de una delación que casi le costó la vida al comienzo de la dictadura, quien interrumpe con el silencio las consecuencias ulteriores de aquella experiencia. El protagonista, en cambio, escucha e investiga el mal, hasta convertirse en un hombre de acción, alguien que no descarta pegar a un rival, si es lo que le conviene. Es el efecto de lo que el personaje ha ido sabiendo, gracias sobre todo a las largas conversaciones con Peter Wheeler, el maquinador activo y el filólogo contemplativo, alguien que nunca pensó elegir entre las armas

y las letras. La venenosa secuela de horrores que presenta la novela, desde los casos individuales hasta las masacres de la guerra civil española y la segunda guerra mundial, se desencadena a partir de lo que Peter Wheeler decide contar. Y sin embargo es él quien, al final de su larga vida aventurera, le dice al interlocutor elegido: «No debería uno contar nunca nada». Con esta misma frase se abre *Tu rostro mañana*, el relato del heredero que difunde lo que ha recibido y lo que ha añadido por su cuenta.

Lo trágico no tiene fin, del mismo modo que no tiene un comienzo delimitable. Los efectos del mal son tan inabarcables como sus causas. Cambian las circunstancias, pero no el esquema de la crisis, cuyo dualismo destructor se renueva una y otra vez. Llama la atención el hecho de que el fragmento de poema que Javier Marías eligió como epígrafe para su primera novela, tan ágil y risueña, se adapte también a esta última, la más grave e inquietante hasta la fecha. Se trata de los primeros versos de *A Poem To Delight My Friends Who Laugh At Science-Fiction*, de Edwin Rolfe, un escritor norteamericano, afiliado al partido comunista, que fue a España de 1937 a 1939, en defensa de la República. Formó parte de la brigada Abraham Lincoln y, a su vuelta a Estados Unidos, pagó por aquella decisión y por su activismo político en general. Cuando Javier Marías publicó *Los dominios del lobo*, en 1971, posiblemente estos detalles no significaran gran cosa para él. Lo último que quería

entonces era escribir sobre su país y sobre aquella guerra. Veámoslo, entonces, como un cruce de voluntad y azar. Las imágenes de estos versos ofrecen un escorzo de tragedia, la alegórica autodestrucción de especies vivientes en una civilización desarrollada. Una sombría predicción de lo que podría pasar de verdad en nuestro mundo actual, tan sofisticado y tan salvaje. La magistral epopeya de *Tu rostro mañana* nos ha puesto sobre aviso:

*«That was the year
the small birds in their frail and delicate battalions
committed suicide against the Empire State,
having, in some never-explained manner,
lost their aerial radar, or ignored it.
The aged, facing sleep, took poison;
the infant, facing life, died with the mother in
[childbirth;
and the whole wild remainder of the population,
despairing but deliberate, crashed in auto accidents
on roads as clear and uncluttered as ponds».*

4

PARA EMPEZAR POR EL PRINCIPIO

Javier Marías

Resulta difícil explicar por qué uno dedica tantas horas a escribir. Tal vez aún más por qué uno las emplea en escribir invenciones, o puede que sean fabulaciones. Es decir, por qué, en este último caso, cuando toma elementos prestados de la realidad, no se limita a contarlos tal como fueron, o los hechos como sucedieron, sino que se los atribuye a personajes que no han existido y los mezcla o los inserta en una historia eminentemente ficticia, como si quisiera diluir lo acontecido o contagiarlo de ficción.

Son muchos los escritores que han hecho justamente lo contrario: que han procurado presentar sus novelas y cuentos –sus textos imaginativos– bajo una apariencia de realidad; que han recurrido a expedientes diversos para convencer a los lectores de que sus figuraciones no eran tales, sino que se correspondían con sucesos acaecidos, o, como se suele decir, con «historias verdaderas». «*This is a true story*», rezan todavía hoy los carteles iniciales de muchas películas, sean de cine o de televisión. «Basado en hechos reales», suele ser la fórmula en español. Cada vez que oigo o leo eso,

lejos de sentirme tranquilizado, o atraído, o intrigado; lejos de pensar que no se me van a contar disparates y arbitrariedades, baraturas y caprichos y coincidencias increíbles; lejos de considerar que se ha añadido prestigio o verosimilitud a lo que me dispongo a contemplar o a leer, me invade una sensación de pereza y de aburrimiento previo, de desconfianza y rechazo, de suspicacia y hasta de escepticismo. El pensamiento que me viene a continuación, aunque difuso y no tan formulado como lo formularé ahora, viene a ser más o menos este: «¿Qué tendrá de peregrino e inverosímil, de excesivamente azaroso, de arbitrario y barato esta historia para que, habiendo sucedido en la realidad, me la quieran contar y además me avisen de que debo creérmela en todo caso –me la crea de hecho o no–, porque efectivamente se dio así y así tuvo lugar, tanto si me gusta como si no?»

Soy de los que opinan, me doy cuenta –en contra de lo que con frecuencia opinan mi época y tantos escritores y críticos fascinados por términos vacuos y algo pedestres como «autoficción», «relato real» o «*faction*», la combinación inglesa entre «*fact*» y «*fiction*», entre «hecho» y «ficción»–, que la única manera de contar algo verdadero es bajo el elegante y pudoroso disfraz de una invención, precisamente porque el que inventa o fabula –si lo hace bien y con consideración, o por lo menos no es un mastuerzo– nunca va a plegarse a las groseras y rocambolescas imposiciones de la realidad. Recuerdo haber dicho hace un par de años, en una

entrevista para *The Paris Review*, que la realidad era una novelista pésima, porque ni elige ni ordena ni dosifica; porque admite todas las casualidades sin rechistar –qué otra cosa puede hacer, si se dan en ella–; porque traga con todas las inverosimilitudes, hasta con las que en una novela o en una película nos llevarían a exclamar con irritación «¡Venga ya! ¿Cómo se atreven, cómo pretenden que me crea esto?»; porque no selecciona ni oculta ni aplaza cuando le tocaría seleccionar u ocultar o aplazar; porque es perfectamente capaz de arruinar un misterio o una incertidumbre, y de echar por tierra una zozobra; porque carece de intención y, lo que es más grave, de estilo; porque a veces desconoce las pausas y otras veces las prolonga en exceso, hasta hacernos perder el hilo y desinteresarnos; porque está llena de personajes planos y de situaciones sin tensión, y nos informa sin cesar de detalles superfluos cuando no tediosos, como el menú completo de cada comensal en el transcurso de un almuerzo; porque en ocasiones arroja demasiada luz y en otras tanta tiniebla que lo que parecía una historia acaba por no poder serlo, pues se sabe todo de golpe o no hay forma de averiguar nada, respectivamente; porque a menudo le falta ritmo y está llena de tiempos muertos o bien se le agolpan los acontecimientos.

Lo cierto es que, intuitivamente, casi todo el mundo está al tanto de eso, y quienes cuentan historias reales incurren con demasiada frecuencia en una contradicción: por un lado, recurren a la veracidad de los hechos como aval para lo que

están relatando («Miren que esto pasó, que no me lo estoy inventando a mi conveniencia ni a mi comodidad; que, por increíble que parezca, las cosas sucedieron así»), y, por otro, procuran que su narración de lo acaecido se parezca a una ficción, porque lo que nunca hacen es contarlo todo, contarlo tal como ocurrió sin dejar fuera un minuto ni un detalle, una pausa ni una espera ni un diálogo insignificante. Por el contrario, omiten todo eso, y al hacerlo intentan que, en su relato, la realidad se aproxime o se asimile a la invención («Miren, esto pasó, pero, tal como ustedes lo oyen o leen y yo se lo cuento, parece que no hubiera pasado; mi historia es tan perfecta que se diría imposible que se hubiera desarrollado así por azar, sin la intervención de alguien, sin que mediara una voluntad, un ingenio, un ardid, una maquinación o un plan»).

Que yo tenga noticia, la primera persona de mi familia que escribió alguna novela fue mi bisabuelo cubano, Enrique Manera y Cao, padre de mi abuela Lola Manera, nacida en La Habana, y por tanto abuelo de mi madre, Lolita Franco, ya nacida en Madrid, pues la que sería su progenitora salió de la isla a los siete u ocho años, en 1898, junto con sus padres y hermanos, y los que sobrevivieron a la travesía se instalaron en la capital de España. He dicho que mi bisabuelo era cubano, lo cual no le habría parecido a él del todo exacto, probablemente: era más bien español de Cuba, y justamente por sentirse eso abandonó su tierra muy a su pesar.

Mi abuela Lola y su hermana menor María, a la que todos conocíamos como la tita María, conservaban, sin embargo, un fuerte acento caribeño, o «criollo», según decían ellas, y no pocos términos de su primera infancia en La Habana. Cuando nos regañaban a mis hermanos y a mí, solían tildarnos de «guajiros» y de «guachinangos», palabras que nunca me ha preocupado demasiado saber qué significaban en su memoria, pero que asocio, inevitablemente, con el mal comportamiento. Y, por supuesto, se dirigían a nosotros como a «ustedes», lo cual, como madrileños de corta edad, nos causaba perplejidad: «¿Por qué la abuela nos llama a veces de usted?», le preguntábamos a mi madre. «Están ustedes hechos unos guajiros, o aún peor, unos guachinangos», esa era la fórmula repetida una y otra vez.

La abuela había tenido once hijos, de los cuales, cuando yo nací, sobrevivían siete. Había perdido a dos niñas pequeñas, una inmediatamente mayor y otra inmediatamente menor que mi madre (que así resultó ser una falsa primogénita), y a dos chicos muy jóvenes, casi adolescentes: mi tío Carlos, muerto de tifus a los diecisiete años, y mi tío Emilio, asesinado durante la Guerra Civil en Madrid por un grupo de milicianos, más o menos a la misma edad. De este tío he hablado en una obra de ficción, *Tu rostro mañana*, en la que lo llamé Alfonso, y en un libro que en su día calificué de «falsa novela», *Negra espalda del tiempo*, en el que le di su verdadero nombre, pues su narrador era Javier Mariás y cuanto se relataba en él, con resultar muy nove-

lesco a grandes rasgos, no era invención ni ficción. De aquel joven no se encontró nunca el cadáver, como ya sabrán quienes conozcan esas obras mías (y a la cabeza Elide Pittarello), y la única prueba de su desaparición del mundo fue una pequeña foto de él muerto que le entregaron a mi madre, su hermana, en la cheka de la calle del Fomento, con unos números en unas etiquetas colocadas sobre su cuello y su pecho: un 2, y debajo 3-20, quién sabe lo que querían decir, una de las etiquetas con su agujerito y su cordel. Esa foto burocrática y tétrica yo no creí que se conservase, hasta que hace unos años la encontré, metida en una cajita metálica junto con carnets de la Biblioteca del Decanato de Filosofía y Letras, alguna carta, tarjetas y otros papeles pertenecientes a mi madre, en el sótano de la casa de mi padre (mi madre murió hace ya mucho, en 1977).

Desde 1989 (antes de que lo hicieran otros autores hoy célebres por ello), tengo la tendencia a incluir en mis novelas las imágenes de que se habla en el texto, sean fotos o cuadros o carteles o aun documentos, de manera que el lector pueda contemplar esas imágenes a la vez que se le describen o se analizan o se le comentan. Al hablar del tío del narrador en el primer volumen de *Tu rostro mañana* –es decir, de su tío Alfonso, trasunto indisimulado de mi tío Emilio–, inserté una foto de éste aún vivo, y durante largos meses, incluso con el volumen ya acabado y próximo a su publicación, dudé si incluir asimismo la de él muerto. Al fin y al cabo, estábamos en una novela, en una obra de ficción,

y el narrador en primera persona no era yo, sino un personaje llamado Jacobo Deza, y su tío asesinado durante la Guerra no era exactamente mi tío, aunque se le pareciera en casi todo y sin duda hubiera surgido de él. Si no ponía la foto, era como escamotearla, pues en el texto se hablaba de ella y se la describía, y además, como he dicho, la «norma» de esa novela era la mostración de las imágenes. Dudé tanto que incluso le pedí a un amigo que dibuja bien, César Pérez Gracia, que me hiciera una viñeta de la pequeña fotografía, pensando en eso, en un «sí pero no» o en un «no pero sí», como alternativa. Pasó un mal trago ese amigo, porque (y ahora cito de la novela, de la parte titulada *Fiebre y lanza*) «hay manchas de sangre en el rostro joven, en la oreja la más extensa, de donde se diría que hubiera brotado, pero también en la nariz y en la mejilla y la frente y sobre el párpado cerrado izquierdo a modo de salpicaduras, y casi no parece su cara la misma que la del muchacho vivo de la otra foto ..., ese chico con su corbata». Dudé y dudé y dudé, hasta que la persona a quien va dedicada esa novela, Carme López Mercader, me dijo: «Tú has escrito un artículo criticando la costumbre actual de enseñar los rostros de los muertos en la televisión y en la prensa, y has llamado a esos muertos ‘los que ya no pueden defenderse’ y ‘los que ya no pueden verse’. Has lamentado que se haya perdido o relajado el antiguo respeto que suponía el gesto de cubrirles la cara al instante, o si era posible todo el cuerpo, y has señalado cómo, a tu parecer, eso no se hacía sólo por

evitar a los vivos la visión desagradable o impresionante, sino por ahorrarle al muerto su exposición cuando ya no puede controlar su imagen. Da lo mismo que esa foto ‘pase a ser’ la del llamado ‘tío Alfonso’, tío de Jacobo Deza y no ya tuyo, al insertarla en una novela, que lo engulle todo y que, al hacerlo, lo convierte en ficción todo. Para tus verdaderos tíos, para los que siguen vivos y recuerdan a su hermano Emilio, esa imagen no podrá ser la de nadie ficticio, sino la del joven querido que fue asesinado gratuita e inútilmente, y eso fue dolorosa realidad para ellos, como lo fue para tu madre, más para ella que para ninguno. La foto no es la de nadie de ficción, sino la de alguien que tuvo una vida y, aunque brevemente, pasó por el mundo. No la enseñes, no la exhibas, nadie más tiene derecho a verla».

Me convenció, le hice caso, pese a tener muy presentes las palabras de Faulkner (y otras parecidas de otros autores) según las cuales un novelista es alguien absolutamente amoral que arrojará por la borda el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo, con tal de conseguir escribir su libro; alguien que, si tiene que robar a su madre, no vacilará en hacerlo si con ello logra el mejor resultado posible para su novela, el mejor efecto, la mayor altura, el secuestro del lector, la máxima calidad y la mayor eficacia. También pese a creer que, sobre todo a la larga, todo lo procedente de la realidad, si se lo mete en una ficción, acaba por ser sólo ficticio. Incluida una fotografía. Quizá no estoy al nivel de los artistas de quienes hablaba Faulkner, o

quizá es que no me atrevo a privar enteramente de realidad a lo que la tuvo.

Pero me he desviado, deliberadamente. Mi abuela Lola tuvo once hijos y en cambio su hermana menor, la tita María, no tuvo ninguno. Las dos eran mujeres risueñas. Quiero decir de esas a las que unos niños logran hacer reír con facilidad, y así desarman toda su severidad y se libran de todo castigo. Conseguirlo en el caso de la tita María tenía más mérito, ya que a ella le gustaba pasar por estirada y altiva. Exigía a mis padres que, siempre que la presentaran a alguna de sus amistades, lo hicieran de la siguiente manera, sin omitir nada: «Doña María Manera, Marquesa viuda de Barroeta». De aquel marido Marqués, o quizá pseudoMarqués, muerto antes de mi nacimiento, no sé nada, sólo que mis padres se referían a él, con leve hilaridad, como al «tito Alfonso». La tita María, tras ser presentada con la fórmula exigida por ella, avanzaba una mano muy rígida y ligeramente inclinada, dando a entender que, si el nuevo conocimiento era varón, esperaba que éste se la besara. Tenía ciertos delirios de grandeza, algo contradictorios: se pasó nuestra infancia contándonos que el segundo apellido de su padre –y por tanto duodécimo nuestro, precisaba–, Cao, procedía «directísimamente del famoso Indio Cao, lugarteniente de Moctezuma»; sin embargo, en unas memorias familiares que dejó a su muerte, tituladas *Como se pasa la vida (Apuntes 1896 a 1936)*, afirmó por escrito: «Por mis venas corre sangre española, sin mezcla alguna».

Un énfasis innecesario que tal vez haría sospechar lo contrario. Según ella, además, de aquel célebre Indio Cao les venía a algunos miembros de la familia un extraño pico o pincho –esto es, un hueso prominente o salido– en lo alto de la cabeza. Creo recordar que a todos sus sobrinos-nietos nos sometía a inspección táctil del cráneo, y que sólo mi hermano Álvaro, hoy músico, había heredado el tal pico, de acuerdo con su criterio. Pero seguramente era más bromista de lo que aparentaba, porque en las mencionadas memorias no habla del Indio, y sí en cambio de «los Cao de Pontevedra». Al fin y al cabo, sólo alguien con humor podía reírse cuando yo, ya adolescente, la saludaba con disparates como: «Ya me he enterado de lo tuyo, tita María». «¿Y qué es lo mío?», me preguntaba intrigada. «De que te va a fichar el Atlético de Bilbao como delantero centro». Y sí, en vez de llamarme majadero o guachinango, se reía, procurando que no se le alterase su bonito pelo blanco.

Tardamos en saber que además de ellas dos y su hermana mayor Luisa, y de dos hermanos, Enrique y Eladio –estos últimos tres ya muertos–, había una cuarta hermana, viva, la tita Carmen. A esta otra tía-abuela jamás la vi. Vivía en la Argentina, se había peleado con mi abuela y con la tita María en algún momento de sus vidas y ellas no la mencionaban nunca ni por supuesto le escribían. Esa tita Carmen, en cambio, escribía a escondidas de tarde en tarde a mi madre, su sobrina mayor, y el único comentario que merecían sus sobres de avión, al menos en presencia nuestra, era

el siguiente: «Sólo con ver su letra», le decía mi madre a mi padre, «ya ve uno lo malvada que es, ¿no te parece?» Mi padre asentía, entre otras razones porque le habían mostrado esa letra a una amiga grafóloga, Mariana Dorta, en la que tenían gran confianza y cuyos veredictos, por así decir, iban a misa. Y Mariana Dorta había dictaminado que la persona tras aquella letra –a veces le bastaba con ver el nombre y la dirección de un destinatario en un sobre– era en verdad muy pérfida. (Mis padres eran personas muy racionales y nada supersticiosas, pero los aciertos de Mariana Dorta los tenían tan pasmados que en los últimos años mis hermanos y yo hemos descubierto, tras la muerte de nuestro padre, numerosos «informes grafológicos» improvisados sobre la gente más variopinta: desde mis propios tíos –hay uno de mi tío Jesús Franco o Jess Frank, el director de cine, para él nada halagüeño– a Ortega y Gasset o Guillén o Salinas, pasando por los diferentes proyectos de novias que mis hermanos y yo íbamos teniendo en nuestra juventud primera, y que no sabían a lo que se exponían al enviarnos una mera postal veraniega.)

Respecto a los «pecados» de la tita Carmen, sobre ellos hubo siempre tanto silencio que al cabo de los muchos años sólo he podido inferir que al parecer, más que «pecados» y de ella misma, lo que hubo fueron graves crímenes de su marido, cometidos durante un periodo en el que tuvo responsabilidad militar en algún fuerte o plaza de Marruecos. La hipótesis es que mandó fusilar a un moro sólo para

poder disfrutar de los favores de su viuda, por lo que fue degradado. Pero hay sospechas aún más feas de que regentaba un burdel marroquí con prostitución de menores de ambos sexos, y de que mandaba eliminar a los padres de éstos que protestaban o amenazaban con denunciarlo. Según un testimonio reciente, llegó a capitán, y era sádico, corrupto, sifilítico y extremadamente licencioso, pero tan guapo, tan temerario y tan pinturero que la tita Carmen siguió siempre locamente enamorada de él y lo acompañó a la Argentina cuando el Ejército español, para evitar un escándalo, le ofreció la posibilidad del destierro, que él aceptó. Es de suponer que lo que sus hermanas no perdonaron nunca a la tita Carmen fue que se mantuviera leal en la desgracia a aquel militar asesino, contra el cual la habían prevenido desde antes de su matrimonio.

Pero de quien venía hablando era del padre de ellas, de mi bisabuelo Enrique Manera y Cao, terrateniente, militar (Coronel del cuerpo jurídico, tengo entendido), pintor ocasional de paisajes y marinas, compositor de canciones, director del periódico cubano *Por el honor de la Bandera* y autor de libros. Son cinco los títulos suyos que tengo registrados, pero al parecer hubo más: uno es *Cómo y por qué se perdieron las colonias hispano-americanas*, de 1895; otro, del que me hice con un ejemplar a través de un librero anticuario de California, es quizá el más buscado y apreciado, pues se llama *Manual del cazador cubano*, es de 1886 y contiene un curioso glosario cinegético; un tercero

lleva por título *Estudio y organización táctica de la caballería*; y un cuarto, *Guía del oficial de caballería ligera en campaña*, de 1882, y jamás los he encontrado; el último me lo legó a su muerte la tita María, precisamente por mi condición de novelista, pues se trata de una breve novela, *El coracero de Froeswiller (Recuerdos de la Guerra Franco-Prusiana)*, y es de 1875. Sé que no fue ésta la única que escribió y publicó, pero nunca he logrado dar con ninguna otra en mis pesquisas por las librerías de viejo de media Europa y alguna ciudad de América. Enrique Manera y Cao murió en 1898 a los cuarenta y nueve años, de modo que tuvo que dar a la imprenta ese *Coracero de Froeswiller* hacia los veintiséis.

No deja de tener su gracia que sea una historia relativa a su vida y a su muerte una de las primeras que yo escuché como si se tratara de un cuento, es decir, de una ficción, hasta el punto de haberla yo convertido en eso, en un cuento, la primera vez que la relaté por escrito, en 1978. Luego he vuelto a narrarla un par de veces más por lo menos, en un artículo de 1995 y en mi mencionada «falsa novela» de 1998, *Negra espalda del tiempo*. Aunque algunos de ustedes la recordarán sin duda (con Elide Pittarello a la cabeza), otros ni siquiera la conocerán, ya que un cuento muy antiguo y un artículo de prensa pasan fácilmente inadvertidos o se olvidan y no son piezas que se releen, y ese libro mío, *Negra espalda del tiempo*, con ser quizá el más influyente de cuantos he escrito, es también uno de los más silenciados –sobre

todo por quienes aprovecharon su influjo; en mi opinión, claro está, que no cuenta– y menos apreciados, entendidos y recordados: sobre él cayó una especie de maldición, o acaso es que pasó pronto a habitar la región que le da título, asimismo llamada a veces por mí «el revés del tiempo». Por eso, y porque en realidad ninguno de ustedes puede tener la certeza absoluta de si esa historia es verdadera o una vieja ficción inventada por mí hace no menos de treinta años, me van a perdonar que la evoque ahora de nuevo.

Cuando Enrique Manera y Cao era aún joven, quizá hacia 1873, quizá antes, cuando en todo caso era aún soltero, salió a pasear a caballo una mañana, y al regresar hacia la casa para el almuerzo, un pordiosero mulato –alguna versión habla de una gitana– tuvo la desfachatez de agarrar su caballo por la brida, obligarlo a detenerse y pedir limosna, que mi bisabuelo, seguramente molesto por la osadía, le denegó, es de suponer que de malos modos o con cajas destempladas. Y entonces el pordiosero le lanzó una maldición –como dije en *Negra espalda del tiempo*– «bastante barroca y de precisión más que notable». «Tú y tu hijo mayor», le vaticinó, «los dos moriréis antes de cumplir los cincuenta años, lejos de vuestra patria, y no tendréis sepultura». El joven Manera y Cao no hizo caso, apartó al mulato de un manotazo, regresó a su casa y allí relató la anécdota durante el almuerzo, para después olvidarse. Alguien, sin embargo, retuvo el episodio: quizá un aya negra que lo transmitió a la generación siguiente cuando ésta empezó a existir, y

por eso ha llegado hasta mí este cuento. O bien alguien lo recuperó a la luz de lo que ocurrió más tarde, sin lo cual es seguro que la anécdota se habría perdido definitivamente. Y en ese sentido cabe hacer la siguiente reflexión: a veces, en la literatura como en la vida, no se sabe qué es parte de una historia hasta que la historia se forja a sí misma y está completa y terminada. Mis escritos, desde luego, están llenos de episodios y anécdotas, de imágenes y de frases que no parecen tener una función específica ni determinante en el conjunto. Que aparecen, se diría, por capricho o azar, y así suele ser la primera vez que se plasman en el texto. Más adelante, no obstante, reaparecen y cobran sentido u *otro* sentido, y resultan no ser tan anecdóticos ni tan episódicos, tan azarosos y caprichosos como parecía: resultan formar parte fundamental de la historia. Como he dicho en numerosas ocasiones, yo suelo escribir con brújula y no con mapa: es decir, si conociera de antemano la entera historia que me dispongo a contar, si la tuviera ya íntegra en la cabeza antes de ponerme a escribir, lo más probable es que ni siquiera me molestara en escribirla. Vería la tarea como un mero ejercicio de redacción, me aburriría, y hasta cierto punto pensaría: «Si ya lo sé todo desde el principio, ¿qué gracia tiene ponerlo sobre el papel si durante ese proceso ya no voy a averiguar nada?» O, dicho de otro modo: si sé por qué el encuentro de mi bisabuelo con el mendigo habanero acabó por tener importancia o significación, ¿qué sentido tiene contármelo a mí mismo? Porque lo cierto es que el pri-

mero al que el novelista está contando su historia es a sí mismo, y si ya la sé de cabo a rabo, ¿cómo no voy a aburrirme –y, lo que es peor, a delatarme ante los lectores– si en el proceso de escribir me limito a algo mecánico, a darle forma y pausa y estilo y ritmo, sin que para mí haya sorpresa alguna, sin que para mí haya descubrimiento, sin que en esa labor yo descubra ni averigüe nada, esto es, *invente* nada, pues no otra cosa que descubrir, hallar, averiguar, significaba el verbo latino *invenire*, del cual proviene nuestro «inventar», lo mismo que *invenit*, *to invent* o *inventare*? Por eso he dicho en tantas oportunidades que al escribir me aplico el mismo principio de conocimiento que rige la vida. Así como a los veinte años hacemos lo que hacemos sin saber qué nos convendrá haber hecho cuando tengamos cuarenta, y así como a los cuarenta no tenemos más remedio que atenernos a lo que hicimos a los veinte, que no podemos borrar ni enmendar, yo escribo lo que escribo en la página 5 de una novela sin tener ni idea de si eso me convendrá cuando llegue a la 200, y, lejos de escribir una segunda y una tercera versiones, adecuando aquella página 5 a lo que después he sabido que contendrá la 200, yo no cambio nada, sino que me atengo a lo escrito al principio tentativa o intuitivamente, azarosa o caprichosamente. Sólo que, a diferencia de lo que la vida hace –y por eso es tan mala novelista las más de las veces–, procuro que lo que inicialmente no tenía significación la acabe teniendo. Me obligo a convertir en necesario lo que fue casual y hasta

superfluo, de tal manera que a la postre no resulte ser ni casual ni superfluo. Me obligo a dotar de sentido a lo que inicialmente carecía de él y semejaba tan sólo un dado arrojado al aire.

Por ese motivo vuelvo a contar aquí la maldición de mi bisabuelo Manera y Cao, que, aunque sea algo acontecido, parece lo que siempre me pareció a mí desde que la escuché de niño a sus hijas Lola y María: una ficción bien concebida por alguien, por la voluntad de un relator que sabe lo que se hace. En 1898, cuando España perdió Cuba, Enrique Manera y Cao decidió que no vería ondear allí otra bandera que la española, y menos aún la de las barras y estrellas después de la guerra sucia de los yanquis, como los llamaban él y sus descendientes (recuerdo haberles oído contar asimismo a mi abuela y a mi tía-abuela lo que ellas decían, a la española, «la voladura del *Maine*», es decir, la del acorazado *Maine*, que siempre se ha sospechado que hicieron explotar los propios norteamericanos para culpar a los españoles y disponer de un pretexto para desencadenar la Guerra. «Aquello fue una auténtica cochinada de los asquerosos yanquis», sentenciaban al unísono las dos ancianitas, sentadas la una frente a la otra en sendas butacas, abanicándose siempre, esa es la principal imagen de ellas a lo largo de mi infancia). Así que mi bisabuelo decidió abandonar la isla con toda su familia y trasladarse a España, que sólo había pisado de visita. Los médicos se lo desaconsejaron, pues padecía de vértigo Ménière y la travesía suponía un

peligro para su salud. Él no hizo caso, como tampoco se lo había hecho al pordiosero mulato muchos años antes: vendió apresuradamente sus propiedades y se embarcó en el *Ciudad de Cádiz* con su mujer, de origen mexicano y apellidada Custardoy, sus seis vástagos y algún servicio. Cuando no faltaban demasiados días para que concluyera la travesía (el destino era Cádiz), sufrió un ataque cerebral que lo fulminó en cubierta, y unas fechas más tarde, el 12 de noviembre, murió cerca del Cabo de San Vicente. Su cadáver, quizá por orden del General Luque, que viajaba con tropas a su mando en aquel vapor, fue arrojado al océano con una bala de cañón. Aún no había cumplido los cincuenta años, estaba muy lejos de su tierra cubana y no recibió sepultura. Hace poco he sabido que tenía un extraño lema, o una frase recurrente que soltaba de vez en cuando: «Todos somos peores».

Su primogénito, Enrique Manera Custardoy, el hermano mayor de mi abuela Lola y de la tita María (o por lo visto medio hermano, nacido de un primer matrimonio de mi bisabuelo), siguió la carrera militar de su progenitor, ya en España, y en 1921, veintitrés años después del fallecimiento de éste en alta mar, fue destinado a Marruecos con el rango de coronel y como ayudante del General Fernández Silvestre, que comandaba las tropas españolas en aquella Guerra, cuyo episodio más conocido y recordado es el llamado «desastre de Annual», en el transcurso del cual esas tropas huyeron en desbandada y sufrieron una matanza a

manos de los cabileños de Abd-el-Krim. En medio de la dispersión de la derrota, Fernández Silvestre, un hijo suyo, un segundo ayudante del General llamado Tulio López –también cubano de crianza– y mi tío-abuelo Enrique, al que en el Ejército apodaban «Confucio» por lo sentencioso y equilibrado, quedaron aislados del grueso, aunque con una camioneta a su disposición. Fernández Silvestre, sin duda hombre anticuado y acaso inseguro de sobrellevar su fracaso si salía con vida de él –o tal vez por hacer honor a su apodo, que no era otro que «El Salvaje»–, se negó a abandonar el campo y huir, y Manera Custardoy, todavía más anticuado, se negó a dejar solo a su superior. Ambos convencieron al hijo del General de que escapara con el vehículo e intentara llegar a Melilla y salvar la piel, lo cual hizo el joven, acompañado de aquel segundo ayudante, Tulio López, en cuyo proceder en medio del desbarajuste, y también en el posterior, la tita María vio siempre mucha turbiedad, y así lo reflejó en sus modestas memorias familiares. Y allí se quedaron Silvestre y Manera, a esperar la muerte.

No se supo nada más. Sus cadáveres nunca fueron hallados, y lo único que se encontró de mi tío-abuelo fueron sus gemelos de campaña y sus correajes de coronel, que yo alcancé a ver en la casa de mi abuela, en la calle de Cea Bermúdez 43, de Madrid, y que ahora alberga el Museo del Ejército. Se teme que los dos militares corrieron la peor suerte, es decir, que fueron empalados y descuartizados, y, ahora que lo pienso, es extraño que las dos ancianas risueñas y dulces,

mi abuela Lola y la tita María, emplearan estos dos verbos en presencia de niños –del niño que yo era– y aun llegaran a explicarnos su significado. Quizá esto da una idea de cuánto han cambiado los tiempos y cuán pusilánimes son los actuales; de cómo hace menos de cincuenta años a los críos se nos informaba de las cosas de la vida y de la muerte, aunque fueran espeluznantes. Pasábamos miedo, seguro, pero aprendíamos, y no nos llamábamos a engaño luego. Enrique Manera Custardoy, el hijo mayor de Enrique Manera y Cao, tenía a su muerte cuarenta y seis años, se encontraba lejos de sus dos tierras, la colonial Habana que lo vio nacer y el Madrid que lo vio madurar, y no tuvo sepultura ni la tendrá jamás. Fue en este desastre de Annual, casi medio siglo después de que fuera lanzada, y en un continente bien alejado, donde y cuando la maldición o profecía de un pordiosero mulato habanero pasó a ser mucho más que una anécdota intrascendente, para ser contada a la hora del almuerzo. Fue allí y entonces cuando pasó a ser parte de una historia, o aún es más, se convirtió en su desencadenante. Y, por mucho que ocurriera en la realidad, fue sólo en aquel momento cuando mereció ser contada, esto es: cuando de pronto pareció ficción. No sólo un relato acabado, sino sin ningún cabo suelto. Tanto es así que al menos en dos de las ocasiones en que yo lo puse por escrito con anterioridad a hoy, le añadí algún cabo suelto que la historia no tenía: dije una vez, por ejemplo, que la maldición no sólo alcanzaba al primogénito de quien la

recibió, sino también al primogénito del primogénito, el cual no habría existido en mi cuento, y me dediqué a especular sobre la parte de incumplimiento de un vaticinio que tan cabalmente se había cumplido en sus dos primeras fases. Lo cierto es que al tercer Enrique Manera, Manera Regueyra, yo lo conocí y llegó a viejo. Fue Almirante, y, eso sí, gustaba de relatar cómo, durante la Guerra Civil, había sobrevivido a dos fusilamientos colectivos, en ambas ocasiones gracias a su corta estatura, pues las ráfagas habían apuntado a mayor altura de la que él alcanzaba. Claro que también contaba cómo había hundido un submarino a puñetazos, en fin. Así que en la vida real la maldición sí se cumplió plenamente, ya que rezó: «Tú, y tu hijo mayor», y no, como yo he escrito alguna vez: «Tú, y tu hijo mayor, y el hijo mayor de tu hijo mayor...».

¿Quién me habló de ella por primera vez? Seguramente mi abuela Lola, que tenía por costumbre contarme otras historias, oídas de muy niña a su aya negra en La Habana. Entre ellas estaban la del Monito Chirrinchinchín, la de la Vaca Verum-Verum, y aquella otra de la recién casada, que introduje en mi novela *Corazón tan blanco*, que durante su noche de bodas cantaba tétricamente lo siguiente a su madre, que velaba al otro lado de la puerta: «Mamita, mamita, yen yen yen, serpiente me traga, yen yen yen»; a lo que el yerno respondía, desmintiendo a su joven esposa: «Mentira, mi suegra, yen yen yen, que estamos jugando, yen yen yen, al uso de mi tierra, yen yen yen». «Y a la mañana siguiente», cito

ahora de *Corazón tan blanco*, «cuando la madre y ya suegra decidía entrar en la habitación de los novios para llevarles el desayuno y ver sus rostros de dicha, se encontraba con una enorme serpiente sobre la cama sanguinolenta y deshecha en la que en cambio no había rastro de su infortunada y promisoría y preciada hija». Pero sin duda no sólo me la contó mi abuela Lola, sino también la tita María, y mi madre, y la hermana de ésta, mi tía Tina, siempre las mujeres las principales transmisoras de lo sucedido y de lo inventado. Es como si conocieran, de manera innata, el precepto de Isak Dinesen, o Karen Blixen: «Sólo si uno es capaz de imaginar lo que ha ocurrido, de repetirlo en la imaginación, verá las historias, y sólo si tiene la paciencia de llevarlas largo tiempo dentro de sí, y de contárselas y recontárselas una y otra vez, será capaz de contarlas bien».

De esta cita, a la que tampoco es la primera vez que recurro, me interesa sobre todo su parte inicial: «Sólo si uno es capaz de imaginar lo ocurrido, de repetirlo en la imaginación...» Creo que en eso reside una de las claves de la literatura: cuando uno cuenta, o introduce en una ficción algo que en verdad ha acaecido, la única forma de que resulte aceptable y verosímil consiste en pasarlo por la imaginación y en ser capaz de contarlos como si en realidad no hubiera pasado. Y tal vez el mismo proceso deba llevarse a cabo con las invenciones, con aquello que nació directamente de la imaginación y que jamás ha sucedido: uno tiene que imaginárselo como sucedido, para luego poderse lo imaginar de nue-

vo, sólo que ahora como no sucedido. Ese es el territorio de la literatura, aquel en el que la procedencia del material debe acabar siendo indiferente, porque va y viene y vuelve incessantemente. Y al final las diversas procedencias serán indistinguibles y además no importan, porque el filtro de las imaginaciones lo iguala todo. Es un territorio de difuminación y niebla, de penumbra e incertidumbre, en el que sin embargo vemos, con más nitidez de la que nunca tenemos a nuestra disposición en la vida, todo aquello que decidimos que pase a pertenecerle. Y lo más asombroso es que puede pasar a pertenecerle *todo*, lo verdadero y lo figurado, los hechos y las ensoñaciones, lo comprobable y lo inverificable, lo conocido y lo desconocido, lo acontecido y lo que nunca ha pasado, lo que cuenta con testigos y lo que no puede tenerlos, como aquella maldición que acaso se inventó, para amenizar un almuerzo, mi bisabuelo novelista.

5

LA MIRADA LITERARIA DE
ARTURO PÉREZ-REVERTE

José María Pozuelo Yvancos

No cabe duda de que el territorio literario español no es fiable siempre, y lo saben bien dos de los escritores sobre los que estos días tratamos. Ambos han compartido, previa a los reconocimientos de hogaño, una larga travesía por el desierto de la crítica española, que cuando no era adversa de radical modo, les perdonaba la vida. Conjeturo que Arturo Pérez-Reverte ha podido pensar en ello, cuando hace unos días, el 21 de Mayo concretamente, le fue concedido el premio que lleva el nombre del novelista Vallombrosa Gregor von Rezzori, por la versión italiana de *El pintor de batallas*, distinguida con ello como la mejor novela extranjera publicada en Italia. Ya va siendo común, y no lo digo sin desdoro para las atalayas levantadas sobre el territorio literario español, que sean voces de otras latitudes las que nos avisen de aquello que literariamente se mueve y avanza, con pasos menos dudosos de lo que desde aquí se presumía.

Esa novela, *El pintor de batallas*, que considero entre las cuatro mejores suyas, se abre con un Pensamiento, el nume-

rado 234, de Blaise Pascal, sobre lo que San Agustín no ha visto sobre la guerra, y se cierra con una memorable secuencia, que les leo:

«Antes de volver al agua, cogió una de las monedas que había puesto sobre el tronco seco y se la introdujo en la boca, bajo la lengua. Luego, sumergido hasta la cintura, observó cómo en las piedras de la orilla se desvanecían sus huellas, semejantes a pinceladas del mural por fin acabado, secándose bajo el sol de la mañana.

Cuando llegó la nueva punzada de dolor, el pintor de batallas apenas se dio cuenta. Nadaba concentrado, vigoroso, adentrándose en el mar con buen ritmo y precisión geométrica, en una línea recta que cortaba en dos mitades exactas el semicírculo de la caleta. Sentía en la boca, junto al sabor de la sal, el cobre de la moneda para Caronte. Se preguntó qué habría más allá de las trescientas brazadas». (Pp. 300-301 de la primera edición en Alfaguara, Madrid, 2006.)

Pascal y Caronte, en los límites, y dentro de la novela el recorrido que Faulques va haciendo por la gran tradición de la pintura de la guerra, desde Brueghel el Viejo hasta Chirico y Chagall. Se va adentrando este protagonista según avanza el diálogo con su oponente Markovic, en el corazón

de las tinieblas de la guerra de Los Balcanes, y a su través en la larga serie de lugares en los que ha sido fotógrafo, reportero de guerra: Chipre, Vietnam, Líbano, Camboya, Eritrea, El Salvador, Nicaragua, Angola, Mozambique, Iraq.

No deja de resultar curioso que tanto Marías como Pérez-Reverte hayan construido simultáneamente sus últimas ficciones como un problema de representación y de conocimiento. ¿Puede contarse, pintarse o fotografiarse, en suma representarse, el horror?

¡El horror, el horror!; seguramente detrás de Faulques está Kurtz ante la mirada atónita de Marlowe, pero aún me parece más importante que la novela traslade esa vivencia no de oídas, o de leídas, sino que sea el propio Pérez-Reverte quien incorpore su experiencia del tal horror, vivido en las batallas en las que fue reportero de guerra.

Cuando va avanzando la edad, y se va consiguiendo subir los peldaños de su propia escala literaria, el artista que lo es, va yendo a lo fundamental que quiere hacer, aunque sea, o mejor que así sea, a costa de la perplejidad de quienes ni se esperaban esto, ni pueden aceptar que Arturo Pérez-Reverte no sea únicamente ese escritor de masas, narrador de aventuras, que por tener éxito de lectores, no merece el aplauso de la crítica severa, que se autoproclama

seria y estuvo a punto de dejar pasar la oportunidad de reconocer a un narrador de estirpe a quien muchos lectores agradecen les haya reconciliado con la sabiduría vieja, y tan rara, del contador de historias. Y ello aparejado con la sólida construcción de un edificio lingüístico, como enseguida diré.

Tal tacañería del consenso crítico es muy antigua. Me van a permitir que les cuente una anécdota personal, que tiene que ver con mi primer encuentro con Pérez-Reverte, en el año 1992. Dirigía por entonces el Departamento de Literatura de mi Universidad y recibí una comisión de alumnos que pedían al Departamento un poco de dinero para pagar el viaje de Arturo Pérez-Reverte, que era entonces conocido reportero de guerra en TVE, pero que había publicado, cuatro años antes, una obra que muy pocos conocían y que me sigue pareciendo, lo era sin duda, una excelente novela: *El maestro de esgrima*. Recuerdo que el alumno más inquieto, que fue quien llevó toda iniciativa (yo me limité a apoyarlo y por supuesto a asistir al acto) se llamaba Pedro Moya.

Quince años después de que esta anécdota ocurriera, la editorial Espasa Calpe quiso editar la novela en la querida colección Austral y me encargó un Prólogo que entendí como un honor pero que también escribí con la íntima satisfacción de ver que Pérez-Reverte había obtenido por

fin un lugar en la literatura que por obras como ésta había merecido mucho antes, pero que entonces se le negaba por doquier, salvo esos raros alumnos entusiastas que antaño regalaban nuestras aulas y que muchos profesores no se merecían.

Puesto que me he referido al antetexto de Pascal en *El pintor de batallas*, quiero citarles el que precede a *El maestro de esgrima*. Está tomado de *Los cuadernos de viaje* de Enrich Heine, y dice así:

«Soy el hombre más cortés del mundo. Me precio de no haber sido grosero nunca, en esta tierra donde hay tantos insoportables bellacos que vienen a sentarse junto a uno, a contarle sus cuitas, e incluso a declamarle sus versos».

He de confesar que cuando escribí aquel Prólogo pasé por alto esta cita; constituía para mí un enigma que no he sabido descifrar y que seguramente tiene un referente en la mente del autor cuando la escribía. Viene bien, desde luego, la predicación de cortesía para don Jaime Astarloa, el formidable personaje que protagoniza el libro, un viejo caballero anacrónico, adalid de un viejo arte, el de la esgrima, que es emblema de tal virtud, pero no estaba yo entonces seguro de que no hubiera mucho más en la decisión de tal elección. Volveré luego sobre Astarloa y su novela.

Si he convocado la cita de Heine es porque traduce una condición que resultaba rara en el corresponsal de guerra de 1988: que conociese una obra que, con el título de *Cuadernos* o de *Cuadros de viaje*, había ido publicado este poeta alemán del XIX, discípulo de Augusto Guillermo Schlegel, y que seguramente sea más conocido por todos debido a que las Baladas recogidas en el *Libro de canciones* han sido ponderadas por Grimm, por Nietzsche, por Thomas Mann, por Bertol Brecht; esto es, por la plana mayor de la inteligencia literaria alemana. Otra cosa es que lo conocieran los críticos que negaban entonces (alguno hay que lo sigue haciendo) el pan y la sal a un joven autor al que no sé si se perdonaba mal el ser corresponsal o el ser novelista, o ser las dos cosas a un tiempo, que regular boda les parecía.

Lo que resultaba seguro, y lo es para cualquiera que tenga un rato de conversación con sus libros o con la persona es que Pérez-Reverte fue siempre un gran lector, y no únicamente de aquellos que como Galdós, Alexandre Dumas, Stevenson o Conrad se asociaron pronto a su vindicación, o los muchos escritores clásicos grecolatinos o de nuestro siglo de Oro, sino de otros aparentemente más alejados de su estética como es el caso de Heine.

En la nómina antedicha se puede recorrer el espíritu y la forma de muchas de las novelas de Arturo Pérez-Reverte. He hecho figurar en primer lugar a Galdós porque no es

casual que la historia de don Jaime Astarloa ocurra en el Madrid de 1868, en el seno de una conspiración política en la que sin saberlo se ve envuelto, y que parece un episodio nacional de esos que tienen a un lado el honor, los principios, la lealtad; y, al otro, el decadente curso de una nobleza holgazana, que representa Luis de Ayala, el marqués de Alumbres.

En esta novela se encuentra en embrión todo lo que Pérez-Reverte ha ido desarrollando hasta *Un día de cólera*, su última novela, a la que me referiré enseguida. Antes, querría dibujar en tres pinceladas varios rasgos que me parecen fundamentales de su estilo, en cuanto dictan los pentagramas fundamentales de su arte literario.

El primero es la cuidadosa percepción del héroe cansado, como ejemplo de una estirpe, la propia de la literatura, que ha descansado siempre sobre esas vidas truncadas por una lucha desigual con su destino. Lo mismo cuando el caso es femenino como ocurre con Teresa Mendoza *Reina del Sur*, quien es junto con Astarloa, también personaje preferido, una heroína cansada.

Cuando se entrega a narrar el destino de tales héroes, junto a su reconocida habilidad narrativa, rasgo que no le niegan a su autor ni sus críticos más displicentes (en parte porque, siendo tanto en un novelista, no les parece dema-

siada cosa), me quiero detener un poco en dos fenómenos menos obvios que rigen mucho su estilo literario:

Sea el primero la tensión dialéctica, el ejercicio de una lucha ordenada en diálogos entre el protagonista y su antagonista, que van desarrollando una precisa esgrima argumental, con sus lances y su cálculo. Se da esa tensión, es obvio, en los movimientos dialécticos que don Jaime Astarloa y Adela de Otero van cifrando junto a los corporales, llenando la obra de sutiles estrategias, gestos, silencios, ese su formidable ballet de asedios mutuos, a la vez psicológicos y eróticos.

Pero tal cosa ocurre también entre Teresa Mendoza, reina del Sur, y sus dos interlocutores, Santiago Fisterra y el ruso Oleg Yasikov. Al final del libro, Teresa va midiendo interiormente una progresiva desconfianza para con Fisterra, y sus diálogos se pueblan de este territorio de la presuposición, del elemento que conviene dejar que el lector vea fluir pausadamente, y que ha estado latente a lo largo de la novela, contenida en el diapasón de los silencios que la heroína va conteniendo. Igual ocurre, en la íntima y excelente forma en que Yasikov y Mendoza se saben cansados.

Y dialéctica es *El pintor de batallas* puesto que su estructura narrativa, que recuenta muchos de aquellos episodios que el pintor en batallas reales ha llevado a la retina de su cámara, queda albergada por otra estructura mayor. La del

encuentro de Faulques y de Markovic, quien viene a ejecutar la venganza debida, y encuentra al otro finalmente en su torre del Cabo del Mal, entregado a la tarea inescrutable de apresar en el lienzo lo que la cámara vio; esto es, de fijar el horror y la violencia como representación imposible. En el diálogo entre el español y el serbio se va ejecutando toda una danza de persecución, que colma la obra de matices sobre el bien y el mal, según cada uno lo ve. Por tanto, lo narrativo, que en *La Reina del Sur* cubre una trayectoria de ritmos y compases que he analizado en otro lugar como uno de los momentos mejor ejecutados de sus estructuras narrativas, alberga otras cualidades menos visibles y que cuando te acercas a ellas, reconoces hijas de la buena literatura.

El otro rasgo que les anuncié tiene que ver con la creciente indagación sobre el lenguaje. El compromiso con el lenguaje tiene en Pérez-Reverte tanto peso como el cuidado de la narración, pero en tanto veo que esta última cualidad le es generalmente admitida, no ocurre igual con esa otra dimensión, que entiendo crucial en su dimensión de autor, como en otros lugares he venido advirtiendo. Hay detrás de cada novela una exigencia lingüística, en la indagación léxica, que se llena de vocablos precisos. También una cuidada forma de reproducir los registros y formas de hablar, ya sean concretas zonas como los mexicanismos, o el lenguaje de la época en que cada novela esté ambientada, sea el siglo XIX,

comienzos del XX o, en el caso del siglo de Oro, el acopio de modismos y jergas. Si llevó a su discurso de entrada en la Real Academia el lenguaje de la germanía, es porque lo había hecho suyo antes en los tahúres retratados en su *Alatriste* o, por situarme un momento en esta zona de su producción, si lleva a su héroe a la navegación del siglo de Oro por el mar de Levante, hay todo un vocabulario que, como se vio ya en *La carta esférica*, está basado tanto en la experiencia náutica como de un riguroso trabajo de documentación previo a la escritura de cada novela, que se une a un sentido muy agudo de la manipulación en cada caso de los distintos registros del habla de los personajes, según sea su procedencia o cultura.

No querría que el tiempo breve me impidiese hablar de la última vuelta de tuerca dada por Pérez- Reverte a la cuestión de la narración de una historia. En este caso, precisamente de la Historia. Me refiero, claro está, a *Un día de cólera*. Quiero subrayar esa distinción, Historia con mayúscula, es decir, lo ocurrido realmente en unas pocas calles de Madrid el 2 de Mayo de 1808 e historia, con minúscula, que es la narración poética, en su sentido primigenio, es decir, el aristotélico, que la ofrece como construcción literaria. Aristóteles en su famoso tratado *De Poética* (1451b) había distinguido lo que le ocurrió realmente, por ejemplo, a Alcibíades, que Herodoto quiso contar, de lo cual se ocupa la Historia, de aquello que un poeta, un escritor diría-

mos hoy, tiene que elaborar, que no precisamente es decir exactamente qué cosa ocurrió, sino decir literariamente qué pudo ocurrir según el verosímil y necesario. Esto es hacer una construcción más general y representativa de lo que el hombre es, no sólo este o aquel hombre o mujer, sino de lo que es general al comportamiento humano y que una fábula o narración convierte en necesario.

Por esto que les digo me parece que *Un día de cólera* representa un formidable ejercicio de límite. Adviene cuando un creador se enfrenta al más difícil todavía de que su obra suplante la Historia, sin que en tal suplantación haya un intento de menor fidelidad a ella, sino precisamente de mayor compromiso con la verdad, reconociendo sin embargo que tal reconstrucción es imposible desde los solos términos de la realidad tal como fue, que es de todo punto inasequible. Pero no lo es esa realidad tal como *debió ser* según el verosímil y necesario de sus acciones.

De esa imposibilidad de contar la Historia desde fuera de la literatura nos ha hablado recientemente en su lección de ingreso en la Academia, Javier Marías. Únicamente a la literatura le es conferido proporcionarnos el ámbito de la verdad, que es aquel que una ficción es capaz de reportar desde la urdimbre de su necesidad poética, según se realiza narrativamente.

Precisamente el Prefacio que Pérez Reverte ha escrito de su último libro deja grabado tal debate de límites, cuando advierte:

«Este relato no es ficción ni libro de Historia [...] Con las licencias mínimas que la palabra novela justifica estas páginas pretenden devolver la vida a quienes durante doscientos años sólo han sido personajes anónimos en grabados y lienzos contemporáneos, o escueta relación de víctimas en documentos oficiales».

Y eso luego de advertir que:

«El autor se limita a reunir en una historia colectiva medio millar de pequeñas y oscuras historias particulares registradas en archivo y libros».

Por tanto es una obra literaria (ya que ha urdido una narración) cuya fuente es no ficticia, pero no se presenta como Historia propiamente. Desde el punto de vista que aquí nos convoca, glosar un arte literario, me interesan dos cosas: la primera es subrayar el sintagma «devolver la vida» a unas figuras que eran nombres, a unos hechos que eran cifras, escuetos sucesos sometidos al olvido. No otra cosa, y no es pequeña, puede hacer la literatura para con los hechos reales, y diría que casi ella sola es capaz de realizar, devolver la vida, el movimiento, el sentido a

lo que fue: ser parte de un relato significa caminar hacia un sentido.

La otra cosa que querría destacar se encierra en la construcción narrativa misma. Resulta sorprendente que alguien sea capaz de mantener el interés del lector a lo largo de cuatrocientas páginas con los ingredientes puestos en juego en este libro. Pensemos qué artista habría que ser para manejar tanto figurante, quinientos personajes, casi todos sin relieve alguno, encerrados en un perímetro de unas pocas calles, y a lo largo de tan sólo veinte horas. Entre las siete de la mañana del día 2 de Mayo, en que la acción comienza, y el tenue despuntar del amanecer del día siguiente, en que termina. Podría tratarse de una prueba que, les aseguro, muy pocos escritores serían capaces de resolver sin desmayo.

Concluiré mi intervención con una mirada, porque no se encuentra tan sólo en este libro, casi me atrevería a decir que es la mirada sostenida a lo largo de la obra toda de Pérez-Reverte, muy acentuada en sus últimos libros. Se trata de la contradicción de los *Ilustrados*, esos españoles que, tras una cortina de la primera planta de su casa, contemplan ese día un espectáculo sangriento en que todo está trastocado: el pueblo llano defendiendo a un rey absolutista que lo tiene postrado y una nobleza cobarde que les ha traicionado, obligados esos ilustrados a elegir entre la dignidad de la inteligencia y la indignidad del sometimiento al

extranjero. Difícil tesitura, el progreso de la nueva revolución estaba depositado en quienes, como Blanco White o Goya, se tenían por afrancesados porque reunían la resistencia de los mejores contra una España oscura y clerical, pero sin intervención directa posible, atezados por una condición contradictoria.

Sí tuvieron intervención posterior: un cuadro, una autobiografía inglesa, un testimonio al margen, una novela. No otra cosa pudo hacer Cervantes, en ese mismo margen, callar mucho y decir lo suficiente, mucho más, con su arte, la sola esfera donde se rescata la vida de su olvido.

6

LA MOCHILA DE JIM HAWKINS

Arturo Pérez-Reverte

Antes que nada, una precisión. Hay escritores y novelistas. Ambos términos son respetables, pero a mi juicio no siempre significan lo mismo. No todo escritor es novelista, aunque algún escritor crea que sí lo es. O que puede serlo. Yo escribo novelas. Estoy aquí hoy como novelista, y la función de mi escritura, mi móvil, es contar historias.

A través de esas historias, por supuesto, transmito una interpretación del mundo. Lo que cuenta es la confrontación del lector con ese punto de vista. Que lo acepte, o no. Que el lector asuma las reglas del viejo contrato: esto es una ficción más o menos real, más o menos compleja, y de ti depende lo que hagas con ella. Yo suministro materiales narrativos, sociales, estéticos, morales, etcétera. Respondo de la honradez profesional con que han sido estructurados.

Ese es mi compromiso. Contar una historia de forma eficaz. Pero cuando el lector pasa las páginas y proyecta en mi novela su mundo, su vida, sus lecturas anteriores, su ideología,

eso ya no es cosa mía. Mi libro es ahora su libro. Que le divierta un rato o que cambie su vida, ya no es asunto mío.

Escribí lo que quería porque me gusta escribir, porque así vivo otras vidas además de la mía, porque ajusto cuentas con el mundo, porque me pagan. Por lo que sea. Y me leen porque quieren leerme.

Mi responsabilidad termina en el momento en que entrego el mejor texto posible a mi editor.

He dicho alguna vez en público que no quiero ser referente moral ni partero intelectual de nadie. Admiro a quienes lo son sin pretenderlo, respeto a quienes lo procuran con merecimientos y desprecio a quienes lo pretenden sin fundamento. Pero yo estoy fuera. Cuento historias, las que me apetecen, las que creo conveniente contar, y lo hago sin sentarme cada día a trabajar con el pesado fardo de la responsabilidad moral de autor o artista sobre los hombros. Soy un leal mercenario de mí mismo, de mis gustos, de mis aficiones, de mis sueños, de mi imaginación, de mis amores y mis odios.

No soy un teórico ni tengo dogmas que transmitir, ni he sido tocado por la gracia. Escribo novelas y la gente las lee, de momento. Detalle que me permite vivir de esto y seguir escribiendo más novelas. Y debo decir que si estas jornadas

se llamaran «La literatura ante el nuevo milenio», «El futuro de la novela» o algo así, no estaría aquí.

No sé cuál es el futuro de la novela, y me importa un rábano.

Hay ya suficientes novelas, buenas novelas escritas para que yo pueda leer y releer el resto de mi vida sin que nadie, ni yo mismo, escriba una sola línea más. El que quiera, que vaya y las lea. Y si no las leen, tampoco pasa nada.

Nunca entendí muy bien esa obsesión de algunos por que los demás lean. Tal y como están las cosas, cuantos menos, mejor. Menos ruido y menos colas y menos chicles pegados en el suelo habrá en las bibliotecas. Como dice mi amigo Pepe Perona, maestro de Gramática, cuantos menos seamos, más nos reiremos cuando los bárbaros lleguen, o regresen, de una vez.

Y los bárbaros llegarán. Como decía uno que hacía versos, traen soluciones, después de todo.

En cuanto al presente, la teoría literaria, la crisis o el auge de la narrativa, de la creación artística y todo eso también me importan poco. No sé por qué no hay lectores para algunos que se lamentan de no tenerlos, ni sé por qué los hay para otros.

Yo tengo lectores y me alegro. La vida, a veces, se porta bien. No me quejo. Pero he dicho varias veces, y quiero repetirlo, que yo no soy más que un novelista accidental.

Lo que soy en realidad es un lector contumaz, que incluso cuando escribe, lo que está haciendo en realidad es leer una vez más. Leer de un modo particular, tal vez. Releer los libros que amé y que amo. Amueblarme el mundo a la luz de mi vida, de mis sueños, con todos aquellos libros que me permitieron precisamente vivir mi vida y avivaron mis sueños. Con los libros que son mi verdadera patria y mi memoria. Los que me permiten ordenar el espacio, el tiempo que me queda.

Aquí, en lo mío, no hay mucho arte. A lo mejor ese es el problema. Que hay demasiada gente que se toma la novela como un arte, incluso como una misión sagrada, y no como lo que algunos entendemos que es: un noble oficio, con algo, tal vez, de inspiración, de arte o de talento, y una gran parte, la mayor, de disciplina y de trabajo. Crear mundos complejos y verosímiles y ponerlos en circulación.

El lado solemne de la literatura prefiero dejárselo a gente que se pone de perfil ante el espejo de la crítica, las mesas redondas y las tertulias literarias. Y a algunos que viven del cuento de contar no *cómo son*, sino *cómo deberían ser* los libros que escriben otros. Los libros que ellos, naturalmente,

escribirían con suma facilidad, si quisieran. Lo que pasa es que no quieren.

Yo sí quiero.

Cuando no estoy por ahí, me levanto a las siete de la mañana, hago ejercicio, me doy una ducha y trabajo entre ocho y diez horas diarias.

A mí lo que me preocupa es resolver con eficacia mis propios problemas narrativos. Y eso es algo que resuelvo escribiendo, buscándole las vueltas, releyendo y subrayando a la gente que supo hacerlo bien.

Eso me ocupa el tiempo suficiente como para no ir por ahí explicando a los demás cómo tienen que hacer las cosas, ni al lector lo que debe o no debe leer. Entre otras cosas porque no hay un método, ni un sistema para escribir. Ni tampoco para leer. Uno debe escribir o leer lo que le apetezca y como le apetezca. Y atenerse a las consecuencias.

Desde mi punto de vista, que a lo mejor no es objetivo ni extraordinario, pero es el único que tengo, escribir una novela es contar una historia. O sea, resolver un problema narrativo buscando el camino más eficaz para conducir al lector del punto A, que es el planteamiento, al punto C, que es el desenlace, pasando por el B, que es el nudo.

Asquerosamente clásico, ya sé. Pero hasta la fecha no creo que se haya inventado nada mejor, sobre todo si se acompaña con los puntos, las comas y los puntos y comas en su sitio.

Un problema narrativo, decía. Y cuando tengo problemas narrativos que resolver, no desnudo mi alma en las entrevistas, ni le echo la culpa al desfallecimiento creativo, ni intento justificarme diciendo que el público es imbécil, ni ataco a Javier Marías o a Mario Vargas Llosa porque venden esto o escriben aquello, ni me quejo de que el mundo no me comprende. Busco en los libros, en autores como Stendhal, Homero, Conrad, Dickens, Virgilio, Dumas, Mann, Conan Doyle, Dostoievsky, Stevenson, incluso en gente tan maltratada como Agatha Christie y John le Carré (y hasta en Ken Follet buscaría, si me hiciera falta), los recursos, los mecanismos, las herramientas del oficio que me permitan llevar al papel, del modo más eficaz posible, la historia que tengo en la cabeza.

No crean que he citado a Follet como provocación. Durante todo un año juvenil viví en casa de un familiar que tenía en su biblioteca todos los *bestsellers* americanos y toda la novela policíaca de los años cincuenta y sesenta: Vicky Baum, Zane Grey, Frank Slaughter, Frank Yerby, Somerseth Maugham. Lo leí todo, por supuesto. Y ese año fue, para mí, decisivo en cuanto al aprendizaje de utilísimas técnicas

narrativas que, aunque yo no podía imaginarlo entonces, iban a serme útiles cuarenta años después.

Cuando se llevan, como es mi caso, casi cincuenta años de una vida de cincuenta y seis leyendo ininterrumpidamente, a uno no le importa citar nombres y estilos y géneros sin el menor complejo.

Nada tengo que hacerme perdonar como lector. Habiéndolos leído a todos, debo más a Homero que a Joyce. Más a Dumas o a Balzac que a Faulkner. Más a Bernal Díaz del Castillo que a Malcolm Lowry. Más a Quevedo, Cervantes, Clarín o Dostoievsky que a Cortázar o Ferlosio. Y más a un solo libro de Agatha Christie, *El asesinato de Rogelio Ackroyd*, por ejemplo, que a la mayor parte de los autores aplaudidos por la crítica oficial en el último medio siglo.

Cuando escucho a un autor quejarse del sufrimiento de la creación literaria, siempre le digo lo mismo. Escribir no es obligatorio. Déjalo, no sufras, no merece la pena. No te lo van a agradecer, de verdad, tanto esfuerzo, tanta originalidad y tanto sacrificio.

El acto de escribir literatura, novela, como es mi caso, lo entiendo como un acto de felicidad, de diversión, un disfrute para la imaginación propia y una buena oportunidad de recontar el mundo a mi manera, quizá porque durante vein-

tuón años, en otro tipo de vida que nada tiene que ver con lo que aquí me ha traído, viví en un mundo que no me gustaba en absoluto.

Escribo sobre todo porque soy lector, y supongo que a fin de cuentas intento ordenar esos casi cincuenta años de lectura a la luz de mi propia experiencia y de mi propia vida.

Allá cada cual con los motivos por los que escribe. Yo no tengo ninguna misión educativa, ni cultural, ni pretendo hacer al lector más listo, más libre o más sabio. Me parece bien que haya escritores que se dejan la piel y la carne y la sangre, pero ese no es mi caso.

Y cuando lo es, no voy por ahí dando tres cuartos al pregonero.

La piel me la he dejado en lugares que sólo son asunto mío. Y a la hora de escribir, lo que deseo es ser feliz. Y lo soy, dentro de lo que cabe. Soy feliz porque me divierto multiplicándome en diversos mundos, vidas y situaciones. Y la diversión, creo que se lo hago incluso decir en *El club Dumas* a uno de mis personajes, ya es motivo suficiente para escribir o leer una novela. Si además hay otras cosas, mucho mejor. Pero divertirme es indispensable.

Otra cosa es la dureza diaria de un trabajo a veces agotador que puede llevarte, si se te va la mano, hasta la locura (los

fantasmas que te acompañan al escribir, por ejemplo, *El pintor de batallas*). Pero ese también es sólo asunto mío; y cuando vienen mal dadas, no ando por ahí lloriqueando en el hombro de críticos, de lectores y de suplementos literarios.

Los andamios de la obra y los albañiles muertos no le importan al que va a habitar el edificio. Lo que cuenta es la casa construida.

Durante algún tiempo se nos quiso imponer una idiotez victimista que, además, es mentira: la literatura difícil, minoritaria y poco leída era la única que valía la pena. La otra era prescindible y superficial, culpable de la facilona vulgaridad de contar cosas (como si contar cosas fuera fácil) y de ser bien acogida por el ciego y necio vulgo. Profundidad, amenidad y muchos lectores eran, por tanto, incompatibles.

Todavía recuerdo una crítica de los años ochenta, en *Babelia* de entonces, afirmando en las últimas líneas, tras demoler a un libro y a su autor, que si tal novela no fracasaba por completo era debido «a que tenía una sólida estructura y unos personajes creíbles»; como si esos dos aspectos fueran menores, o secundarios.

Todavía hoy, después de Umberto Eco, de John le Carré, a estas alturas de la feria, hay imbéciles que sostienen que lo importante es que el martillo tenga mango de ébano y cabe-

za de marfil, no que clave clavos. Me refiero a los que ignoran que ya Aristóteles, en la *Poética*, advertía de los peligros de mucha *elocutio* y poca *dispositio*, entre otras cosas supongo porque nunca, en su vida, leyeron a Aristóteles.

Hablo de quienes olvidan, o ignoran, un principio elemental que ya apuntaba Stevenson: si un presunto novelista no tiene nada que contar, por muy bello estilo que maneje, lo mejor es que se calle. Que cierre la boca, que deje las saturadas mesas de novedades de las librerías en paz, y se vaya a hacer puñetas.

También, fiel a mi costumbre de hacer amigos, detesto con toda el alma a los creadores de opinión literaria cuya memoria empieza ayer por la tarde. Los que no se manejan más que de Cortázar para acá. Lo hacía sin complejos hace exactamente veinte años, cuando empecé a publicar, y lo hago ahora.

Me refiero a algunos cagatintas analfabetos (si tenemos en cuenta a qué oficio se dedican) que de pronto, a causa de una edición reciente de algo, puesta de moda, descubren a Stephan Zweig, a Henry James, a Thomas Pynchon, a James Boswell, a Chateaubriand o a Montaigne, a quienes no habían leído antes en su vida, o a los que denostaban directamente (¿Quién respetaba a Zweig, a Schnitzler o a Joseph Roth hace treinta años en España, excepto aquellos que los leíamos?).

También sobre Conrad, que ahora no se le cae a nadie de la boca, debo recordar cómo algunos le perdonaban la vida en España hace sólo treinta o cuarenta años. O menos. Escritor de mar, ya saben. Aventura y todo eso. Cosa menor. Tipo Stevenson. Otro que tal.

Me refiero, en fin, a ciertos críticos o columnistas culturales que se apresuran a contarnos, de un día para otro, con el sospechoso entusiasmo del converso reciente, lo imprescindibles (palabra mágica) que son esos autores y cómo se tutean con ellos de toda la vida.

Hablo de algunos parásitos iletrados o esnobs que, con sus recomendaciones, estuvieron a punto de dejar a la literatura española sin lectores en los años 80 y 90 (aunque por suerte nadie les hizo, al fin, maldito caso), y que ahora, incluso, sin rubor ninguno, se atreven a escribir a veces, ellos también, novelas vanidosas e infumables que encima justifican, a la vejez viruelas, como «divertimento» o «juego de géneros».

Hablo de aquellos individuos que en su momento, por citar un ejemplo clásico, leyeron *La vieja sirena* de José Luis Sampedro y aseguraron, tan campantes, que se notaba mucho en el libro la influencia de Milka Waltari, olvidando (o mejor dicho, ignorando) que Sampedro leyó desde niño a Apolonio de Rodas, Suetonio, Herodoto, Homero y Vir-

gilio, entre otros. Autores a los que no había leído ese crítico, naturalmente.

Tal es el problema, cuando un cretino elabora teoría literaria a partir de sus propias limitaciones, juzgando la obra de los demás a la luz mediocre de sus propias limitaciones culturales.

Esa memoria literaria es, desde mi punto de vista, la verdadera patria del lector. Y del escritor. La matriz de la que parte todo. Hace algún tiempo, un buen amigo mío, Julio Ollero, que editó la primera edición de *El maestro de esgrima* en Mondadori y para quien escribí luego *Territorio Comanche*, me propuso, a modo de juego, que elaborase la lista de los cien libros que, de una u otra forma, más habían influido en mi vida. Me puse a ello por curiosidad y, para mi sorpresa, descubrí que de esos cien libros la mayor parte los había leído antes de los veinte años.

Y, siguiendo con la sorpresa, a la hora de reflexionar sobre ello y establecer relaciones, caí en la cuenta de que, en realidad, los siguientes años de mi vida, lo que he hecho ha sido buscar en los viajes, en los amigos, en todo lo demás, la huella que esos libros me dejaron. Y a reescribirlos, como novelista, una y otra vez, bajo luces diferentes.

Todavía ahora, cuando tengo dificultades a la hora de resolver ese problema narrativo al que antes me refería,

acudo a ellos con toda la humildad profesional de que soy capaz, como quien acude a casa de un viejo y sabio maestro, a pedirles consejo, a buscar soluciones técnicas, a recobrar ese estado de gracia maravilloso del lector –insisto en que lo de escritor sigue siendo secundario– que abre un libro como quien abre la puerta de un mundo lleno de hermosas posibilidades.

Tuve la suerte de empezar a leer muy pronto. Vengo de una familia con biblioteca grande, y eso facilitó las cosas. Entre los seis y los doce años fueron, sobre todo, libros de aventuras y de Historia. Luego maduré como lector. Ya no leía, como antes, cualquier cosa que cayera en mis manos, sino que empecé a especializarme en géneros, a seleccionar, a buscar ingredientes concretos en los libros y, cuando los encontraba, estos se convertían en lecturas favoritas que releía, y que aún releo. Con un lápiz en la mano. Aprendiendo siempre.

Realmente, mi oficio de escritor, mis estructuras novelísticas, la técnica narrativa, la dosificación de efectos profesionales que enganchen al lector, provienen, en origen, de ahí. Me estoy refiriendo a los libros que mayor placer me han causado en la vida. En el folletín del siglo XIX, lleno de defectos, pero también de virtudes, aprendí, sin quererlo, la técnica del oficio. Por esa puerta me introduje en la gran novela europea y norteamericana de finales del XIX y primer tercio del XX. Y sin darme cuenta, esas lecturas, con los

clásicos griegos y latinos de infancia y los siglos XVI y XVII españoles como herramientas, fueron conformando, poco a poco, el territorio en el que muchos años más tarde se asentaría el novelista que yo ni siquiera sospechaba entonces.

Quizá por eso, para mí, escribir es también un ejercicio de nostalgia. Todavía ahora, al leer páginas sueltas de *La Eneida*, *La Cartuja de Parma*, *La montaña mágica* o cualquier otro libro de aquellos, puedo recordar, sin esfuerzo, la ropa que llevaba puesta el día que leí esas páginas, la voz de mi madre en la terraza, el olor de la tierra y la lluvia en el jardín.

En realidad, igual que, dicen, el hombre intenta volver al regazo materno, yo, tras haber vivido el mundo real, intento ahora, con mis novelas, tal vez, volver a mis libros de juventud. Los libros que me llevaron a enrolarme a bordo de *La Hispaniola* con Long John Silver y viajar con ellos a la isla de los piratas, antes de embarcarme en el *Pequod*, que era un barco más serio, a arponear ballenas que matan a los hombres y sus sueños.

Libros a los que ahora, de regreso de islas y naufragios, con el saco marino lleno de cosas que pude salvar, intento recuperar y reescribir trufados de mi propia vida, del mismo modo que los viejos marinos varados en tierra narran y recuerdan fabulosas historias, junto al fuego de la chimenea de la posada del Almirante Benbow, mientras afuera cae la lluvia y se escucha el ruido del mar.

Lo otro, lo original (palabra dudosa a estas alturas), se lo dejo a los artistas cuyos nombres callo. Por respeto, naturalmente. Que inventen ellos. Los que no buscan éxitos de ventas ni dinero, sino la sobria y seca gloria inmortal. La alta literatura para paladares exquisitos planteada como ética, como estética y como sintética. Son esos autores a los que, según ellos, les dicen que han vendido mil ejemplares de un libro y les dan un disgusto de muerte. ¿Qué van a pensar en *Babelia*, en *La Vanguardia* o en *ABCD*, si tengo demasiados lectores?, deben de preguntarse, desolados. Supongo.

Yo apunto más cerca. Más elemental. A leer, a escribir y a navegar en mis ratos libres. Y como novelista de infantería, aparte de ganar lo suficiente para publicar lo que me apetece y no tener que darle la mano a nadie que no me guste, me conformo, si acaso, con dar un pequeño pasito que ponga en circulación, de nuevo, la vieja materia que sigue estando ahí.

No se trata de escribir otra vez lo ya escrito (también hay quien se dedica a eso) sino de quitarle el polvo y ponerlo al día en la medida de mis posibilidades. Contando historias para el lector de hoy, sin renegar de la manera en que siempre se contaron: el héroe, el combate, el tesoro, el enigma, la muerte, la traición, la derrota, la venganza. Por ejemplo.

Palabras, casi todas estas, literariamente incorrectas para algunos pajilleros de la vacuidad inane, capaces de elogiar,

e incluso de escribir, novelas cuyo fascinante argumento es, precisamente, la imposibilidad de escribir una novela. Lo otro son, para ellos, asuntos muy trillados. Faltaría más.

A fin de cuentas, ¿qué escritor es capaz de contar hoy algo importante cuya trama básica no esté apuntada ya en Homero, Sófocles, Eurípides, Cervantes o Shakespeare?

Para saber qué siente un don Nadie recién divorciado viajando en metro no necesito leer trescientas páginas donde un pelmazo juega a ser novelista masturbando a la perdiz. Me basta con divorciarme y tomar el metro. Salvo que quien viaje en metro sea don Quijote, o Ulises, por supuesto. Y quien me lo cuente sean Cervantes o el barón Corvo, por ejemplo. Pero no suele ser el caso.

Antes hablé del mar, y no lo hice como simple imagen literaria. Los libros sobre el mar, y el mar en sí mismo, forman parte importante de ese territorio del que estamos hablando. Fue en el mar donde un día, con 19 años, cogí una mochila llena de libros, me enrolé en un barco y me puse a viajar.

En un tipo con mis antecedentes literarios, lo del mar como punto de partida era obvio. El mar es el más clásico de todos los clásicos que nutren la novela de aventuras o la aventura en la novela. Tiene todos los ingredientes: el viaje, lo desconocido, el peligro, la furia de los elementos, la libertad, el

combate, el tesoro, la Historia, con mayúscula. Y además, el mar genera personajes de incalculable riqueza novelesca.

El caso es que yo también tuve mi mar. Y viví lo que quería vivir. Supe lo que era capear un temporal con las olas barriendo la cubierta y mirando al capitán agarrado al puente como quien mira a Dios. Supe lo que era tener en la mano una navaja o una botella rota. Y poco a poco, todo aquello que había imaginado, que había leído en los libros, fue materializándose: la guerra, los amigos, el amor, la muerte, y todas esas cosas.

No he llegado a ver arder naves más allá de Orión. Pero he visto arder bibliotecas en Sarajevo, he visto a hombres despedirse de sus mujeres en las murallas de Troya (que siempre son las mismas), y un atardecer rojizo toqué fascinado, en mitad de un desierto, los restos oxidados de los trenes que voló el coronel Lawrence.

Tengo el orgullo legítimo de poder decir en voz alta que mis novelas, entre otras cosas, las escribo con eso. Que nadie me las ha contado.

En cierta ocasión, durante una larga conversación con Javier Marías (que es mi amigo en el sentido exacto que la palabra amigo tiene en las palabras que hoy les dirijo), llegamos a una conclusión curiosa. Son los nuestros caminos

diferentes, como novelistas, habiendo partido, sin embargo, del mismo territorio lector. Una de las diferencias, quizá, estriba en que él quiso ser, desde muy joven, el autor de los libros que había amado, y yo quise ser, desde muy niño, el personaje de esos mismos libros.

Quizá eso defina bien dos formas, ambas honorables entre las muchas honorables, de entender la literatura, los libros y la vida. A veces nos imaginamos los dos en el salón del *Titanic*, jugando a las cartas mientras el barco escora, riéndonos de tanto charlatán habitual que de pronto busca, descompuesto, un bote salvavidas. Impasibles no por coraje, que eso es cosa de cada cual, sino por simple reputación.

No creo que Mario Vargas Llosa hiciese mal papel a bordo, tampoco. Mario es de los que saben ahogarse como caballeros.

En realidad, como ven, que alguien que se inició como lector apasionado y se hizo reportero por culpa de la literatura regrese allí de donde vino, no sólo no es una paradoja, sino que es lógico. Incluso como aventura.

No es casual que yo sea un escritor tardío. Hasta entonces, estaba demasiado ocupado para sentarme a escribir. No tenía necesidad ni ambición de ello.

Recordemos que, según los cánones del género, por aventura entendemos un viaje lleno de peligros o descubrimientos, a cuyo término el protagonista encuentra la felicidad o la decepción pero que, en cualquier caso, ha progresado en el conocimiento de sí mismo y del mundo en el que ha vivido.

Y es exactamente eso. Como en el juego de la oca al llegar a la casilla 36. Como el peregrino medieval al llegar a Santiago. Como el ya curtido Jim Hawkins que desembarca al final de la Isla del Tesoro más maduro, más sabio. Como el Ismael del final de *Moby Dick*, agarrado al ataúd calafateado de su amigo el arponero Queequeg, cuando el *Pequod* se ha ido a pique.

Quizá por todo eso, porque mi memoria conserva vivos todavía esos fantasmas, que dicho sea de paso son queridos compañeros de viaje y de vida, son compatriotas y amigos... Quizá por eso mis novelas siempre responden a la estructura de un movimiento, de un viaje o aventura, aunque a veces sea urbana, de un juego. Sobre todo de un juego.

Puede ser un juego de iniciación, un juego mortal, el descubrimiento de la guerra, el cruce de la línea de sombra por un joven subteniente de caballería en una batalla napoleónica, los sucesivos movimientos y estocadas de un asalto de florete, el ajedrez como clave de la vida y de la muerte, los libros como aventura y como patria, las trincheras que

los pequeños peones olvidados se inventan para sobrevivir, la mujer como enigma y como respuesta, la pintura de batallas como balance de una vida, los mercenarios honestos, los héroes cansados.

Todo eso, a la luz de la vida que he vivido: sueños, odios, amores, victorias y derrotas. Y también de mis amigos: los vivos y los muertos.

Y cuando me siento a soñar, a leer, a releer, a imaginar una historia, convoco en mi ayuda a la gente que conocí: amigos y enemigos, adversarios y compañeros. Pero también a las viejas sombras de Alicia, Holmes, Eneas, Ulises, Aquiles y la tortuga, Scaramouche, Bradomín, Pedro Blood, el capitán Garfio, Sancho, don Quijote, Fabricio del Dango, Hans Castorp, Sam Spade, Hércules Poirot, Lagardere, los Pardellanes, Jean Valjean, Ana Ozores, Gabriel, o aquellos diez mil compañeros con los que durante todo un curso escolar, mucho antes de vivirlo en propia carne diez años después en Eritrea, me retiré hacia el mar, de retorno a Grecia.

Sería de miserables no reconocer públicamente la deuda que tengo con todo eso. Por ello, en estos tiempos en que tan fácil es traicionar a un amigo, encuentro un singular placer, que a veces convierto en desafío abierto sin el menor complejo, en proclamarme, alto y claro, fiel a esos viejos amigos, mis primeros amigos. Que podría seguir citando

durante horas: Athos, Edmundo Dantés, Jim Hawkins, Irene Adler, Mowgli, Watson, los hermanos Geste, el príncipe Salina, Nemo, el dinamitero Jordan, el joven Faversham, Milady, Ruperto de Hentzau, Gulliver, Ahab, Ojo de Halcón y tantos otros.

Todos ellos siguen vivos, mezclados con mi propia vida, en cada una de las líneas que escribo, y en ese lugar impreciso de la imaginación y el ensueño, en ese Walhala o grandes cazaderos que es el lugar adonde van, cuando mueren –y así no mueren– los valientes.

Mienten como bellacos quienes afirman que el tiempo de todos esos personajes ha pasado. Lo que ocurre es que, quizá, tanto autores como lectores han perdido la inocencia de antaño. Escenarios y móviles han cambiado, y la novela exige ahora estructuras diferentes, adecuación a lo que el lector ve y vive por otros medios. Provocaciones y sacudidas diferentes, procuradas, cuando es necesario, con armas tomadas del cine, de la televisión, de Internet, de lo que sea. Armas arrebatadas al enemigo.

Pero el estremecimiento ante lo desconocido, el miedo, el combate franco o interior, el enigma cuya solución está en el fondo de uno mismo, el misterio del barco hundido, la amistad, el viento silbando en la jarcia, la verdadera libertad, que sólo empieza a diez millas de la costa más cercana,

las lejanas islas a donde nunca llegan órdenes de captura... Todo eso sigue vivo en la mente y en el corazón del hombre, hoy como ayer.

Si un día los novelistas nos dedicamos sólo a imaginar historias romas y razonables, y nos limitamos a escribir novelas sobre la insoportable levedad de nuestra propia imbecil levedad, que el diablo se apiade de nosotros. Y de nuestros lectores.

Fue Robert Louis Stevenson quien escribió este poema como introducción a *La isla del tesoro*. A mí me sirve hoy como final:

*Si los cuentos que narran los marinos
hablando de temporales y aventuras, de amores y odios,
de barcos, islas y perdidos robinsones
y bucaneros y enterrados tesoros.
Y todas las viejas historias, contadas una vez más
de la misma forma que siempre se contaron
encantan todavía, como hicieron conmigo,
a los sensatos jóvenes de hoy,
¿qué más pedir?
Pero si no fuera así,
si tan graves jóvenes hubieran perdido
la maravilla del viejo gusto
para ir con Kingston o el valiente Ballantyne,*

*o con Cooper y atravesar bosques y mares...
Bien, así sea. Pero que yo pueda
dormir el sueño eterno con todos mis piratas,
junto a la tumba donde yacen ellos y mis sueños.*

RELACIÓN DE PARTICIPANTES

A la II *Cita internacional de la literatura en español*, celebrada en Santillana del Mar el 16, 17 y 18 de junio de 2008, asistió un nutrido grupo de profesionales de la cultura y especialistas en la obra de los *maestros* invitados. Las sesiones acogieron un intenso debate en el que participaron los críticos literarios, profesores, traductores, editores, escritores, periodistas y librerías reunidos por la Fundación Santillana, que había encargado a La Oficina del Autor la organización del encuentro. Aunque *Lecciones y maestros* es un foro limitado, las intervenciones fueron emitidas íntegramente a través de los sitios web de *El País*, *El Boomeran(g)*, Alfaguara y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Mercedes Abad,
escritora.

Alma Flor Ada,
escritora.

Irene Zoe Alameda,
escritora. Investigadora del CSIC
(Instituto de Lengua, Literatura y Antropología).

Guillermo Altares,
redactor jefe del suplemento cultural *Babelia*,
diario *El País*.

Juan José Armas Marcelo,
escritor.

Basilio Baltasar,
director de Relaciones Institucionales del Grupo Prisa
y de La Oficina del Autor.

José Belmonte,
profesor de Literatura en la Universidad de Murcia.
Crítico del diario *La Verdad*.

Mary Berg,
catedrática de Literatura Latinoamericana
en la Universidad de Harvard.

Belisario Betancur,
ex presidente de Colombia,
presidente de la Fundación Santillana para Iberoamérica.

Inés Blanca,
colaboradora de Random House Mondadori.

Isabel Campoy,
escritora.

Carmen Castro,
directora de la Fundación Santillana, en Santillana del Mar.

Armando Collazos,
director de Ediciones Generales Santillana España.

Raquel de la Concha,
agente literaria.

Rafael de Cózar,
escritor y poeta.
Profesor de Literatura Española en la Universidad de Sevilla.

Juan Cruz,
escritor, periodista,
adjunto a la dirección del diario *El País*.

Francisco Cuadrado,
director general global de Ediciones Generales,
Grupo Santillana.

Amaya Elezcano,
directora editorial de Alfaguara.

Ottmar Ette,
catedrático de Letras Románicas
en la Universidad de Potsdam.

Glauco Felici,
traductor.

Nicolau Flaquer,
profesor. Jefe del Departamento de Lengua Castellana
del IES SINEU, Islas Baleares.

Susana Fortes,
escritora y profesora de Historia.

Carlos Franz,
escritor.

Gonzalo Garcés,
escritor.

Víctor García de la Concha,
director de la Real Academia Española.

Mercedes García Ramírez,
profesora de Literatura en el Instituto
Ciudad de los Ángeles, Madrid.

Irene García Vara,
periodista del diario *ABC*.

Estrella García,
librería Oletvm (Valladolid).

Paz Gil,
librería Gil (Santander).

Marie-Madeleine Gladieu,
catedrática de Literatura
en la Universidad de Reims.

Juan González,
director de Contenidos de Ediciones Generales,
Grupo Santillana.

Jordi Gracia,
crítico literario, profesor de Literatura Española
en la Universidad de Barcelona.

Alexis Grohmann,
profesor de Literatura Española
en la Universidad de Edimburgo.

Amelia Guardiola,
representante en España de la Feria Internacional
del Libro de Guadalajara (México).

Mercedes Jansa,
periodista de *El Periódico de Catalunya*.

Rosa Junquera,
responsable de Comunicación,
editorial Alfaguara.

Efraín Kristal,

catedrático de Literatura Española
en la Universidad de California,
Los Ángeles (Estados Unidos).

Peter Landelius,

traductor, escritor y diplomático.

Mercedes Lluna,

jefa del departamento de Lengua y Literatura
del Colegio San Bartolomé de Godella (Valencia).

Óscar López,

director del programa *Página 2* de RTVE.

Nubia Macías,

directora de la Feria Internacional
del Libro de Guadalajara (México).

Virginia Maquieira,

viceirectora de Extensión universitaria,
Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Javier Marías,

escritor.

Gerardo Marín,

editor de Alfaguara.

José Luis Martín Nogales,

director de la Universidad Nacional
de Educación a Distancia (UNED) en Navarra.

Jesús Martínez Gómez,

profesor de Literatura en el Instituto
de Educación Secundaria Príncipe de Asturias,
Lorca (Murcia).

Emiliano Martínez,
presidente del Grupo Santillana.

Gabi Martínez,
escritor.

Ana Mendoza,
periodista de la Agencia *EFE*.

Stéphane Michaud,
director del Instituto de Literatura Comparada
de la Universidad de La Sorbonne Nouvelle.

Alberto Montaner,
catedrático de Literatura Española
en la Universidad de Zaragoza.

Annie Morvan,
editora de literatura extranjera
Editions du Seuil, París.

Elizabeth Nash,
corresponsal diario *The Independent*
(Reino Unido).

Salvador Ordoñez,
rector de la Universidad Internacional
Menéndez Pelayo.

José Miguel Oviedo,
crítico y escritor.
Trustee Professor de la Universidad de Pennsylvania.

Beatriz Pastor Bodmer,
profesora del Dartmouth College.
Fundadora y directora del Instituto de Investigación
para América Latina.

Edmundo Paz Soldán,
escritor.

Francisco Pérez González,
vicepresidente del Grupo Timón
y vicepresidente de la Fundación Santillana.

Arturo Pérez-Reverte,
escritor.

José Perona,
catedrático de Lengua Española
en la Universidad de Murcia.

Silvia Pisani,
corresponsal del periódico *La Nación* (Argentina).

Elide Pittarello,
catedrática de Literatura Española
en la Universidad de Venecia.

Ignacio Polanco,
presidente de la Fundación Santillana,
presidente del Grupo Prisa.

José María Pozuelo Yvancos,
catedrático de Literatura Comparada
en la Universidad de Murcia.

Luis Quintana Tejera,
catedrático e investigador en la Universidad Autónoma
del Estado de México.

Conchita Quirós,
librería Cervantes (Oviedo).

Fernando Rodríguez Lafuente,
director del suplemento cultural del diario *ABC*.

Manuel Rodríguez Rivero,
crítico literario.

Elisabetta Rosaspina,
corresponsal del diario *Corriere della Sera* (Milán).

Jesús Ruiz Mantilla,
periodista del diario *El País*.

Inés Sáenz,
ex directora de la Cátedra Alfonso Reyes,
Tecnológico de Monterrey (México).

Ana Laura Santamaría,
directora ejecutiva de la Cátedra Alfonso Reyes,
Tecnológico de Monterrey (México).

Juan Carlos Soriano,
periodista de Radio Nacional de España.

Maarten Steenmeijer,
catedrático de Literatura y Cultura Españolas Modernas
en la Universidad de Nimega, Holanda.

Marco Tropea,
director de Marco Tropea Editore (Italia).

Yolanda Vaccaro,
corresponsal del periódico *El Comercio* (Perú).

Fernando Valls,
profesor de Literatura Española Contemporánea
en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Mario Vargas Llosa,
escritor.

Juan Gabriel Vásquez,
escritor.

Paola del Vecchio,
corresponsal del periódico *Il Mattino*,
(Nápoles).

Sergio Vila-Sanjuán,
coordinador de redacción del suplemento *Culturas*
del diario *La Vanguardia*.

Gareth Wood,
profesor de Traducción y Literatura Castellana
en Exeter College, Oxford University (Reino Unido).

La edición de este libro, con los discursos pronunciados en Santillana del Mar con motivo de la II *Cita internacional de la literatura en español*, la encargó la Fundación Santillana a La Oficina del Autor.

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Intigraf,
en el mes de septiembre de 2008.

