

**Gonzalo Torné:**  
**Resistencias de la literatura**

Texto de la intervención de Gonzalo Torné en el seminario-encuentro [Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro](#) (Sevilla, 17 – 19 de abril de 2012) incluido dentro del programa de [UNIA arteypensamiento](#)]

## RESISTENCIAS DE LA LITERATURA

### Gonzalo Torné

Antes de entrar en materia, como suele decirse, me gustaría hacer tres aclaraciones sobre la dirección que va a tomar esta conferencia. Las dos primeras aclaraciones se refieren a palabras que encontrarán en el título: "Literatura" y "resistencia". Son palabras, por así decirlo, algo imprecisas, pueden referirse a cosas bastante distintas, emplearse en contextos variados, y servir a propósitos opuestos. Al no tener una aplicación inequívoca, cuando no sabemos qué va a decir quien las emplea ni que plan tiene, pueden verse borrosas. Voy a dedicar estos primeros minutos a mover las lentes para ajustar el sentido, y que la imagen del objeto de discusión sea más nítida.

Con la palabra "Literatura" nos referimos a tradiciones muy diversas, que pertenecen a siglos distintos, a culturas a veces bien ajenas y con intereses demasiado variados para manejarlos aquí. Incluso si nos limitamos a la tradición occidental, su historia es demasiado larga para abordarla por completo, deberíamos estirar tanto el lenguaje que perdería su tensión y su efectividad. Correríamos el riesgo de disolvernarnos en generalidades.

Mi idea es focalizar la conferencia sobre la novela moderna. Intentaré aproximarme a esta etiqueta ("novela moderna") un poco más adelante, de momento, a falta de una definición precisa podemos recurrir a una genealogía provisional, que supongo que todos compartiremos. Con "novela moderna" voy a referirme a una serie de textos que arrancarían con *El Quijote*, que se consolidarían en Inglaterra durante el siglo XVIII, y que se iban a enriquecer en el siglo XIX con las aportaciones de escritores franceses, alemanes y rusos. Una tradición que en el siglo XX, además de producir obras fundamentales como las de Kafka, Musil, Proust, Joyce o Mann, iba a desembocar en la práctica totalidad de tradiciones culturales, adoptando en cada sitio (ya fuese Estados Unidos, Japón o Latinoamérica) características muy particulares en función del sustrato literario con el que se mezclaba.

Es una tradición que no se ha constituido ni por la aplicación de una teoría previa, ni por la satisfacción de una serie de rasgos definitorios precisos y bien estipulados, tampoco se define por servir a una función social concreta. La tradición novelística no se parece, por tanto, a la del soneto ni a la del auto sacramental. Es una tradición que se "va haciendo", sin rumbo prefijado y sin un propósito común. Se han explorado algunas posibilidades hasta la saciedad y se han abandonado otras que después se retoman o se pierden. Las rutas de desarrollo son imprevisibles. Pero desde el principio se ha sustentado en el mutuo reconocimiento de los escritores. Los escritores vivos señalan a unos escritores muertos como sus ancestros, y después, honran, subvierten y amplían su herencia. Forman con una serie de textos una tradición, y expresan su deseo de integrarse en ella, y de prolongarla.

De la inmanejable cantidad de literatura escrita voy a centrarme en las resistencias específicas de la tradición novelesca. Pero antes quiero precisar en que sentido entiendo “resistencias”, porque es distinto “organizar una resistencia” que “presentar una resistencia”. Quien organiza una resistencia es consciente de que está empezando a perder pie y a ceder terreno. Reagrupa a sus hombres, analiza el paisaje, y dispone sus fuerzas en las posiciones donde quiere hacerse fuerte. Ya está a la defensiva. Pero una resistencia no siempre se organiza, a veces simplemente se presenta. Los fenómenos que presentan una resistencia llevan mucho tiempo arraigados en el espacio que ocupan.

Mi intención no es hablar sobre cómo debería organizarse la novela para sobrevivir en el futuro que se le viene encima. Más bien pretendo detallar algunas de las resistencias que ofrece la novela a las nuevas formas literarias que quieren afianzarse en el presente. Al fin y al cabo, el futuro es un sitio problemático. Si analizásemos cuál ha sido el rumbo de escuelas literarias cuya gran baza era una supuesta alianza preferente con el futuro y la técnica me temo que encontraríamos un rastro de cadáveres. Tengo la impresión de que si la estafa de la juventud consiste en que a uno terminan siempre por echarle, la estafa del futuro consistiría en la velocidad con la que quienes se proyectan hacia allí desaparecen.

El presente de la novela, por el contrario, parece excelente. Gracias a la inconformidad y al talento adaptativo de quienes las escriben, y espero poder insistir en este punto más adelante, ostenta una posición hegemónica en suplementos, librerías, congresos, grandes superficies, comunidades de Internet, y programas universitarios. Pero lo que me interesa no es la posición hegemónica en ventas o en visibilidad, aunque sea un hecho que, como mínimo, debe mencionarse.

Incluso si la hegemonía novelística declinase, incluso si los novelistas tuviesen que empezar a organizar su resistencia, pienso que leer y escribir novelas seguirían sin ser experiencias del pasado, ni agotadas ni arqueológicas. Del mismo modo que la merma de lectores y de visibilidad que ha sufrido la poesía no ha supuesto una pérdida de sus efectos y valores específicos, los beneficios y los méritos de las novelas seguirían vivos. Por decirlo de una manera efectista: me propongo hablar de lo que la novela hace mejor que nadie.

La tercera aclaración tiene que ver con una limitación personal. He escrito dos novelas pero no tengo una teoría previa de la que después se desprende un texto concreto que sirve para ilustrarla. Tampoco dispongo de un modelo cerrado y bien definido de novela que defender. Si he aceptado la invitación a dar esta conferencia, y no me considero un impostor, es porque los novelistas, seamos ambiciosos o nos conformemos con poco, seamos buenos o malos, no hemos heredado fórmulas ni receptarios para fabricar novelas. Lo que los maestros del pasado nos han legado es un conjunto de instrumentos y de técnicas, y pienso que los novelistas en activo o en ciernes a lo que nos dedicamos fundamentalmente es a cavilar sobre esas herramientas para pulirlas y darles usos nuevos o provocar con ellas efectos inesperados.

Si lo pensamos bien apenas le damos valor a los escritores que imitan a la perfección modelos precedentes. Los consideramos epígonos, y de todos es bien sabido que un novelista puede aceptar que le llamen pesado, aburrido, solemne, frívolo, envarado, tristón e ilegible, cualquier cosa, antes de que le consideren epigonal. El reconocimiento literario tiene que ver con la interiorización de los modelos. Su criterio es la optimización. Amamos a Joyce, a Faulkner y a Woolf por el uso exquisito que le dan al monólogo interior, pero yo nunca me acuerdo de cómo se llamaba el señor que lo inventó, creo que Dujardin. Por encima de los autores que emulan los usos del pasado, y de los autores que nos aseguran estar abriendo las puertas hacia el futuro, valoramos a los autores que nos obligan a detener el tiempo para admirar lo que han hecho, vengan del siglo y de la década que vengan. No sé porque, pero es así. Espero volver a este asunto al final de mi intervención.

Lo que me propongo, por tanto, es echar un vistazo a la caja de herramientas del novelista. Unas herramientas que nuestros predecesores atesoraron mientras trabajaban en lo suyo, y que dada la naturaleza específicamente lingüística de la novela no pueden ser otra cosa que recursos del lenguaje, técnicas verbales, cosas que se pueden hacer empleando solo palabras (y algún que otro espacio en blanco), sin necesidad de recurrir a la música, a la voz, a la imagen, ni a la performance.

Los discursos que intentan desalojar a la novela de su posición de privilegio suelen emprenderla contra estas herramientas con el propósito de declararlas obsoletas. Los ataques son variados, pero casi todos circulan por tres o cuatro vías principales, y para cada una de ellas la novela puede presentar una resistencia específica.

Aquí tengo que hacer una cuarta y última precisión. Una precisión que si no estuviese leyendo parecería improvisada, pero que prometo que ha sido añadida en el último momento. Sé que con tanta aclaración corro el riesgo de quedarme sin tiempo para nada más, pero empiezo a contemplar con cierta esperanza la posibilidad de que estas aclaraciones también nos sirvan para avanzar.

A lo que iba. Mi impresión es que muchos de estos ataques se dirimen en el terreno de los ejemplos, de manera que se impone quien consigue ilustrar las tesis del rival con los casos singulares más penosos. Intentaré ilustrar esta dinámica con un ejemplo que pertenece a la lucha entre poéticas en el interior de la novelística.

Una de estas poéticas gusta de llamarse “moderna”, “posmoderna”, “nueva” o “más nueva”, tanto da, creo que se entiende su propósito. Desde esta escuela se denuesta la narración lineal como una herramienta obsoleta, de la ya que estamos hartos; y se le opone una narración fragmentaria, supuestamente más acorde con el espíritu del futuro. La teoría funciona si nos ponen como ejemplos de narración lineal novelas comerciales o las hazañas bélicas que publica Almudena Grandes. Se da por hecho que la narración lineal es algo básico, una manera ingenua de contar, inferior a la sofisticación que suponen las narraciones sostenidas por distintos puntos de vista o fragmentadas.

Pero el argumento tiene truco. La narración lineal no es evidente ni obvia, no es una traslación en bruto de la existencia, de hecho es un triunfo literario de primer orden. La vida no transcurre como en una narración, cada segundo se cumple simultáneamente en millones de puntos del espacio, y actúa en órdenes de la realidad muy diversos: psicológicos, emocionales, hormonales, desiderativos... Contemplar la totalidad de uno solo de esos momentos colapsaría cualquier narración. Una historia que se contase completa se devoraría a sí misma. Si el libro avanza es porque se emplea una estrategia sofisticadísima de selección: la elipsis, que va escogiendo para la narración diversos aspectos y momentos hasta formar una secuencia de significado.

Cuando estas técnicas caen en manos de Henry James el resultado es sobrecogedor. Es un mérito extraordinario mantener la narración desde un solo punto de vista y en una progresión lineal. No creo que ninguno de los aquí asistentes hubiéramos preferido en aras del progreso literario darle la palabra a los niños de *Otra vuelta de tuerca* o fragmentar (más) el relato de *Maud-Evelyn*. Dado que no existe tal cosa como una linealidad o una fragmentariedad absoluta (pues los fragmentos también terminan conformando una totalidad), parece realmente asombroso que alguien considere que la exigente perseverancia de James en mantener el punto de vista, y la prodigiosa técnica empleada para dar una impresión de linealidad, sea un ejercicio más pedestre o más ingenuo que la técnica fragmentaria donde, demasiado a menudo, el lector se queda con la impresión de que le ponen un espacio en blanco justo cuando empezaba lo interesante (que es siempre lo más difícil para el escritor). Por no hablar de esos sutiles libros donde el capítulo par está narrado por Pedro, y el impar por Juan.

Hechas estas aclaraciones me gustaría explorar tres objeciones recurrentes contra la novela que denominaré provisionalmente: la objeción tecnico-descriptiva, la objeción caracteriológica, y la objeción lingüística, nada menos.

Empezaré por la más sencilla: la tecnico-descriptiva, que puede resumirse así: en vista de la popularización de los sistemas de captación y reproducción de imágenes, ya no tiene sentido describir en las novelas. Una refutación de estar por casa pasaría por recordar que la mayoría de fotografías que nos traemos de viaje o nos enseñan los parientes y vecinos, al respetar la serie completa de monumentos famosos más que “explicar” la ciudad que hemos visitado la ocultan.

Pero la objeción merece un análisis más detallado. No creo que los novelistas empleen el lenguaje para mimetizar un referente visual. Conocemos una estirpe de escritores con la vista debilitada (Homero, Milton, Joyce, Borges) para quienes se acepta que son más importantes los efectos auditivos que las representaciones visuales, pero lo mismo podríamos afirmar de los pasajes que Dickens escribe sobre la ciudad o de las visiones campestres de

Hardy: son acumulaciones de palabras con las que resulta costoso componer un referente visual adecuado. Incluso entre los escritores que sobresalen por sus descripciones en ocasiones resulta imposible “ver” lo que están diciendo:

Escuchemos un pasaje de Conrad en 1900, uno de sus mejores momentos:

“El bote avanzaba lentamente o permanecía inmóvil alternativamente, dependiendo de los caprichos del viento, mientras el mar se calmaba hasta dormirse; mientras las nubes pasaban por encima de su cabeza, mientras el cielo, desde una negrura y lustre inmensos, iba quedando privado de su intensidad hasta convertirse en un vacío sombrío y reluciente, centelleante, con un brillo más marcado, más desvaído, hacia el este, palidecido en el cenit; mientras las sombras oscuras que emborronan las estrellas, más bajas en popa, dibujaban formas definidas, proporcionando así cierto alivio. Esas siluetas se convirtieron en hombros, cabezas, caras, rasgos... se enfrentaban a él con miradas temerosas, tenían los cabellos alborotados, las ropas hechas jirones, pestañeaban con sus ojos enrojecidos en la blanca alba”.

Y ahora un pasaje de *Meridiano de sangre*, la obra maestra de Cormac McCarthy:

“Empalizadas de huesos delimitaban estos reducidos y polvorientos recintos y la muerte parecía ser el rasgo predominante del paisaje. Extrañas cercas que el viento y la arena habían estregado y el sol blanqueado y agrietado como porcelana vieja, visibles las fisuras pardas dejadas por la intemperie y allí ninguna cosa viva se movía. Las formas acanaladas de los jinetes pasaron por la tierra reseca color hollín y frente a la fachada de adobe del jacal, temblorosos los caballos, oliendo el agua”.

¿Qué es lo que “vemos” en estas descripciones? Ante todo contamos con los efectos evocativos de las palabras, con sus poderosas resonancias acústicas. Poco ganaremos deteniéndonos a visualizar la escena. Las palabras escogidas, al combinarse, cargan el párrafo con expresiones subjetivas, apreciaciones morales y cognitivas que superan las posibilidades físicas del ojo. En este contexto de discusión no parece tan de Perogrullo insistir que en las novelas todo son palabras: las descripciones, las reflexiones, el sexo, los personajes y el ambiente. Más que un atento escrutador de lo visible o un pintor que emplea palabras en lugar de óleo, el novelista quedaría mejor caracterizado como un espía auditivo, un sabueso que visita otros textos a la caza de la asociación más pertinente de palabras, para la que después deberá disponer un tejido verbal donde situarlo, y así apropiarse.

Es importante refutar los ataques “técnico-descriptivos” no sólo para que algunos colegas puedan seguir describiendo a placer el campo, sino porque si cedemos en este punto la toxina amenazaría con infectar otras áreas del trabajo novelístico. Con este mismo argumento se puede defender que las novelas “describan” ciudades, ideologías, personajes y sociedades. “Descripciones” complejas y específicas gracias a las cuales los escritores creativos ensanchan un poco más nuestro universo.

La objeción caracteriológica la habrán oído seguro porque se repite con cierta frecuencia. Consiste en firmar la carta de defunción del personaje. Esta objeción presenta modulaciones muy distintas: hay quien rebaja al personaje a una voz, hay quien lo esquematiza, y hay quien aboga por prescindir de ellos. Tengo las mismas objeciones contra estos procedimientos que contra quienes deciden no describir paisajes en sus libros: ninguna. Lo que me sí me parece intolerable es que se considere la supresión de los personajes como un rasgo de modernidad, dictado por el signo de los tiempos.

Ya se apele a la muerte del sujeto o se pretenda extender la cacareada muerte del autor a sus personajes, la cuestión es que esta necrofilia se basa en una confusión: lo que se ha desintegrado es la posibilidad filosófica de fundar un sistema de conocimiento sobre la subjetividad, que nunca se ha recuperado de los destrozos a los que la David Hume, en la que probablemente sea la mayor proeza intelectual llevada a cabo en solitario por un escocés.

Pero las novelas no aspiran a sostener en el personaje un sistema filosófico que de cuenta de la totalidad del mundo. Las novelas admiten personajes contradictorios, olvidadizos y erráticos. De hecho, entre los novelistas hay una gran demanda de personajes en crisis, porque las novelas no se escriben con sujetos de inspiración cartesiana, sino con egos. Y como puede apreciarse en las cuentas de Facebook, de Twitter, de Flickr, con sus respectivas fotos y biografías y currículos y cálculos de ambiciones, el ego goza de una estupenda salud.

Samuel Beckett define el ego, en boca de uno de sus Clowns, como una: “pequeña plenitud perdida en el vacío”. Beckett tenía un talento especial para captar la contradicción de los matices: ahí está nuestra pequeñez, nuestra confusión, el vacío que nos amenaza... pero también esa sensación de plenitud, de inmortalidad, de ser el centro del mundo, que sentimos mientras respiramos. Es clase de “pequeñas plenitudes perdidas” son las que los novelistas llevan explorando desde principios del siglo XVII, la misma clase de personas que encontramos en la calle y cuando nos miramos en el espejo.

Por lo demás, la posibilidad de proyectar sobre el papel una personalidad verosímil con la que explorar realidades hipotéticas es un ejercicio intelectual muy sofisticado. Los novelistas del pasado pueden sentirse orgullosos de haber desarrollado la clase de criaturas que inventaron Cervantes y Shakespeare casi al mismo tiempo, capaces de cambiar a medida que conversan o se escuchan pensar. El personaje es nuestra mejor herramienta para explorar la moral y la mente. Y, por fortuna, no tenemos ninguna necesidad de asumir el empobrecimiento que supondría prescindir de él.

La tercera y última objeción que quiero comentar es la lingüística. No afecta exclusivamente a la novela, pero sí ha dejado sentir sobre ella unos efectos bien nocivos. Se

trata de la sospecha de que el lenguaje no funciona bien del todo, que es impreciso cuando habla de emociones, que su sentido es ambiguo, cuando no equívoco, que el mundo se le escapa. Este prurito tiene ya una larga tradición. Es célebre la carta de Lord Hofmannsthal, y críticos tan inteligentes como Paul de Manhan dedicado páginas muy sagaces al problema de la fijación del sentido.

Visto desde cierta distancia el lenguaje puede parecer algo chapucero, menos preciso que la imagen, y menos directo que la música. Además, mientras que la mayor innovación técnica en la escritura antes de la irrupción del e-book ha sido el procesador de textos Word, la imagen y el sonido están aliadas con prodigiosos aparatos que renuevan incesantemente sus prestaciones, acaparando muchísima atención mediática. Este desequilibrio puede minar un tanto la moral del novelista, algunos de ellos presentan claros síntomas de Estocolmo, y no parecen tranquilos hasta que dejan bien claro sobre el cuerpo del texto que no son unos ingenuos, que están al corriente de lo pésimo que es el material con el que trabajan.

Este salto desde ciertas imprecisiones o zonas oscuras al sinsentido parece un tanto excesiva, una exageración. Se trata de una tesis muy sugestiva que se ha salido un poco de madre, me gustaría citar un apunte de Luis Magrinya que suscribo enteramente:

Llevamos más de un siglo –al menos desde la célebre *Carta de lord Chandos* de 1902– oyendo a los literatos quejarse de que el lenguaje, por su naturaleza convencional, es incapaz de reproducir lo que vemos, lo que sentimos. Francamente, yo no sé qué esperaban ellos del lenguaje: su imperfección salta a la vista. A mí este sonsonete me parece de abuelo.

Porque en realidad con el lenguaje se pueden hacer muchísimas cosas que no se pueden hacer con nada más. Gracias al lenguaje, con todas sus imperfecciones, el novelista puede lanzarse a explorar la mente humana, analizar la sociedad, y establecer un punto de contacto entre el individuo y la vida política. Ciertamente, el lenguaje siempre es denotativo, a diferencia de la música, que puede escaparse de la significación, pero, a cambio, la prosa puede instituirse, como quería Goethe, en la casa del entendimiento, algo que le está vedado a la música.

Y, ciertamente, tampoco se puede ver con claridad a través de la escritura, pero los buenos novelista saben emplear esa opacidad de las frases a su favor. Faulkner debe gran parte de su fascinación a que no podemos ver lo que sucede, que estamos a merced de los discursos. La mayor parte de los relatos de James no podrían rodarse sin banalizarse, precisamente porque se aprovechan de que las palabras no se pueden ver. Algunos escritores sacan partido incluso de imprecisiones gramaticales: ¿no se perdería mucha de la ambigüedad con la que trabaja Juan Benet si en lugar de nuestro pronombre posesivo “su” que no distingue

entre hombres y mujeres, hubiese tenido que emplear pronombres posesivos especializados por género como en el inglés "his/her"? Tengo mucha curiosidad por echarle un ojo a la traducción inglesa, y ver como se las arreglaron para que una marca gramatical más precisa no le estropease el juego a Benet el juego.

Quizás estas tres objeciones no parezcan demasiado feroces por separado, Pero cuando actúan de manera sucesiva o simultánea, son capaces de vaciar la novela de contenido. Si no puede describir el mundo que la rodea, ni usar personajes y se la somete a una suspicacia continúa sobre sus propios recursos expresivos, la novela queda reducida a bien poquita cosa. Quienes respetan estos pasos firman novelas que apenas son discursitos, voces, paseos, reflexiones sobre la propia condición de la escritura, sobre el escritor y sus circunstancias, sobre el gustito y la elevación que da leer; cuando no dedicados a contar los preparativos de una novela futura, la crónica de su fracaso o, en la cúspide de lo estrambótico, a teorizar sobre la imposibilidad de seguir escribiéndolas. El resultado suelen ser textos que se nutren de una tradición a la que aportan bien poco, tan frágiles y agonizantes que parecen pedir a gritos su sustitución por otras formas más marchosas. Pero en la medida que la novela no tiene porque renunciar a sus principales logros esta clase de texto tampoco es representativo de la ambición del género.

Buena parte de esa ambición ha quedado en entredicho por la propagación de un movimiento intelectual que llamamos posmodernidad. La posmodernidad se ha popularizado hasta el extremo que empieza a ser difícil precisar su contenido, qué nos exige y a quién interpela. Pero como movimiento filosófico tiene un origen bastante localizado. Nace como una respuesta al estructuralismo y a la semiótica, dos movimientos para los que vivimos inmersos en bosques de signos, que se engarzan en estructuras que nos contienen y definen nuestro papel y nuestro margen de movimiento, pero que no siempre tienen el sentido y la función que le damos públicamente, ya que operan a un nivel inconsciente. Los primeros posmodernos, que hicieron fortuna con un apelativo que hoy en día está reservado a los cocineros, estarían hasta aquí bastante de acuerdo. En lo que discrepaban era en la pretensión de los estructuralistas de que era posible decodificar la clave que daba sentido a las estructuras inconscientes. Los deconstruccionistas, pues así se llamaron, se opusieron fuertemente a esta clase de interpretación estable, partiendo del análisis textual, defendieron que siempre quedaban residuos por interpretar, que el sentido era algo que "acontecía" y que después pasaba, que se transformaba en otra cosa, que la interpretación quedaba siempre abortada por un desplazamiento continuo del significante.

La deconstrucción no tardó en expandirse. Pasó de ser un método aplicado al texto, a una herramienta de análisis social y político. El resultado es una sociedad líquida, blanda, débil, virtual, indefinida, descentralizada, que muta y se transforma y cambia de bando y de género a gusto, poblado por vocecitas y discursos, por simulacros que se pasean por el escenario de una

sociedad entregada al espectáculo y al consumo de lo efímero. Pueden llorar o celebrarlo. Pueden vestir el asunto con la jerga que prefieran, pero seguro que nos entendemos.

Esta posmodernidad le hace dos reproches a la clase de novela que estoy defendiendo. A falta de un nombre mejor llamaremos a la primera "objeción frontal". Se trata de reprocharle al género en conjunto que tal y como está el patio se obceque en levantar la mano y se atreva a solicitar la atención que exige la lectura de trescientos folios que tratan de ordenar una experiencia del mundo. ¿Atención? ¿Experiencia? ¿Orden? ¿Mundo? ¿Autoridad? ¿Criterio? Cada una de estas palabras hace saltar las alarmas. Por desgracia, para todos los últimos acontecimientos indican que Europa está viviendo un retorno de la política, de la economía, de la lucha y de la dureza, en definitiva, el retorno del afuera, el retorno de lo real.

La definición de realidad que encuentro más útil se la he escuchado varias veces a Fernando Savater, para quien es real todo aquello que nos ofrece una resistencia. La farola con la que choco, los límites que me impone la cuenta corriente ahora que los bancos han cerrado el grifo, los despidos y el paro, mi cuerpo que enferma y no se cura a voluntad, y que tiene que esperar cada vez más a que lo intervengan por culpa de los recortes sanitarios. En este contexto que De Mandescubra y demuestre que los poemas de Baudelaire contienen una infinita serie de sentidos potenciales que impiden estabilizar la interpretación, no me parece un motivo de peso para pedirle a los novelistas que dejen dediscutir y analizar la realidad con visiones imaginativas variadas y complejas, mientras solucionamos el problema.

Si lo pensamos con rigor la novela no debe adaptarse a la posmodernidad porque está animada por lo mejor de su espíritu desde el arranque. Los movimientos estructuralistas y la deconstrucción reaccionaron contra un discurso, el filosófico, que avanza por una sola línea melódica, acumulando afirmaciones hasta constituirse en un sistema. La novela, por el contrario, admite varias voces, alienta la discusión, examina los problemas desde diferentes puntos de vista, mezcla el estilo elevado con la chuchufleta, revisa irónicamente sus propias afirmaciones, contiene la misa y el carnaval. Es completamente seria y completamente cómica. La novela se ha provisto de estrategias narrativas y expositivas que permiten la convivencia de distintos niveles de significado, de distintos discursos y de registros variados... sin renunciar por ello a contrastarlo e integrarlo, para poder hacer afirmaciones fuertes, para poder tomar partido. Gracias a estas técnicas, la novela es capaz de integrar el desplazamiento semántico y la suspensión del sentido durante cientos de páginas, sin caer en la impotencia afásica a la que nos abocaría una lectura rigorística de la decostrucción.

A la segunda objeción la dejaremos sin nombre pero se trata de una escaramuza en el seno de la novela. La tesis consiste en algo parecido a decir: "hombre, novelas puede usted seguir escribiendo, no vamos a prohibirle algo en nombre de la posmodernidad, pero si no quiere parecer un monstruo del triácico, escriba adaptado a los tiempos". La operación posterior consiste en señalar una serie de estrategias narrativas que serían buenas y "posmodernas" y otras que serían malas y "realistas". El resultado suele ser gracioso, pero la

discusión es completamente artificial. Antes me he referido al desprecio sin base de la narración lineal. Podríamos seguir con el resto de polaridades.

Lo más nocivo del caso no son las técnicas que se identifican como “buenas” en detrimento de las “malas”. Lo más nocivo es la impresión resultante de que escribir novelas acordes con el tiempo parece reducirse al empleo de una serie de técnicas ya dadas, a una herramientas determinadas o al empleo y mención de un gadget.

Precisamente, como no creo que exista una forma valiosa sin contenido ni un contenido que no se presente bajo una forma, el fetichismo de la herramienta me parece muy empobrecedor. El resultado es que se terminan terminando leyendo como escritores retrógrados a autores innovadores, originalísimos. Es el caso de mi escritor favorito de la segunda mitad del siglo XX, V. S. Naipaul. Se le considera un autor retrógrado, además de porque no es precisamente simpático, porque no emplea ninguna de las herramientas que solemos etiquetar con la palabra “nuevo” o “moderno”. Sin embargo, pueden contarse con los dedos de la mano escritores que hayan ampliado tanto el campo de la literatura al recorrer fenómenos de influencia universal que nunca habían sido visitados antes, como los procesos descolonizadores.

Para abordar los comprometidos temas de sus libros, Naipaul descubre estrategias narrativas nuevas, y le da a las herramientas con las que trabaja (el estilo indirecto libre, los tertuleros, el narrador villano) un sesgo particularísimo. El fetichismo de la herramienta también impide apreciar la originalidad del estilo. Nunca puedo mantener la calma cuando en el marco de la literatura norteamericana se consideren más innovadoras las malabares de Robert Coover que la profunda revolución del habla que llevó a cabo Saul Bellow, y que ha alimentado ya a tres generaciones de descendientes. En resumidas cuentas: si tengo que elegir, si me abocan a elegir: antes que una expansión formal y programada de la literatura que la vacía de sus poderes, prefiero esta clase de expansión que la reafirma en sus logros y posibilidades.

Dado que participamos en un congreso sobre “literatura y después” me gustaría cerrar mi intervención con unas palabras sobre las complejas relaciones que la novela establece con el tiempo.

Supongo que apenas deben haber novelistas con cierta ambición literaria que prefieran vivir en el pasado. Claro que tampoco creo que sea posible pertenecer a otro tiempo que al propio. De manera que, quien más quien menos, querrá hacer suya la famosa aspiración de Elías Canetti: agarrar su propio siglo por el cuello. O si se prefieren metáforas menos agresivas: interpelar o seducir o apropiarse de la realidad presente, no de manera sumisa e imitativa, sino al estilo de la novela: estableciendo relaciones metafóricas y figurativas. Pero

mejor no sigamos por aquí, ya que las tensiones entre la novela y la realidad son incluso más procelosas que su relación con el tiempo.

Una vez aceptada la exigencia de esta ambición, es comprensible que algunos escritores se proyecten hacia el futuro para conquistar mejor el presente, como una especie de inversión a largo plazo. El problema del futuro es que no siempre es sencillo negociar con él. Mi ejemplo favorito es otra vez de Conrad que en una novela llamada *Bajo la mirada de Occidente* quiso aventurarse en el fracaso de los movimientos anarquistas y comunistas en la Rusia de su tiempo, que el daba por seguros. Tanto se aventuró que la revolución bolchevique convirtió el tramo final del libro en una obra de pasado-ficción, como el propio Conrad tuvo la elegancia de reconocer en un epílogo añadido.

También resulta muy peligroso apostar por la técnica puntera. Recuerdo que cuando se publicó *Mañana en la batalla piensa en mí*, algunos periodistas culturales celebraron la audacia con la que Javier Marías integraba en la trama de la novela el contestador automático de cassette. Conozco personas de veinte años que no saben bien cómo era ese artefacto, pregunten, hagan la prueba. También recuerdo un ensayo de hace unos diez años en que el autor, para congraciarse con los lectores más jóvenes, decía: “lo que nosotros hacemos con los libros vosotros lo haréis con el CD-ROM. Repito: el CD\_ROM. Ahora mismo el artefacto le hace compañía al astrolabio, el zepelin o el sistema de reproducción beta, artefactos futuristas que son ya tecnología devastada. Si la novela de Marías sigue resistiendo la lectura años después de su publicación es porque, afortunadamente, su valor no dependía del contestador automático de cassette.

Estos son ejemplos inocentes, afectan a frases, a tramos, a ejemplos. Pero el problema del envejecimiento es decisivo. Si tuviésemos tiempo para revisar los catálogos y los fondos de las bibliotecas descubriríamos que están afectados por la misma dolencia: han envejecido mal. Si echamos la vista atrás, hacia lo que se escribió en España durante los años setenta y ochenta, ¿cuántos libros nos apetecería leer por placer y por un interés que no fuera arqueológico? Esta enfermedad literaria se debe a muchos motivos, al envejecimiento de las ideas, de los programas políticos, del estilo... Es un conglomerado de razones, muy difícil de precisar. Y sus efectos son especialmente pavorosos sobre aquellas novelas que fueron escritas con el loable propósito de “adaptar” la literatura española a las corrientes “nuevas”. Yo no dudo que los intentos de Juan Goytisolo o de Julián Ríos no fuesen loables, que tengan un valor histórico, pero ahora mismo leerlos se parece mucho a progresar en un terreno embarrado, dominado por su epigonalidad. Precisamente esas novelas, puestas al servicio de la “modernidad”, de las “técnicas prestigiosas” del “presente” conforman una suerte de artefactos rotos, de paisajes llenos despojos, de literatura para la que se ha acabado el después.

Muchos escritores trabajan a destajo, intentando ponerse al ritmo del tiempo. Feliz de Azúa en la nueva edición de su *Diccionario de las Artes* dedica unas páginas muy inspiradas al

malentendido que supone ir a buscar el futuro cuando el futuro es algo de lo que más vale defenderse. La tesis de Azúa es que obra de arte de mérito es aquella que consigue detener el tiempo, no acelerarlo:

“Las artes nacieron en el rincón opuesto del tiempo: nacieron justamente para ser eternas, ahistóricas, atemporales; nacieron, no para ser la memoria del tiempo fotográfico, sino la memoria de lo nunca sucedido, de lo perdurable y de lo originario. No de lo que fue, sino de lo que nunca ha sido y en cualquier momento puede ser. Toda obra de arte verdadera es irremediamente de ahora”.

Y añade:

“Lo notable es que al convertir las obras de arte en máquinas de materializar el tiempo y dar testimonio de su época, los artistas han terminado por convertirse en una sustitución cara del periódico”.

A mi me parece que hay dos fenómenos que se producen en las buenas novelas y que ayudan a ralentizar los efectos cómico-devastadores del tiempo. Quiero dejar claro que lo que sigue es cosecha propia, que Azúa no tiene ninguna responsabilidad. Porque estos dos fenómenos responden a palabras que sí se han vuelto antiguas, que hay que desempolvar y situar en contextos irónicos para que el personal no se levante y se vaya, porque nos resulta ciertamente difícil creer en ellas, y porque es un poco embarazoso reconocer que trabajamos a su servicio. Estas palabras son sabiduría y belleza.

No siento ninguna inclinación a examinar arcanos. Mis prejuicios contra los ángeles y los alienígenas provienen de su reiterada incomparecencia, y de su hábito de aparecerse delante de tarados. Sin embargo, la sabiduría y la belleza son dos fenómenos corrientes para el lector de novelas, aparecen siempre en los escasos ejemplares que el paso del tiempo no ha estropeado. Por sabiduría no entiendo la repetición de “verdades” consolidadas, y por belleza no entiendo la adecuación a un canon de equilibrio y proporción. La sabiduría de la novela puede ser luciferina o dedicarse a examinar movimientos microscópicos del deseo y de la vida cotidiana; y en cuanto a la belleza, bueno, la belleza crece en cualquier parte, incluso entre el horror... Son dos fenómenos, la sabiduría y la belleza, que no podemos pasar por alto, que nos obligan a detenernos, que añaden valor al libro, a la vida y a la lectura. Son, si se quiere, una especie de conservante para los textos. Un conservante muy superior a la búsqueda de lo nuevo, los beneficios sociales o la emancipación de grupos étnicos, patrias y continentes.

Como todavía me quedan unos minutos me gustaría terminar con una confesión: siento mucha envidia de los jugadores de ajedrez. Siento mucha envidia cuando les escucho conversarse sobre aperturas, enroques, defensas polacas, el despliegue infinito del juego medio,

la clavada, la sobrecarga y el bloqueo, el jaque descubierto y el mortífero jaque doble. Sé que hay toda una bibliografía extraordinaria y un registro de partidas que son como combates puros entre dos mentes. Pero no puedo jugar, porque no soporto perder. Perder es un asunto bastante desagradable en cualquier circunstancia, pero en el ajedrez se agrava porque no puedes culpar al terreno, al balón ni a las canastas. Pierdes tú y gana el otro.

Sólo se me ocurre un ejercicio mental donde uno se exponga más que en el juego del ajedrez, y es en la escritura de novelas. Tenemos toda la libertad, todas esas fabulosas herramientas elaboradas durante siglos por los maestros del pasado y un mundo circundante que bulle de historias, de fuerza y de reclamos para emularlo, litigar con él o impugnarlo. La escritura de novelas se parece bastante a una lucha mental contra uno mismo. Con el agravante de que las excusas son todavía más penosas: que no teníamos libros en casa, que no disponemos de tiempo, que el procesador se encalla, que hay demasiado ruido en la calle, que en España da mucho el sol. Con el agravante de que nadie nos exige que terminemos en un plazo concreto, ni si quiera que nos pongamos a escribir (a los novelistas no nos espera nadie). Con el agravante de que los lectores que uno codicia son los más inteligentes, los más activos, los que no se dejan engatusar, los que no confunden los gatos con las liebres, los que van a leerlos con atención y sin concesiones, porque para terminar de rematarlo en las novelas no hay escondites, no hay teoría previa ni disimulo que valga, hemos leído demasiados ejemplares de valor como para no distinguir lo bueno de lo malo.

En momentos de angustia, cuando sobre el tablero de la escritura todo tiembla o se desmorona, es un poderoso tranquilizante convencernos de que trabajamos para algo más grande que nuestro propio proyecto. Que somos exploradores del futuro, que abrimos nuevos caminos, o los desbrozamos, que estamos roturando el terreno. Que lo nuestro es el trabajo de laboratorio. Es una fuerte tentación resguardarse bajo el paraguas de una empresa común, de un propósito que parece bueno de por sí, al margen de los resultados. Al fin y al cabo, a la novela, a la literatura textual, le pertenece el presente, y el novelista no puede dar por sentado que su trabajo sobrevivirá más de tres meses, su posición es siempre insegura, y, por eso, es también la más vanguardista: está en la primera línea de fuego. Se le exige demostrar que es capaz, libro a libro, capítulo a capítulo, de mantener vigentes los principios de toda literatura valiosa: alcanzar alguna sabiduría, aportar algo de belleza.

