



INSPECCIÓN TÉCNICA DE LA IMAGINACIÓN _ Aparicio Maydeu _ Sergio Chejfec _ Enrique del Teso
_ Agustín Fernández Mallo _ Cristina Gutiérrez Valencia _ Vicente Luis Mora _ Marta Sanz

Terence Dooley | Charles Tomlinson | «Medea»-Aitana | Pablo Genovés | Fernando Gutiérrez

INSPECCIÓN TÉCNICA DE LA **IMAGINACIÓN**

La publicación de *La imaginación en la jaula* (Cátedra, 2015) de Javier Aparicio Maydeu durante la pasada primavera supone, a nuestro entender, una magnífica noticia para la crítica literaria española por diversos motivos. En primer lugar, ha sido capaz de actualizar, y en el caso de la crítica española rejuvenecer, las estructuras formales y el desarrollo del discurso teórico, dominado generalmente por la modalidad del monólogo, uniforme y distante por su clausura en dialectos internos. Por otro lado, el planteamiento en torno a la alteración que los fenómenos sociales y tecnológicos están operando en la visión tradicional de los procesos creativos vinculados a la literatura genera un ámbito de reflexión inexplorado que exige ideas nuevas y modos más democráticos de plantearlas. En algún caso, no demasiados, esa propuesta ha sido recibida casi como si de una locura quijotesca se tratara, es decir, como una amenaza y, en vez de generar una contra réplica sólida, se ha optado por una ironía que en este contexto no es sino mala baba. Como dice Albert Camus, la necesidad es homicida.

Por nuestra parte, desde *El cuaderno*, tampoco tenemos respuestas, pero leales a nuestra esencia de un periodismo plural y con el horizonte de la objetividad siempre presente, sí hemos optado por abrir ese debate. Para ello, hemos realizado un cuestionario que recoge las ideas clave de *La imaginación en la jaula* a modo de preguntas propuestas a **Sergio Chejfec, Enrique del Teso, Agustín Fernández Mallo, Cristina G. Valencia, Vicente Luis Mora y Marta Sanz**, críticos y creadores que han demostrado a lo largo de su trayectoria amplitud de miras, humildad, esfuerzo y rigor a la hora de argumentar sus propias ideas, porque estos, como otros muchos que también podrían estar aquí, sí las tienen.

Staff

ISSN: 2255-5722
D.L.: As-02972/2012

Edita **Ediciones Trea, S. L.**
Coordinación **Jaime Priede**
Consejo editorial **Juan Cueto**
Álvaro Díaz Huici
Jordi Doce
Javier García Rodríguez
Juan Carlos Gea
Elena de Lorenzo Álvarez
Helios Pandiella
Corrección **Celeste Sánchez Martínez**
Diseño gráfico **Pandiella y Ocio**
Imprime **Gráficas Apel**

Edición digital Este número y los anteriores pueden
descargarse gratuitamente en
<http://issuu.com/elcuademocultural>

Blog <http://elcuademomensual.es>

asturias24 / www.asturias24.es



Premio Nacional a la Mejor Labor
Editorial Cultural 2014

© de los textos: sus autores

© Ediciones Trea, S. L.
Polígono Industrial de Somonte,
c/ María González la Pondala, 98, nave D 33393 Gijón
Tel.: 985 303 801 / www.trea.es
elcuaderno@trea.es / trea@trea.es

Pablo Genovés

ESCENAS DE LA CONFRONTACIÓN



Pablo Genovés
Geotransformación
Galería Aurora Vigil-Escalera
(Gijón)

Hasta el 25 de octubre

El espíritu de este tiempo (en el sentido cronológico, pero también en el meteorológico) impone la primera lectura a las dramáticas imágenes de Geotransformación, y el propio título de la selección de fotografías recientes de Pablo Genovés que expone Aurora Vigil-Escalera parece señalar en esa obvia dirección: interiores monumentales violentamente transformados en paisaje por la invasión por una naturaleza que reclama de vuelta sus predios. La confrontación de lo dispar no solo es el tema, sino también la estra-

Portada: *Geotransformación*,
digigraphie sobre papel
baritado, 100 × 107 cm, 2014,
edc. 15

tegia de Genovés, que se apoya en técnicas digitales para ensamblar imágenes encontradas de museos, palacios, teatros con oleajes encrespados, nubes de tormenta o mares de hielo que parecen documentar, con esa tensión irresistible hacia la verdad que parece imponer la fotografía, un futuro posible.

Pero, más allá de esa lectura dictada por nuestros temores y nuestras (peores) expectativas, los collages digitales de Genovés cargan con lecturas más profundas y esquinadas: una simbología en la que también colisionan el memento mori o la vanitas barrocos con el sublime romántico; la necesidad de ficción y la compulsión de la verdad, e incluso —mirando de nuevo con ojos de este tiempo o de un tiempo venidero— la catártica visión de los espacios del poder tomados por una fuerza irresistible, un poder superior e inarticulado que los destruye, pero hace entrar en ellos de nuevo la vida. No apocalipsis: cambios. ■

La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada de Javier Aparicio Maydeu, profesor de Literatura Española y Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra y crítico literario del diario *El País*, es un libro medieval que juega seriamente con las ilustraciones, fotografías, capturas de pantalla de páginas web de agencias literarias, imágenes de manuscritos y pruebas de imprenta como prueba irrefutable de que en este mundo de hoy no hay texto sin imagen y no hay imagen sin texto.

Ricardo Baixeras Borrell

Sí, aciertan: estamos, *stricto sensu*, con un libro iluminado. Pero es también un libro concebido como los humanistas de pro concebían sus obras: con una innegociable confianza en que la creatividad nos hace verdaderamente humanos. Un libro como un centón barroco: caleidoscópico y complejo. Un libro como una enciclopedia ilustrada sobre cómo la creación contemporánea quizá ya no es lo que era, escrito sin lamentos ni profecías apocalípticas. Un libro como una novela a lo Flaubert que describe el mundo con una minuciosidad holista y con una envidiable voluntad de estilo. Un libro kafkiano porque recorre hasta la extenuación los más recónditos laberintos por donde discurre la creación hoy en día. Un libro pergeñado como lo que es: un texto absolutamente moderno explicando un oficio definitivamente antiguo. Un libro, al fin, como un *link* imposible que contiene todos los saberes —cuánto hubiera disfrutado Borges con un libro como este— sobre cómo se construye un libro de ficción, cómo se pinta un cuadro o cómo se crea una partitura.

En este jardín de senderos que se bifurcan cabe todo. Si el lector quiere saber por qué la imaginación en la cultura contemporánea es capaz de generarse a través de la experimentación, la transgresión, la apropiación, la creación parasitaria, las dinámicas del mercado, las predicciones de las tendencias, los géneros editoriales, la hipercomunicabilidad, la monitorización, la fragmentación, la aceleración o por qué «homenajes, pastiches, parodias, *redubs*, variaciones, *collages*, recreaciones, *samplings*, *mash-ups* o simples apropiaciones descontextualizadas» son el pan nuestro de cada día a la hora de organizar una ficción, tendrá en este libro argumentos incontestables. En este mundo precipitado escribir creativamente puede parecer una cosa y resultar ser otra. El mérito del profesor Aparicio Maydeu es ofrecer un panorama contundente de «los motivos y estrategias de la creación coartada», a saber, de cómo la imaginación y la creatividad se han convertido en:

“utopía en un contexto volátil o etéreo y obsolescente, conformista y a la vez supuestamente emancipador o liberalizado, que parece sin embargo destinado a coartar la creación y a embridarla, a la vez que someter al consumidor de contenidos culturales a unos protocolos cognitivos y epistemológicos distintos».

Entienda como quiera el lector este manual del siglo XXI para escritores decididamente modernos, para editores que aspiren a saber cómo escriben sus autores, para profesores de literatura que quieran —y puedan— explicar que eso que llamamos *tradición* es un concepto mutante

EL JARDÍN DÍN DE SEN DE ROS QUE SE BI FUR CAN

ligado también a los mercados culturales, para lectores que sospechen que no es oro todo lo que reluce, para agentes que teman que sus representados confundan en ocasiones individualidad con comunidad, para pintores que saben que están pintando un cuadro que ya ha sido pintado, para galeristas que no saben que mostrarán un cuadro que ya existe y, en suma, para cualquier persona que percibe que en nuestra «sociedad líquida» la

“cuestión aquí es dirimir si sigue vigente aún el principio de que la creación continúa siendo un proceso esencialmente solitario e independiente, abocado a la posibilidad de alcanzar la posteridad, libre de las ataduras impuestas al artista por la tiranía de las tendencias y de la industria cultural (y su dependencia del consumismo), y la imaginación a su vez continúa siendo un concepto, o un privilegio, o una competencia, o una prerrogativa individual; o si, por el contrario, la creación ha devenido una práctica solo en apariencia individual pero fuertemente condicionada por las miradas de reojo que el artista le dedica de forma constante al mercado».

Deténgase con parsimonia el lector avezado y el curioso lector por todas y cada una de las citas que se erigen en el pórtico para entrar como se debe en los capítulos de esta catedral que radiografía nuestro imaginario sobre la creatividad contemporánea, que «es entrópica en la medida en que es incierta, desordenada y cambiante». Y no se pierda en la página 9 ese homenaje no velado a Georges Perec de la mano de un extraordinario «Me imagino» que hubiera hecho las delicias del autor de *Me acuerdo*:

“Me imagino a H. P. Lovecraft imaginándose un relato de terror en el que Onofre Bouvila le está contando pequeños cuentos misóginos a Carson McCullers bajo un arcoíris de gravedad».

Y deténgase también en las notas a pie de página porque ahí encontrará el lector las *razones y estrategias* de un profesor verdaderamente creativo, podrá vislumbrar cómo lee, piensa y mira alguien que conoce profundamente los entresijos de una y otra orilla y el inmenso océano que media entre ambas. Las tensiones entre la orilla del escritor y la del lector están aquí cartografiadas con todo detalle. Abruma cómo ha podido Aparicio Maydeu imprimir a su texto una suerte de compendio total de una industria cultural que por ser tan cambiante es harto difícil de fotografiar.

Esas tensiones entre la «imaginación fabuladora» y la «imaginación asociativa» provocan el nacimiento de una obra que no es sino un

“experimento de textualidades: el texto nace ya como intertexto o hipertexto, genera metatexto y simultáneamente se divide de forma indistinguible en texto y paratextos: la imaginación, encerrada en la jaula de la tradición, se entretiene jugando a las afinidades electivas y a exhibir genealogías ocultas y complicidades ya inevitables».

Si «la imaginación y la creatividad están mutando», si «el © pertenece al romanticismo», si «el creador parece advertir que mientras sueña o imagina alguien lo está mirando de reojo, para vigilarlo o para presionarlo, y de esa situación nace la creación coartada, por la ansiedad que uno mismo se procura y por el control que los demás —lo que algunos llaman *el mercado*— ejercen de oficio», y si, definitivamente, «el artista de hoy puede verse atrapado en laberintos distintos y todos ellos embarazosos y de setos altos

y firmes: por lo menos el de la tradición, el del mercado, el de la recepción, el de la tecnología y el de la propia imaginación», es porque, como se afirma aquí, urge darse cuenta de que estamos ante los «síntomas del advenimiento de una nueva creatividad».

El arte y la literatura oscilan en un progreso sin avance que parece llevarlos a ninguna parte. Un movimiento pendular, centrípeto y centrífugo, anima el corazón mismo de la creatividad, asome donde asome. Con esta perspectiva arranca nuestra modernidad y se instaura en nuestra tradición, gracias al romanticismo, la ruptura y, por ende, el balanceo entre tendencias supuestamente opuestas. Este libro viene a demostrar que la poética del siglo XXI será mitopoiética, transfigurada, voluptuosa, desechable, recortada, coartada, confusa, paradigmática, ávida, abierta, híbrida y libre. O no será.

Con este libro Aparicio Maydeu cierra lo que felizmente ha querido llamar *El artista en sus laberintos: una*



Javier Aparicio Maydeu
La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada
Cátedra, 2015, 336 pp., 20,00 €

tetralogía de la creación contemporánea. En realidad estamos ante un solo volumen en cuatro partes que trata de dilucidar cuáles son los mecanismos por los que discurre la creatividad. En *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro* se ocupó de abrir la puerta del laberinto con una reflexión sobre cómo leer y recibir críticamente las novedades que han configurado buena parte de la narrativa de ficción de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. En *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*, un libro en verdad descomunal, buscó (y encontró) los dispositivos que convirtieron el *Ulises* de James Joyce, *El ruido y la furia* de William Faulkner, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *La señora Dalloway* de Virginia Woolf o *Pálido fuego* de Vladimir Nabokov en textos emblemáticos para comprender la ficción moderna y contemporánea. En *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, su libro más teórico, logró dar cuenta del protagonismo radical que en la creación artística ha tenido la teoría de la tradición. *La imaginación en la jaula: razones y estrategias de la creación coartada* es el punto final a una tetralogía cuyo hilo Aparicio Maydeu sigue para salir victorioso del laberinto borgeano al que se ha entregado. ■

CUESTIONARIO

«IMAGINACIÓN EN LA JAULA»

AUTORES INVITADOS:

Agustín Fernández Mallo

Marta Sanz

Sergio Chejfec

CRÍTICOS INVITADOS:

Enrique del Teso

Vicente Luis Mora

Cristina Gutiérrez Valencia

1 Si atendemos a los fenómenos sociales y tecnológicos que parecen estar alterando la visión tradicional del proceso creativo, ¿cuál crees que es el papel de la imaginación en ese nuevo contexto? ¿Te parece que la imaginación sigue siendo el resultado de una fantasía individual o surgen grietas que de algún modo la «colectivizan», que la van transformando en un complejo sistema de asociaciones de ideas propias y ajenas?

2 Teniendo en cuenta cómo se están transformando las relaciones del individuo con su sociedad, en el ámbito de la creación se empieza a hablar de una propensión a la creatividad permanente y a la conectividad informacional. ¿Hasta qué punto afecta Internet a tu relación como creador con tu espacio y con tu tiempo, es decir, con la *intimidación* del escritorio, con la obsesión por el presente, con la prisa por el producto creado? ¿Hasta qué punto determinan en tu caso el *tempo* del proceso de creación y, en consecuencia, la creación misma?

3 ¿Consideras que en la actualidad han de ser complementarios el trabajo de escritor y las redes sociales? ¿Crees que las editoriales pueden llegar a apostar por un novelista en ciernes teniendo en cuenta su número de seguidores en Facebook o Twitter por encima de la calidad o relevancia artística de su original? Si hoy en día las redes sociales facilitan que alguien se convierta en autor antes de serlo, ¿cómo valoras ese nuevo fenómeno?

4 En tu trabajo creativo, ¿cómo valoras el papel del esfuerzo, la revisión, la corrección o la reflexión? ¿Es difícil mantener estos valores ante el beneficio de

la inmediatez que exige la incitación a la exposición pública? ¿Te sientes cómodo como creador en un contexto en el que la interacción, la comunicación y la exhibición constantes son necesarias en una sociedad que reclama transparencia a cualquier precio? ¿Consideras que sigue siendo valorada la autenticidad por encima de la apariencia?

5 ¿Tienes la sensación de que la inmediatez está debilitando el arrepentimiento, la posibilidad de rechazar con el tiempo la obra propia o al menos la voluntad de corregir, el sentido permanente de la autocrítica?

6 En estos tiempos, *creatividad* parece ser sinónimo de *moral positiva*. ¿Ha pasado la creatividad a convertirse en un requisito más que en un mérito? ¿Cómo valoras esa euforia actual por la creatividad?

7 ¿Es posible pensar hoy en una creación sin bridas, al margen de las presiones e imposiciones comerciales, con independencia de la prisa y de las condiciones que el mercado impone y la tecnología permite? ¿Qué opinas en ese contexto de la autopublicación digital?

8 ¿Te parece discutible la acostumbrada asociación entre la imaginación y la ficción? ¿Puede darse la primera sin la segunda, como parece refrendar el arte contemporáneo? ¿Resulta discutible en literatura al amparo de los nuevos modelos narrativos? ¿Cómo valoras esta cita de Adam Thirlwell?: «¿Qué otra cosa es la imaginación sino una forma de pastiche: la creación de originales inauténticos?» (*La novela múltiple*).

9 ¿Consideras la creatividad como algo a lo que solamente pueden acceder unas pocas personas con un talento especial, que tienen un nivel que comúnmente denominamos *genio* o *talento*?

10 ¿Consideras que son débiles las estructuras de los géneros literarios? ¿Han sustituido los géneros editoriales a los géneros literarios? ¿Cuál es tu relación con ellos?

SER GIO CHEJ FEC

1 No estoy seguro de que los fenómenos mencionados alteren la imaginación, en el sentido de hacerla menos individual y más colectiva. ¿Qué se quiere decir con *imaginación*? Si se apunta a la concepción de una obra y los mecanismos de composición asociados para escribirla o darle forma, no creo que haya cambios muy importantes (aunque habría que ver también cuál es el recorte de tiempo al que aluden esos mencionados «fenómenos»). Lo mismo si pensamos en la imaginación como las ideas o herramientas para contar una historia o desarrollar un texto. Por otra parte, si se toma *imaginación* como un subterfugio para hablar de la subjetividad del escritor, tampoco creo que haya habido grandes cambios respecto del pasado. Ahora, si la pregunta se refiere a una especie de imaginación más fluida o veloz derivada de la mayor e inmediata interacción digital, podría ser. Pero sus efectos no concernirían solamente a la literatura.

2 En general los escritores se quejan de la conectividad porque está cada vez más instalado el síndrome de la interrupción. Creo que es bueno aquello que apunta a desacralizar la escritura y la figura del autor como una suerte de emisor romántico e inefable. Estas herramientas hacen de la escritura algo eminentemente material y flexible, aunque todos nos enfrentemos a la paradoja de que carezca de un soporte tangible. Para mí es más estimulante leer y escribir en

modalidades electrónicas. Valoro tremendamente lo físico, en ocasiones es mucho más cómodo. Pero frente a las pantallas alcanzo, creo, una compenetración más acorde con mis actitudes o preferencias. Me siento mejor.

3 La verdad es que la lógica de las editoriales —grandes o pequeñas, institucionales o independientes, corporativas o domésticas— es para mí uno de los misterios más insondables de la humanidad. No puedo responder por ellas. Lo mismo respecto de la lógica de los editores. Supongo que las redes ya son parte del paisaje social y discursivo de un modo tan extendido que esa complementariedad es inevitable, aun para aquellos escritores que les den la espalda. En ese caso las redes funcionarían como un recorte —o más bien ese supuesto escritor se recortaría por fuera de ellas.

4 En mi caso escribir es una actividad genérica que pone en el mismo lugar distintos planos de la tarea. Quiero decir, escribo más cabalmente cuando

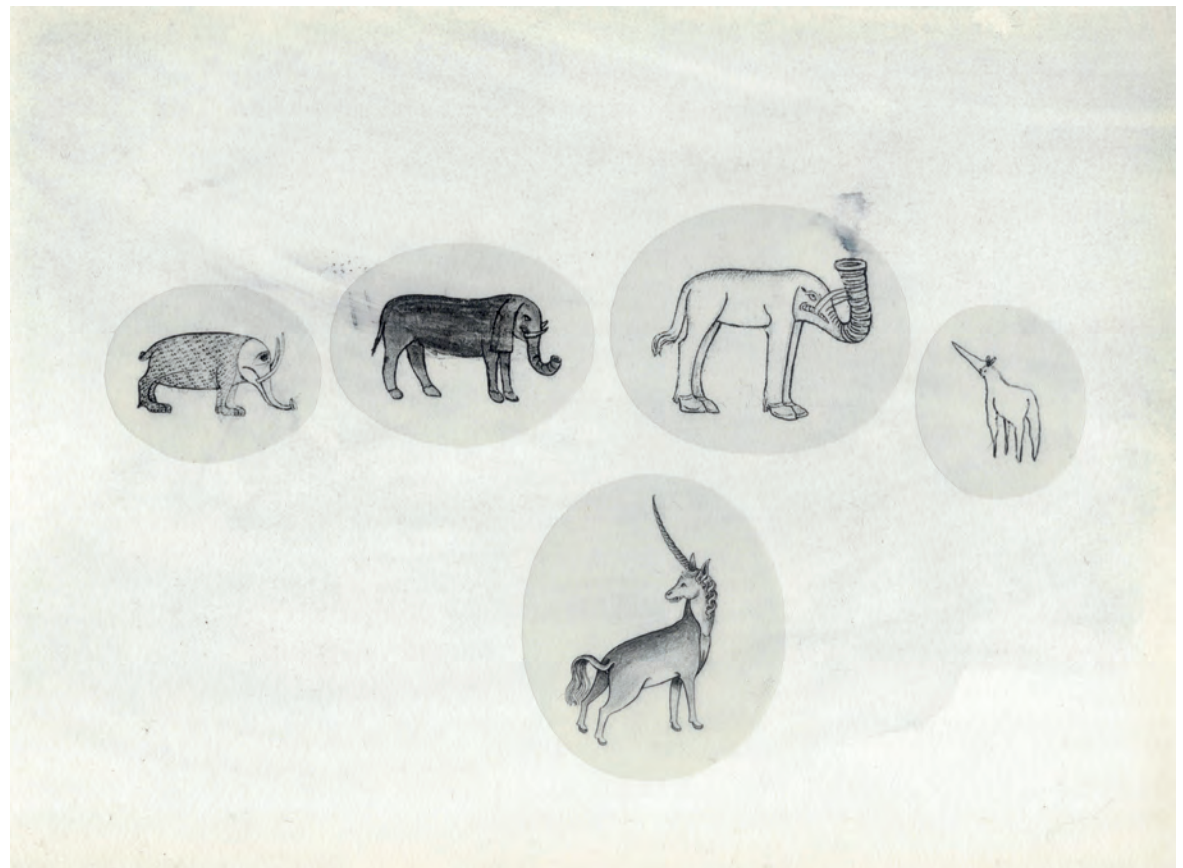
EN GENERAL LOS ESCRITORES SE QUEJAN DE LA CONECTIVIDAD PORQUE ESTÁ CADA VEZ MÁS INSTALADO EL SÍNDROME DE LA INTERRUPTIÓN. CREO QUE ES BUENO AQUELLO QUE APUNTA A DESACRALIZAR LA ESCRITURA Y LA FIGURA DEL AUTOR COMO UNA SUERTE DE EMISOR ROMÁNTICO E INEFABLE

reviso, corrijo o reescribo, etcétera, que cuando *escribo*. Para mí no hay diferencia. Sobre la otra parte de la pregunta, creo que el contexto sigue siendo bastante flexible como para admitir las figuras de escritor que cada quien quiera o precise asumir por uno u otro motivo. Seguramente, tanto quien diga que se siente desdichadamente forzado a estar siempre activo en redes y en festivales como quien opine que el contexto lo fuerza a encerrarse estarían diciendo la mitad de la verdad.

5 En absoluto.

6 No sé. No coincido con el diagnóstico, tampoco en este caso. Me resulta difícil hablar de creatividad en un plano tan general. Creo que un escritor no debe tomar la creatividad como un requisito ni como un mérito, sino como un obstáculo con el que enfrentarse. Solo cuando se deja de ser meramente creativo se hace literatura. La creación a secas pertenece al campo de la religión o de la ciencia. Un artista trabaja en contra de sus premisas creativas, o sea, construye mediaciones entre sus necesidades expresivas y los discursos de la comunidad, para arrimarse, con suerte, al campo de lo poético.

7 Creo que la autoedición digital es una cosa fantástica; lo mismo que la autopublicación digital, o sea, fuera



▷ **Fernando Gutiérrez:** *Elefantes 05*, 2015; collage, impresión digital, tinta, acetatos, 21 × 28 cm › *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

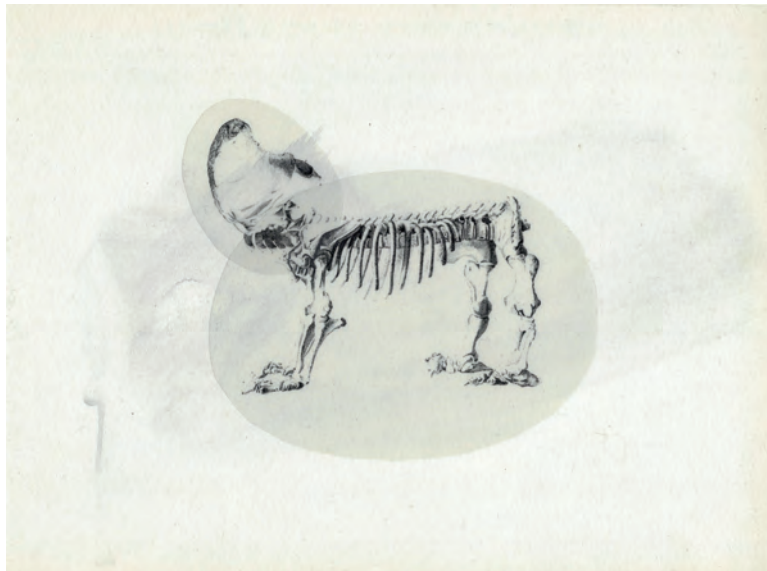
CREO QUE ES UN ERROR VINCULAR LA IMAGINACIÓN SOLO A LA FANTASÍA EN TÉRMINOS DE DESARROLLO DE LA PERIPECIA O LOS PERSONAJES. LA MEJOR LITERATURA SE ESCRIBE CUANDO LA IMAGINACIÓN TRATA DE SOBREPASAR LOS LÍMITES DE LA AVENTURA Y SE PREGUNTA POR EL SIGNIFICADO DE LAS ACCIONES NARRADAS.

del formato «libro» u obra terminada. Tiene el beneficio de la inmediatez y la promesa de la libertad más amplia que pueda imaginarse (es una libertad un poco engañosa, pero no importa). Pero también presenta algunos defectos, que creo menores en comparación con sus virtudes. La mayor virtud: que tiende a desacralizar el libro como institución en la que se conjuga una subjetividad trascendente y un extremado deseo de asertividad. La

dimensión conceptual de la imaginación, una especie de aliento abstracto y problemático, que me parece loable y fundamental. Soy partidario de una imaginación que más bien formule preguntas y no dé tantas respuestas.

9 Es una buena pregunta, pero también suena a chiste. O todos tienen genio o talento, o nadie lo tiene. Sobre todo, porque no existen fuera de las asignaciones de los otros. La idea de genio o de talento es una construcción, sobre todo cuando se refiere a casos particulares. Habría que pensar en otras formas de conjugar esos verbos y palabras. Digamos, el genio o el talento no se tiene: se propina. Lo propinan los otros.

En otro plano, existe una desigualdad social extendida y básica en el acceso a competencias estéticas y



Fernando Gutiérrez: Descripción del esqueleto de un cuadrúpedo muy corpulento y raro, que se conserva en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28 cm > *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

autopublicación postula lo flotante y lo efímero, trasciende la unidad libro por todos los costados y desde antes del comienzo hasta después del final. Sin embargo, no me considero partidario ferviente de lo volátil. Quiero decir, lo bueno de la autopublicación es que viene a desestabilizar un campo demasiado ceremonioso y rígidamente articulado como es el de los libros publicados y sacralmente bendecidos por la prensa, la crítica, la academia, el gusto o cualquier otra cosa.

8 Creo que es un error vincular la imaginación solo a la fantasía en términos de desarrollo de la peripecia o los personajes. La mejor literatura se escribe cuando la imaginación trata de sobrepasar los límites de la aventura y se pregunta por el significado de las acciones narradas. Hay una

creativas, entre otras cosas. Es algo, sin embargo, que me parece tan obvio que no creo que la pregunta se oriente hacia allí.

10 No es posible hablar de géneros literarios sin mencionar su porosidad. La utilidad de los géneros es que son máquinas de lectura, pero sobre todo para los escritores son máquinas de transgresión. Hay muchos, sin embargo, que se pliegan a ellos como si se tratara de refugios que garantizan circulación y lectores. Pero lo bueno de la literatura es que siempre se ha orientado a la disolución y constante rearticulación de los géneros. En mi trabajo nunca se me ha ocurrido pensar en términos de género, lo siento algo restrictivo y empobrecedor, e incluso, aunque suene contradictorio, escandalosamente vanidoso. ■

EN RI QUE DEL TE SO

1 Creo que la imaginación siempre fue un ensamblaje de piezas propias y ajenas. Es importante tener en cuenta la característica única de nuestra especie de que cada generación absorbe buena parte de la información, artes y técnicas de la precedente sin repetir el esfuerzo que la anterior tuvo que hacer para llegar a ellas. Probablemente a Einstein le llevó mucho estudio y ensayo el diseño de una física en que el espacio-tiempo es curvo y en el que el tiempo se dilata por efecto de la gravedad. Pero todos podemos acceder a esa información con mucho menos estudio, talento y tiempo del que él necesitó para llegar a ella. Eso permite que podamos añadir algo de estudio y talento y llevar un poco más allá lo que dejó Einstein y llegar a una física algo más compleja que la suya; y no porque seamos más listos que él. No procede entrar aquí en las razones, pero es evidente que, a diferencia de otras especies, no solo *evolucionamos*, en sentido biológico, sino que *progresamos*, en el sentido cultural. Además de evolución, tenemos *historia*. No se pueden comprender las creaciones humanas a partir de la capacidad de su intelecto e imaginación, sino a partir de su

NO SE PUEDEN COMPRENDER LAS CREACIONES HUMANAS A PARTIR DE LA CAPACIDAD DE SU INTELLECTO E IMAGINACIÓN, SINO A PARTIR DE SU CAPACIDAD PARA QUE CADA GENERACIÓN SUME ALGO A LO QUE DEJÓ LA ANTERIOR

capacidad para que cada generación sume algo a lo que dejó la anterior. Con las puras capacidades humanas no se puede entender que haya ordenadores y coches o que haya piezas como la *Novena sinfonía* de Beethoven y cuadros como *La persistencia de la memoria* de Dalí. Cualquiera puede intuir que nadie en Altamira podía concebir un ordenador ni pintar el cuadro de Dalí. Los humanos de hace veinte mil años eran idénticos a nosotros y tenían todas nuestras facultades. Pero todos aceptáramos que aún hacía falta mucho tiempo y sucesos para que fuera posible el surrealismo o el *rock and roll*. No basta con tener nuestras facultades. Tienen que haberse acumulado creaciones y haberse añadido muchos pocos de generación en generación para que alguien con esas facultades mentales un día componga el *Johnny B. Goode*. Por eso, la imaginación de Chuck Berry o de Dalí es siempre una pieza nueva e imprevista en un tejido de piezas heredado ya muy avanzado. *La persistencia de la memoria* no es solo efecto de la imaginación de Dalí. Ningún cerebro da para tanto. Es también efecto de la historia, o de la imaginación de Dalí conectada a las creaciones de muchos otros desde Altamira hasta aquí.

En ese sentido, la imaginación siempre tuvo mucho de colectivo y la fantasía individual siempre puso en las obras la parte menor, aunque esa parte menor marque la excelencia. El carácter histórico de las creaciones humanas implica su condición colectiva. Evidentemente, ciertas técnicas o tecnologías pueden multiplicar el efecto de la historia. Es clara la importancia de la aparición de la escritura y, mucho después, de la imprenta. A partir de que los conocimientos se solidifican en señales gráficas que pueden replicarse en tantos cerebros como las lean, el carácter colectivo de las creaciones humanas se intensificó y se acentuó el efecto de esa especie de prótesis que es la historia. Decir que se realizó el efecto de la historia es lo mismo que decir que, en cierto sentido, la historia se aceleró, empezó a dejar sentir sus efectos en menos generaciones.

Si la escritura produjo este efecto, las redes informáticas actuales parecen ser otro momento de corte de los que intensifican la colectivización y aceleran la historia. Las redes hacen colectivos y disponibles materiales de toda condición de manera inmediata, por lo que ese efecto de ensamblaje se hace más rápido. De hecho, casi podemos decir que ahora todo es simultáneo (Josefina Ludmer hablaba del tiempo cero y la simultaneidad global). El efecto colmena vertical en el tiempo puede estar haciéndose horizontal y eso es lo que nos produce la sensación de que solo ahora la imaginación empieza a ser algo colectivo. Pero no creo que la imaginación sea ahora algo sustancialmente distinto de lo que fue siempre. Nunca hubo genialidad que no se aupara sobre creaciones ajenas. Ahora con la Red solo hay una intensificación y aceleración de lo que fue siempre.

2 El trabajo de estudio o creación necesita soportes, materiales de consulta, estudio y revisiones. Y requiere además ciertas condiciones de aislamiento que favorezcan la desconexión y, con ella, la concentración. Nuestra mente no trabaja con todos nuestros datos, sino solo con la pequeña parte que en cada momento está activa y que constituye el estado mental en el que nos encontramos. Los pocos datos con los que operamos son los que nos adaptan a la situación en que estamos y por eso el

razonamiento cotidiano es rápido y eficaz. Pero el estudio y la creación necesitan movilizar más datos que los que componen un estado cognitivo ordinario. Eso requiere desconectarse de la situación, aislarse y activar muchos datos. Por eso el estudio y la creación son lentos, requieren esfuerzo y necesitan aislamiento.

Lo normal era entonces tener un espacio concreto y personalizado para el trabajo que garantice estos requisitos. Internet alteró, en mi caso y seguramente en el de muchos, estas condiciones. Con una máquina conectada, en cualquier sitio tenemos a disposición todos los materiales de trabajo necesarios. Con ellos al alcance, nuestra mente se distrae con facilidad del entorno en el que estemos y alcanza ese punto de desconexión necesario. Es fácil modular trabajos complejos en «píldoras» de veinte minutos o media hora ejecutables en cualquier parte. La conciencia de esta circunstancia hace que la mente esté alerta y en disposición de añadir o crear de manera habitual, en vez de alcanzar esa tensión solo ante la proximidad de ese único espacio en que el trabajo era posible. El tempo seguramente es por eso más rápido que antes.

3 Creo otra vez que la novedad de la Red no trae consigo fenómenos que fueran desconocidos. El condicionante anterior a la Red seguramente eran los medios de comunicación, esto es, la prensa, la radio y la televisión tal como eran antes de Internet. Sin duda, el prestigio que alguien tuviera

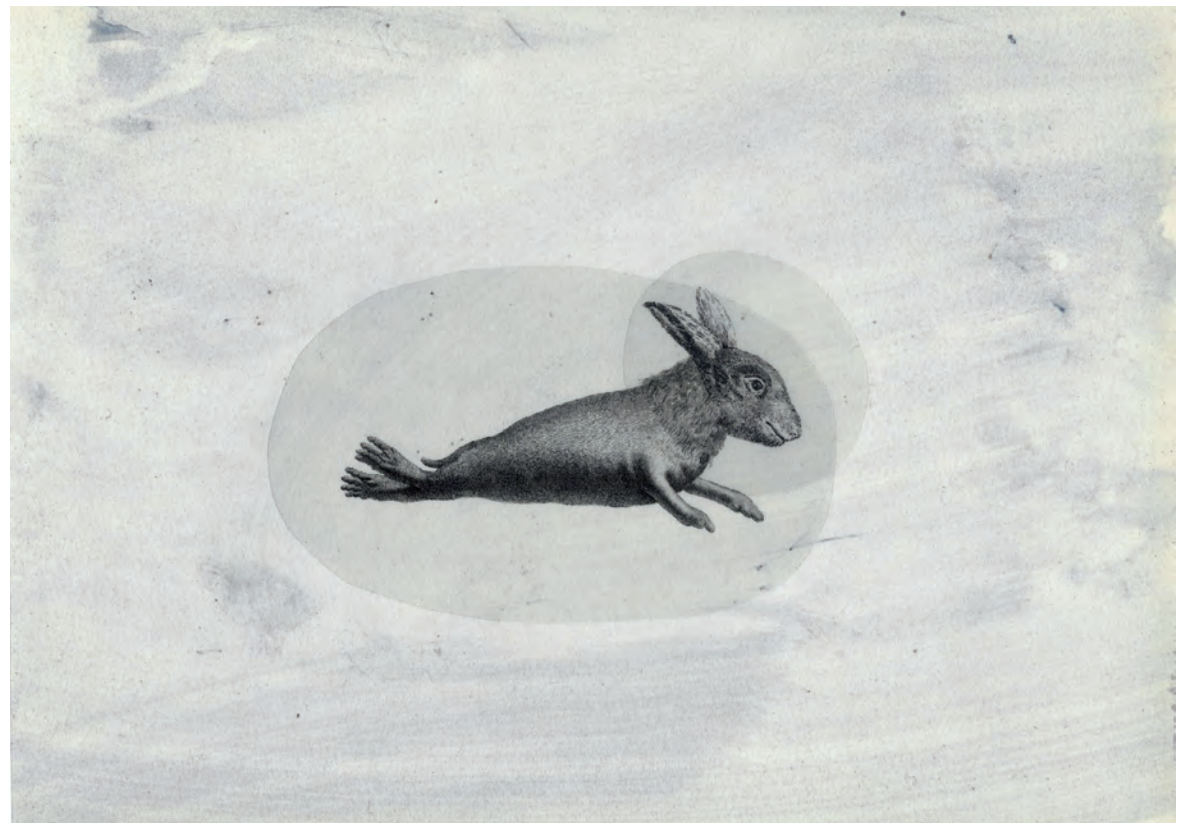
ESCRIBIR BIEN REQUIERE BUEN OÍDO. AL RELEER LO QUE UNO ESCRIBE, TIENE QUE NOTAR LO QUE SUENA MAL, LAS LÍNEAS QUE HACEN DECAER LA ATENCIÓN, LO QUE PROVOCA ESFUERZO SIN BENEFICIO, LO QUE GANA EL RITMO CAMBIANDO DE SITIO UNA PALABRA O LA AGILIDAD QUE GANAMOS CON UN SINÓNIMO QUE SUSTITUYA A UN TÉRMINO MANIDO

como columnista o la audiencia que tuviera en radio o televisión podía facilitar que una editorial aceptara la inversión de publicar una novela suya. Inversamente, la visibilidad que alcanzara como escritor se veía reforzada si era, por ejemplo, un articulista conocido. Ser mediático facilitaba el salto a ser escritor y quien ya lo era lograba más difusión si era hábil con los medios o estaba bien relacionado. La novedad de las redes sociales solo cambia el terreno de juego. Ahora nadie es un columnista de éxito si sus escritos no se propagan por las redes sociales. Y se puede lograr un fuerte impacto al margen de los medios tradicionales solo a través de la red social. Como antes, el impacto en la red social puede favorecer la expectativa empresarial de los editores o, si uno ya es escritor, promocionar su obra a base de cultivar la atención sobre el autor. La valoración de este hecho, que existió desde siempre, ha de ser serena. Siempre hubo factores de éxito ajenos a la calidad literaria o artística para los autores. Quien mejor se adaptara a los medios hace poco o, hace más tiempo, a los entresijos de la corte, podía lograr más éxito literario

que autores de más calidad. Ahora es la habilidad con las redes sociales. Al final nunca hubo más prueba fiable de calidad que el paso del tiempo.

4 Escribir bien requiere buen oído. Al releer lo que uno escribe, tiene que notar lo que suena mal, las líneas que hacen decaer la atención, lo que provoca esfuerzo sin beneficio, lo que gana el ritmo cambiando de sitio una palabra o la agilidad que ganamos con un sinónimo que sustituya a un término manido. Escribir sin revisar es el equivalente de componer música sin oír la (Beethoven es tan excepcional que debemos considerar que técnicamente no existe). Como en tantas otras tareas, no es extraño encontrarse al escribir con una dificultad que no se deja vencer en un solo intento. Se requiere insistencia y esfuerzo como en cualquier labor compleja, por inspirada que parezca.

Ceder al beneficio de la inmediatez es una debilidad emparentada con otras debilidades conocidas. Un grupo musical no consigue aplausos y dinero al componer y trabajar en su garaje. Lo consigue en el directo. Si cede a ese halago y multiplica las giras a costa del tiempo de composición, acabará resintiéndose su obra. En ciencia, los gobiernos y las empresas son devotos de la ciencia aplicada, la que produce el objeto que se vende o soluciona el problema que se tiene, el equivalente de la actuación en directo. Y entienden mal la ciencia básica, la que cuesta dinero, la que no ofrece productos, pero la que mantiene y crea el conocimiento, el paralelo de



▷ **Fernando Gutiérrez:** Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. *Liebre marina*, 2015, collage + impresión digital + tinta + acetatos, 21 × 28 cm

▷ *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre



Fernando Gutiérrez: *Elefantes 01*, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28cm > *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

la composición. Sin la caldera de la ciencia básica, no habrá ciencia para aplicar, pero lo que seduce es la inmediatez de resultados de la ciencia aplicada. Hay ensayistas o científicos que consiguen prestigio y son invitados a universidades y cursos, por lo que empiezan a utilizar tiempo en giras bien pagadas y actividades aplaudidas y en tejer relaciones. Algunos hacen de este beneficio el centro de su actividad y se nota que su obra empieza a ser la de un conferenciante ingenioso y no la del estudioso o ensayista escrupuloso y paciente que fue. La inmediatez de la Red nos pone ante una manifestación más de esta misma debilidad que tiene tantos ejemplos. Será el carácter y el compromiso de cada uno lo que marque la diferencia. Por supuesto, en muchos casos se puede mantener con éxito una impostura basada en el prestigio por trabajos anteriores o en la complicidad conseguida por guiños o tratamientos de temas que satisfacen ciertas identidades colectivas pasajeras. La apariencia existió siempre y, por definición, la apariencia es algo que se toma por auténtico (cómo si no iba a ser apariencia). Siempre hubo una espuma de imposturas impune.

En mi caso, es relativamente cómoda la relación con la proyección social de las redes, debido a que mi actividad es técnica, crítica o de análisis, según los casos, pero no literaria. La actividad artística suele atraer la

atención sobre el autor y el interés público sobre la persona forma parte de la imagen de su obra, por lo que es normal que tengan que cuidar su estima pública. Este condicionante es muy excepcional en el tipo de actividad que realizo yo.

5 Es posible. Es normal que la retroalimentación con el público estimule al autor en una línea y que la complicidad le arrastre en una determinada dirección, no siempre la más conveniente. El nivel de reflexión del autor tiene que ir siempre más allá de la respuesta inmediata de crítica y público. Lo que ocurre es que las tecnologías hacen que ahora la retroalimentación sea muy viva y que construya muy rápido una especie de personaje público (a veces digital) del autor que lo arrastre con más fuerza que la debida autocrítica.

6 La creatividad bien entendida tiene el efecto de llamar la atención por dar lugar a manifestaciones inesperadas. Es mal entendida cuando se confunde con cualquier cosa que produzca ese efecto y su cultivo se reduzca a llamar la atención. Es el mismo error que asociar lo valioso con lo difícil. Un poema valioso es difícil pero, como ya se señaló, también lo es romper un ladrillo con los dientes y eso no tiene valor.

La creatividad tiene relación con dos virtudes. Una es paradójicamente la disciplina. La creatividad normalmente se da en actividades en las que el sujeto tiene una eficacia mecánica muy alta. Y la otra es la transversalidad. Muchas veces el elemento de novedad e imprevisibilidad que tiene el creativo tiene que ver con la remoción que se produce en una actividad que se ve influida por las artes de una actividad distinta. Seguramente la creatividad fue siempre un valor positivo. Ahora mismo la cantidad de producciones a las que tiene acceso el receptor, con todos los niveles de calidad imaginables, es tan oceánica que es difícil la visibilidad sin ese atributo que antes dijimos de llamar la atención y quizá también de crear complicidad (las obras que llamamos *de culto* no lo son por su calidad, sino por cierto tipo de complicidad que permite a grupos reconocerse). La euforia creo que viene de la apetencia de las dos cosas: de que las cosas llamen la atención y destaquen en el océano y de que nos hagan encontrarnos con afines y sentir grupos de complicidad. La cuestión es que ni una cosa ni otra es inherentemente ese pico de calidad que asociamos con la creatividad.

7 Ni ahora ni nunca es posible la creación sin condicionamientos. Cambia el formato de las limitaciones. En

unas épocas las condiciones dependen del talante del mecenas o poderoso que financia la obra, en otras la red de influencias políticas y en otras las condiciones del mercado y la manera de obtener rentabilidad que busca el inversor. En los fallecimientos de Rafael Chirbes y Javier Krahe se recordó como una singularidad su carácter refractario a esos cauces clientelares por los que navega y se esparce la creación artística en estos tiempos. Como una singularidad.

En este sentido, merece atención el hecho de que la tecnología permita la autopublicación. No estoy seguro de que esto modifique sustancialmente el condicionamiento que la creación seguirá teniendo por factores externos. Es difícil conseguir la visibilidad de un gran autor por este procedimiento, salvo que el autor o autora recurra a él cuando ya tiene reconocimiento y audiencia (como Stephen King). Pero es innegable que, al menos en este caso, el autor tiene cierto margen para buscar su camino

LA CREATIVIDAD BIEN ENTENDIDA TIENE EL EFECTO DE LLAMAR LA ATENCIÓN POR DAR LUGAR A MANIFESTACIONES INESPERADAS. ES MAL ENTENDIDA CUANDO SE CONFUNDE CON CUALQUIER COSA QUE PRODUZCA ESE EFECTO Y SU CULTIVO SE REDUZCA A LLAMAR LA ATENCIÓN. ES EL MISMO ERROR QUE ASOCIAR LO VALIOSO CON LO DIFÍCIL. UN POEMA VALIOSO ES DIFÍCIL PERO, COMO YA SE SEÑALÓ, TAMBIÉN LO ES ROMPER UN LADRILLO CON LOS DIENTES Y ESO NO TIENE VALOR

fuera de esas redes de intereses que lo venían ubicando en la audiencia, siempre con un alto coste.

Pero creo que la autopublicación puede estar teniendo otro efecto. La fluidez de nuestra mente es incompleta. Podemos acceder conscientemente a una parte de nuestra conducta inteligente y verbalizarla para que otro la pueda replicar. Es lo que hacemos cuando explicamos el área del triángulo. Pero hay partes de esa conducta inteligente inaccesibles para esa otra labor inteligente que es la verbalización. No podemos explicar al que no sabe conducir cómo lo hacemos nosotros para que con nuestras palabras él ya pueda. Todo lo que requiere práctica la requiere porque quien ya sabe hacerlo no puede expresar lingüísticamente lo que hace, como si una parte de nuestra inteligencia estuviera desconectada de otra (así lo explica Mithen). En este sentido todos tenemos esa cualidad de la intuición innombrable que a veces se cree exclusiva de los artistas. Ante el que no sabe conducir tenemos un don que no sabemos precisar. Ciertamente, todos podemos conducir, pero no como un piloto; todos podemos bailar o tocar la

guitarra, pero no como un bailarín o una concertista. Y, en principio, todos podemos escribir una novela correctamente, con tono literario, pero no una novela publicable. Lo que ocurre es que conducir, bailar o tocar la guitarra son actividades útiles o divertidas en ese nivel no sublime y por eso la gente las cultiva. Pero el esfuerzo de escribir una novela no publicable y que quedará para la mesita del autor no parece útil ni divertido, por lo que nadie quiere aprender o intentarlo. El que ya no haya nada impublishable puede hacer divertido o provechoso escribir una novela sin altura literaria pero formalmente correcta y con buen gusto y tal vez pueda empezar tímidamente a ser una actividad como bailar sin pretensiones. Me parece percibir síntomas.

8 La asociación es evidente, porque la ficción no se puede concebir sin imaginación. Pero también es evidente que son cosas distintas. Los científicos no hacen ficción y sin embargo la creación científica no es posible sin imaginación. La imaginación no es algo tan venido de ninguna parte como a veces se supone. Nuestra mente no es muy ágil para hacer cálculos complejos, pero sí para reconocer patrones y establecer modelos. Tenemos certezas sobre nuestro cuerpo, lo que experimenta y lo que hacemos con él. Usamos esas certezas como metro o patrón para dar forma (comprender) lo que de otra manera sería oscuro. Por eso decimos que la inflación sube o que el recibimiento fue cálido, aunque la primera no tiene tamaño ni la segunda temperatura. Esto es algo que hacemos todos tan normalmente que queda reflejado en el lenguaje. Las manifestaciones imaginativas suponen llevar este acto de modelización a niveles más complejos e imprevistos, muchas veces sublimes. Pero, teniendo en cuenta su mecánica básica, la frase de Thirlwell parece apuntar en dirección correcta, si entendemos esos originales inauténticos como los materiales interpuestos que comporta todo acto imaginativo.

9 La creatividad es una condición que se ejerce cuando no tenemos protocolos ni rutinas para llegar con eficacia a un objetivo y tenemos que realizar actos eficaces improvisados (o amnésicos, según se mire). La existencia de rutinas hace que consigamos eficacia con la experiencia (o familiaridad con esas rutinas). La experiencia nos iguala porque las rutinas que la componen son iguales para todos. La creatividad en cambio nos individualiza (la gente creativa es «genial», en sentido etimológico, es decir, distinta en algún sentido) necesariamente. La aceleración de todos los procesos nos priva con frecuencia

de rutinas utilizables y nos pone más veces en situación de ser creativo que antes. El incremento de la actividad creativa es consecuencia de la aceleración de la historia de la que hablamos antes. Hasta para buscar empleo se recomienda a la gente abandonar protocolos y ser creativo. Todo lo que cambia rápido cambia de manera desigual (por ejemplo, una lengua sin fuerzas conservadoras en la que las innovaciones sean fáciles se fragmenta) y por eso estamos en tiempos en que fácilmente aumenta la incompreensión y rareza de unos grupos respecto de otros. Esto ayuda a esa incertidumbre de la falta de rutinas en la que cualquier actuación eficaz ha de ser creativa.

La creatividad es algo que se educa y que está al alcance de todos. Consiste en buscar caminos cuando no hay senda. Quienes hayamos tenido menores a cargo sabemos esto: que se les puede educar como personas apegadas a rutinas, generalmente ajenas, o como personas propensas a abandonarlas. La educación puede hacer a la misma persona maquina y apática o «genial». Como en otros casos, la creatividad sublime que lleva a cimas artísticas o de pensamiento es un aumento en la complejidad de lo que en la vida normal hace mucha gente normal. En todo caso no debe olvidarse lo fundamental: la creatividad, como el buen gusto, se educa y está al alcance de todos en niveles no triviales.

10 Las maneras básicas de escribir seguramente no pueden desaparecer. La evidente debilidad de los géneros ha de entenderse como heterogeneidad e impureza de las creaciones, que incorporan elementos más misceláneos que antes. Como cualquier evolución, sin duda puede estar condicionada por la actividad editorial y de mercado. En una película, no recuerdo cuál, había una escena que pretendía captar el origen de Coca-Cola. Un señor vendía a granel un refresco y otro personaje le propone por cien dólares una idea de un millón. Cuando el vendedor acepta, el personaje le da la idea millonaria: enváselo. Sin duda, la historia es apócrifa, pero la idea no. La literatura o la música tendrá que venderse (si no produce dinero, seguirá existiendo pero en dosis mucho más bajas de lo que se demanda) en formatos vendibles. En música ya no tiene sentido la idea de disco o lp, pero tal vez esa siga siendo la medida o «envase» en que se puede comercializar, en vez de canciones a granel. La literatura tendrá siempre géneros editoriales, esto es, envases, en que deba llegar al público para su distribución. Dado el desorden del océano de Internet, esta puede no ser una cuestión menor para hacer viable la venta y el cobro de derechos de autor. No es un asunto bello, pero es real. ■

A
GUS
TÍN
FER
NÁN
DEZ
MA
LLO

1 La fantasía individual —por seguir tus mismos términos— siempre es producto de un sistema de asociaciones de ideas propias y ajenas. No creo que la imaginación haya sido alguna vez producto de un proceso individual, ni cuando es utilizada en el ámbito científico ni cuando lo es en el artístico —si es que a efectos de imaginación puede hablarse de alguna diferencia entre ambos ámbitos—. Lo contrario equivale a pensar que existe el genio único, que crea desde la nada; pero conviene recordar que desde la nada solo crea Dios, en caso de existir, claro. ¿O acaso alguien cree que un neandertal un día pintó un bisonte porque sí, porque se le ocurrió sin más? ¿O crees que revoluciones audiovisuales como la que, por ejemplo, protagonizó la teleserie *Perdidos* hubieran sido posibles sin la complejidad narrativa establecida en, por ejemplo, el *Quijote*? En algo Marx acertó: «Una historia crítica de la tecnología demostraría qué poco pertenece a un único individuo cualquier invento del siglo XVIII». En cualquier época, de la Prehistoria a la Poshistoria, pasando por la Historia, la imaginación que da lugar a explosiones creativas no aparece por inspiración espontánea de un individuo, no aparece bajo el mode-

NO CREO QUE LA IMAGINACIÓN HAYA SIDO ALGUNA VEZ PRODUCTO DE UN PROCESO INDIVIDUAL, NI CUANDO ES UTILIZADA EN EL ÁMBITO CIENTÍFICO NI CUANDO LO ES EN EL ARTÍSTICO —SI ES QUE A EFECTOS DE IMAGINACIÓN PUEDE HABLARSE DE ALGUNA DIFERENCIA ENTRE AMBOS ÁMBITOS—

lo que de algún modo terminó de implantar el romanticismo, sino que responde a un todo, a un pulso general, a un determinado estado de la cultura de su tiempo —y en ese estado de la cultura se incluye también a la franja de población que, aunque no analice o «entienda» una cultura, sencillamente la «usa»—. Para empezar, si no fuera así, tal o cual obra ni tan siquiera podría ser recibida por su entorno, ni como buena ni como mala, pues sencillamente ni sería comprendida. No hay mayor mito que el adagio «es un adelantado a su tiempo». Nadie ni nada se adelanta a su tiempo, es una contradicción en términos. Lo que sí ocurre es que de pronto hay alguien que ve su tiempo, el tiempo de su sociedad, de una manera tal que con ello su entorno también cambia o modifica su visión de las cosas. Pero eso nunca es un proceso estrictamente individual, sino la concitación de muy diversos campos sociales y culturales que ni la sociedad ni el propio autor controlan del todo. Una realimentación. Por lo demás, el modo no solo de vivir hoy las relaciones sociales sino de entenderlas y pensarlas es en modo red —y no me refiero a Internet sino a los cientos



Fernando Gutiérrez: Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Mico y pollo, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28 cm › *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

de redes analógicas en las cuales estamos inmersos—, lo que ha hecho es girar ligeramente el calidoscopio para darnos cuenta de que lo que creíamos que era un caos no es más que un conjunto perfectamente coherente de relaciones (en red). Y ese es el reto que algunos y algunas nos planteamos de un modo literario. A esto, bajo una cosmovisión tanto social como filosófica y científica se le llama *complejidad*—en el sentido de *sistemas complejos*—, y es la cabal imagen que el pensamiento contemporáneo crea a fin de dar cuenta de lo que hoy nos afecta.

2 En mi opinión, estas cuestiones, si han de ser abordadas con seriedad, hay que salir del ámbito meramente disciplinario o nostálgico, hay que abrir el foco y verlo desde un punto de vista más general, casi antropológico. Para empezar, la «creatividad permanente» no puede ser sino el hecho mismo humano, el hecho mismo que nos diferencia como especie, de modo que no puede ser sino celebrado. No creo que pueda existir una inflación de creatividad o una burbuja de creatividad al modo en que existen, por ejemplo, burbujas inmobiliarias o burbujas de las amapolas. Es como cuando en *Annie Hall* ella dice: «Me encuentro mal, he dormido demasiado», y Woody Allen le responde: «¿Pero

cómo es posible dormir demasiado?». Por otra parte, creo lícita la pregunta, ¿pero existió alguna vez la *intimidación* del escritor en el sentido en que creo que estás usando esa palabra? ¿Pero se puede creer que alguien que en alguna medida contribuye decisivamente a cambiar su sociedad lo hace desde la estricta intimidad de su escritorio? Si lees los diarios o cartas de las personas que en cualquier disciplina tenemos por portadores del «genio»—de Kafka a Schrödinger, de Da Vinci a Cervantes—, te das cuenta de que eran de todo menos autistas o analfabetos sociales: sabían perfectamente qué ocurría en su entorno. Naturalmente, supieron combinar y relacionar ese entorno para darle una forma personal, y eso, evidentemente, ha de hacerse en soledad o intimidad, pero tal fase no es ni más ni menos determinante que la otra: la conexión con el hábitat. Respecto a tu segunda cuestión: tal como está planteada parece que quieras hacer un silogismo entre estar conectado al mundo y participar de determinados comportamientos históricos de producción y de publicación. En mi caso, voy a mi aire, de lo contrario no podría haber escrito lo que he escrito, una obra que si de buenas a primeras se la presentas a cualquier profesor de literatura o a cualquier editor te dirá que va en contra de todo lo que se entiende como «fórmula

para tener éxito», y sin embargo he ido haciendo lo que exactamente he querido, lo que creo que debo hacer para investigar mi poética, lo que creo que debo escribir de acuerdo con mis inquietudes y mi cultura. Hay algo que ayuda a todo ello: vivo en una isla y esa barrera física que es el mar genera una muy saludable separación del mundillo de la política literaria. Internet me afecta en el sentido de captar el pulso de lo que ocurre en los ámbitos sociales más generalistas, pero no creo que ello afecte a mis tiempos de creación, los cuales en este sentido sí son «íntimos». Tengo muy claro que entrar en la histórica verborrea de opinar acerca de todo—aunque no tengas ni idea del tema—o estar publicando todo lo que se te pasa por la cabeza—aunque sea de dudosa calidad, cuando no verdaderas ocurrencias—no es que te hunda, sino que resulta ridículo o grotesco. Parafraseando el clásico de Ginsberg: he visto a las mejores mentes de mi época destruidas por *Facebook*.

3 La reunión de las redes sociales y el trabajo de escritor no lo considero necesario, depende de la personalidad de cada cual y de cómo desde esa espontaneidad se vaya forjando tanto su trabajo literario en sí como su imagen pública. Esos procesos han de aparecer, no pueden forzarse. De he-

cho hay no pocos autores de éxito que no están en *Facebook* ni en *Twitter*. Respecto a si las editoriales apuestan por autores por el mero hecho de tener muchos seguidores en las redes sociales aunque la calidad de sus libros sea baja, si lo hacen, basta ver la plaga bestsellerista que llena librerías. Pero míralo así: las editoriales de ese modo obtienen unos beneficios que les permiten seguir editando a quienes intentamos hacer una narrativa «literaria». Pero no creo que las redes sociales construyan autores. Puede que les facilite publicar un libro, pero escribir un libro no equivale necesariamente a ser escritor.

4 El esfuerzo, la revisión y la reflexión lo son todo. Otra cosa es cómo cada cual acometa todo ello. En mi caso creo que escribo las veinticuatro horas; quiero decir que mientras hago la comida o veo la televisión estoy escribiendo, reflexionando acerca de aquellos textos que tengo entre manos o atento a *inputs* nuevos. Cuando me siento a escribir aparece todo de manera bastante fluida, pero porque ha habido un trabajo previo, en ocasiones no muy consciente y de años, dándole vueltas a asuntos que de pronto se unen como en una red. Respecto a tu segunda pregunta, no, no me siento cómodo, por ello sencillamente lo gestiono como quiero, el tempo lo marco yo, y, por supuesto, la transparencia también. Nada hay más perverso y totalitario que pensar que alguien por el mero hecho de ser público está obligado a exponer su intimidad. Es una aberración que solo lleva al totalitarismo. Diría aún más, estoy de acuerdo con Derrida cuando dice que una sociedad para ser realmente civilizada no solo necesita del respeto a la intimidad sino de la necesidad del secreto. Respecto al binomio que planteas *autenticidad/apariencia*, creo que como mínimo desde Nietzsche sabemos que nada es auténtico del mismo modo que nada es apariencia. La apariencia no es más que la parte visible del fondo.

5 No lo sé, es posible que sí. Pero de cualquier modo, sobre esta pregunta y sobre otras que me planteas parece planear una idea de *fatum*, de destino inevitable, cuando no hay que olvidar que la responsabilidad última es del autor, que es quien decide finalmente si ha de corregir más o menos, publicar ya o posponerlo, etcétera. Quiero decir que el trabajo de escritor no tiene más jefe que el propio autor. Plantearlo de otro modo es caer en el juego de equipararlo al del asalariado que no tiene más remedio que seguir una estructura empresarial. Personalmente presento mis obras a las editoriales cuando las doy por terminadas, no por exigencias de un guion externo a mis motivaciones creativas.

6 Insisto, la creatividad siempre es un requisito, pero no ya para escribir o para descubrir una vacuna sino sencillamente para subsistir. Creatividad es establecer algún tipo de lazo con tu entorno, generar un hábitat particular dentro de otro hábitat, entender la complejidad. De lo contrario te extingues. Incluso los rebaños de ovejas practican de vez en cuando el acto creativo. Ocurre que a veces se confunde la creatividad con tener ideas. El acceso a la Red nos ha mostrado que el mundo está lleno de ideas buenisimas, pero las ideas por sí mismas no valen de nada, lo difícil es ponerlas en práctica, para lo cual hace falta, además de la idea, medios: para empezar el medio más fundamental e inmediato: asegurarse de que uno mismo está formado para acometer la materialización de la idea, y ello pasa por esfuerzo físico, idas y venidas, resistencia tanto a agoreros como a cantos de sirenas, y muchas cosas más relacionadas con el umbral de la apatía y del dolor. Dicho de otro modo: esa idea, por repetida pegajosa, de «ser emprendedor» no es un valor en sí mismo, lo que tiene valor es ser un «terminador», es decir, llevar a cabo la idea emprendida.

8 Bueno, es que hay que decir claramente que el original y la copia no existen, y nunca han existido. Son entes metafísicos. Nada es absolutamente original y nada es absolutamente copiable. La originalidad es un mito que aparece en Platón —la existencia de modelos— para de modo exacerbado cuajar en el romanticismo: el creador que encerrado en su cámara y a través de su genio genera obras únicas cuyas copias solo podrán ser degradaciones. Y la copia infinita es el mito contrario, el gran mito del pop, por el cual todo sería absolutamente copiable, lo cual obedece también a ese imposible que es la supuesta clonación de seres vivos —ningún ser vivo puede ser clonado pues ni aun siendo biológicamente iguales serían completamente iguales—. La copia absoluta es el horizonte metafísico del pop, su utopía. De modo que sí, estoy de acuerdo en la tipificación de la creación como originales inauténticos: ni originales ni copias sino híbridos: no objetos, sino *procesos*.

10 Respecto a esto, lo único que puedo decir es que las cosas que más me interesan son aquellas que no sé a qué género pertenecen. Tierra ignota. Hoy por hoy los géneros son meras taxonomías, instrumentos útiles en el ámbito de la publicitación de un libro, pertenecen a la lógica del mercado, pero no creo que puedan usarse de un modo serio en el ámbito de la propia escritura ni del análisis de la misma. ■

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENZUELA

1 La individuación del proceso creativo y esta concepción de este es un fenómeno y una transformación que se dio históricamente, no un elemento intrínseco de la creación artística. Si miramos los versos homéricos o nuestra lírica tradicional desde este punto de vista, seremos menos catastrofistas a la hora de observar el camino hacia la creación colectiva que la tecnología está abriendo. Sin renunciar a la autoría, pero siendo conscientes de que este es un concepto moldeable, es hora de dejar marchar otro mito romántico. No podemos negar el peso individual de la imaginación, incluso si soltamos los lastres románticos con que lleva anclada tanto tiempo, pero veo claro que hay mucho de «colectivo» en todo lo imaginado, y no solo como resultado de una nueva estructura social y comunicativa (es innegable la existencia de un nuevo tipo de literatura ligado a esto, como la *alt lit*, tal como la entiende Aparicio Maydeu), sino en la base de lo que es imaginar para el ser humano. Recordemos la imaginación material estudiada por Gaston Bachelard a través de la asociación con el fuego, el agua, la tierra y el aire, o las estructuras antropológicas de lo imaginario de Gilbert Durand, donde se esforzaba en clasificar en tres regímenes de la imaginación los arquetipos y símbolos universales. Creo que el funcionamiento de nuestro sistema imaginativo es relativamente estable, lo que ha cambiado es nuestro «capital imaginario», que se ha multiplicado en nuestro mundo actual con la capacidad de acceso instantáneo a toda «imagen» (en sentido amplio) existente e incluso inexistente. Pero esto no significa que se multiplique la imaginación, puede incluso que produzca el efecto contrario (la tormenta de imágenes puede hacer parecer la imaginación mental o interna innecesaria), solo aumenta la potencialidad de las combinaciones.

3 Si entendemos la escritura no como ejercicio de creación artística o imaginativa sino como trabajo, es decir, si observamos al escritor como elemento del campo literario, no es que hayan de ser complementarios, sino que el escritor no podrá escapar de las redes sociales. Puede rechazar utilizarlas, pero esto será ya un posicionamiento que dibuje su máscara social igual que la manera que tenga de gestionar o escribir en las redes sociales. Pero esto no es privativo de las redes sociales actuales, sino del campo literario desde su surgimiento, que lleva aparejado el rol del escritor como figura pública: el escritor se muestra como maldito, bohemio, burgués, intelectual o *hippie*, pero si decide no «mostrarse», como Salinger o Pynchon, o como quienes han

optado por la seudonimia, hace de su ocultamiento y reclusión su marca, su máscara, y desde ahí se configura su papel social e incluso su mito. El *ethos* de un escritor en la actualidad no se desprende solo de su obra, sino que se crea *a priori*, es un ente nacido del *marketing* profesional o *amateur*. Por eso existen lo que Carla Benedetti llamó hace unos años *los autores sin obra*, o más aún, los autores como obras, pasando a ser la autopromoción su trabajo y su autoconfiguración, su obra principal. Es, en parte, la consecuencia última de aprovechar la intencionalidad artística como criterio último de artisticidad: el autor ha pasado a ser simplemente el elemento necesario para considerar una creación una obra de arte, de modo que lo que se esfuerza en crear y vender no es la obra, sino el propio autor. Hay autores que han publicado libros por el alto número de seguidores en sus redes sociales, eso es un hecho, no una opinión (pongamos a Loreto

NO PODEMOS NEGAR EL PESO INDIVIDUAL DE LA IMAGINACIÓN, INCLUSO SI SOLTAMOS LOS LASTRES ROMÁNTICOS CON QUE LLEVA ANCLADA TANTO TIEMPO, PERO VEO CLARO QUE HAY MUCHO DE «COLECTIVO» EN TODO LO IMAGINADO, Y NO SOLO COMO RESULTADO DE UNA NUEVA ESTRUCTURA SOCIAL Y COMUNICATIVA

Sesma como ejemplo claro de este fenómeno), pero es absurdo demonizar las redes sociales, antes de su existencia ya se publicaban libros de actores, deportistas, presentadoras o toreros, y no creo que se atendiera tampoco a razones estéticas. Forma parte del proceso de muerte y resurrección del autor del que han hablado los teóricos y que en la práctica se manifiesta en fenómenos como estos, con el intercambio de la imaginación por la escenografía, con los nuevos autores como histriones, como dice Aparicio Maydeu, como actores llenos de afectación y máscaras, con autores *show up y pop up*.

6 Es bastante curioso que en un mundo donde se exalta la creatividad los resultados creativos sean, salvo excepción, tan homogéneos. Quizá la obsesión por una cosa sea el mejor indicio de su falta. Si entendemos que la creación ha de nacer de la libertad individual, ¿qué sentido tiene que el ser creativo devenga en obligación, en requisito, en exigencia o imposición?; la creatividad se desdibuja así completamente, es un *cul-de-sac* bastante absurdo. Me gustaría saber quiénes son esas mentes tan creativas que tasan objetivamente la creatividad de los demás y qué criterios utilizan para medirla. Creo que la creatividad es una



Fernando Gutiérrez: Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. *Pantera sierra*, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 x 28 cm › *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

calidad positiva, pero su ausencia no es un demérito; ¿por qué no valoramos la capacidad de observación, de análisis o de reflexión, por ejemplo? La creatividad como requisito forma parte de una reconceptualización del «autor» y la «obra» que, como siempre, variará con el tiempo. Por otro lado, la visión de la creatividad como originalidad, uno de esos valores modernos supremos, es, desde mi punto de vista, una identificación falsaria, se puede ser creativo sin ser original, y viceversa, algunas formas de creación son ejemplo de ambas (o de cómo el uso de los conceptos es un bailable con distintas coreografías, o incluso suelto), como el apropiacionismo.

7 Quiero pensar que sí, que el tipo de literatura que me interesa es fruto de una creación «honesta» y que, si bien no escapa de las influencias del mercado editorial y el gusto variable de los lectores, antepone otro tipo de intereses y preocupaciones, estéticas, formales, temáticas o ideológicas. Me gusta pensar, incluso, que la literatura que más me gusta mantiene un juego con estas presiones e imposiciones, las subvierte, las parodia, las tematiza o produce su implosión desde su planteamiento. Es cierto que ahora mismo

no es esta la literatura más comercial o popular, pero la literatura siempre acaba abriéndose camino, y son las propias estrategias creadas por el mercado que relega a esta literatura más minoritaria las que permiten su resistencia. El fenómeno de autopublicación digital es un buen ejemplo de esto, puesto que gran parte de esta práctica se da a través de *Amazon*, plataforma que está cambiando el mercado del libro y convirtiéndolo en otra gran selva amazónica. Los criterios por los que una obra triunfa en este nuevo espacio (y el mismo concepto de «triunfo») son a veces inescrutables, de modo que, aunque contemplo la autopublicación, digital o no, como una oportunidad para conservar criterios no comerciales en la literatura, también veo el riesgo de los nuevos procesos de legitimación, o de la ausencia de estos. Que la única institución a este respecto sea el mercado es un peligro: el legitimador que la legitime buen legitimador será.

8 Me parece discutible cuando imaginación y ficción se asocian exclusivamente a la *inventio*, a una ausencia de referente real. Porque la ficción, según la entiendo, no depende de si aquello que se cuenta ha ocurrido o no, o de la honestidad con la que se

pretende contar, sino de cómo, con qué palabras, qué estructuras, qué formas, qué perspectivas, voces y técnicas se cuenta. Por eso no creo en la poesía de no ficción, que es una farsa, y asumo la *non-fiction* como una convención clasificatoria más, y por eso también defiendo y promulgo una crítica creativa, una crítica literaria donde el adjetivo funcione en los dos sentidos. La imaginación, con este sentido de 'ficción', solo puede ir ligada a la ficción si atendemos a una imaginación también formal. Tenemos tanta tradición por detrás y tantos mundos ante nosotros que creo que la imaginación se ha convertido en una capacidad asociativa, una forma de pensar o crear en red (así entiendo la cita de Thirlwell).

9 Creo que la exposición pública e incluso el exhibicionismo tienen que ver con un renacimiento del expresionismo ligado a la obsesión actual por la autenticidad y la sinceridad, muchas veces mal entendida. Cuando destacar, ser excéntrico es lo que te hace popular, es una exigencia de mercado, lo más revolucionario es pasar desapercibido. Se ha invertido la relación entre obra y autor, antes la obra y su magnitud eran las que hacían destacar a un autor sobre la multitud

anónima, de forma que creaba así su nombre de autor y a partir de ahí seguía creando y se formaba un mercado que aprovechaba ese nombre. Ahora el nombre del autor precede a la obra o esta se supedita a él, que se configura mediante estrategias de posicionamiento y exposición pública.

10 Los géneros literarios son lábiles porque son históricos. Los géneros no preceden a las obras literarias, sino que basándose en estas se genera una clasificación, que a su vez es punto de partida para los autores y fuente de expectativas y clave interpretativa para los lectores, por lo que la creación de nuevas obras que no encajen en estas divisiones no deja a las obras fuera de lo literario, sino que hace reconfigurar los géneros, lo cual es algo natural. Incluso los que se han llamado *géneros naturales o teóricos* (en contraposición a los *históricos*) han tenido diferentes criterios para su establecimiento en la historia, desde

ME PARECE DISCUTIBLE CUANDO IMAGINACIÓN Y FICCIÓN SE ASOCIAN EXCLUSIVAMENTE A LA INVENTIO, A UNA AUSENCIA DE REFERENTE REAL. PORQUE LA FICCIÓN, SEGÚN LA ENTIENDO, NO DEPENDE DE SI AQUELLO QUE SE CUENTA HA OCURRIDO O NO, O DE LA HONESTIDAD CON LA QUE SE PRETENDE CONTAR, SINO DE CÓMO, CON QUÉ PALABRAS, QUÉ ESTRUCTURAS, QUÉ FORMAS, QUÉ PERSPECTIVAS, VOCES Y TÉCNICAS SE CUENTA

Platón, Aristóteles o Hegel. Los géneros son convenciones clasificatorias, da igual que vengan de las instituciones literarias o del mercado editorial, las obras transcurren por su propio camino. No es cuestión de negar los géneros literarios, como hiciera Benedetto Croce, pero sí creo que si en alguna obra literaria es importante su género será porque esta juegue con sus límites y sus definiciones y resquebraje su clasificación desde su práctica creativa, y no, al contrario, porque se acerque al máximo a una etiqueta que, si bien útil, poco tiene que ver con la literatura como creación artística en la actualidad. Es interesante, no obstante, la distinción entre el género intrínseco y el extrínseco de Hirsch, que Schaeffer transformará en el régimen autorial y lectorial de la genericidad, donde solo el segundo de ellos sería clasificatorio, el que explicaría que una obra cambie de género en su recepción histórica, mientras que el primero se refiere a la genericidad como elemento de producción de las obras, y por tanto estable, puesto que los rasgos pertinentes del género se refieren a la tradición anterior al texto. Pocas veces la literatura, como todo lo demás, es cuestión de género. ■

VI CEN TE LUIS MO RA

1 Lorca tiene un texto en prosa titulado «Imaginación, inspiración, evasión», donde dice algo que me parece esencial: «Para mí que la imaginación es sinónimo de actitud para el descubrimiento». Esta actitud se mantiene inalterada por la tecnología; quiero decir que, o se tiene, o no se tiene. Y, cuando se tiene, puede ser individual o colectiva, y así ha sido siempre: hasta la llegada del Renacimiento lo más frecuente era la ignorancia del autor real de los textos, y lo que hoy llamamos *Homero* bien puede ser el resultado de un colectivo de poetas del Mediterráneo oriental. No sabemos quién fue el autor del *Libro de Apolonia* (siglo XIII), pero sabemos que su obra estaba basada —por decirlo con elegancia— en una novela latina del siglo III, que inspiró a numerosos autores europeos. Y así todo. Internet solo evidencia una constante histórica: que hay gente que trabaja sola y gente que trabaja en equipo; el único requisito es tener esa curiosidad infinita, esa actitud lorquiana, que es el lugar donde se producen los descubrimientos.

2 Sobre esto he escrito mucho, quizá demasiado, pero me sigue pareciendo un tema central porque, como apuntan D. Escandell y Fernando R. de la Flor en su ensayo *El gabinete de Fausto: «Teatros» de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital* (CSIC, 2014), la configuración del *scriptorium* tiene una resonancia clara en el fruto del trabajo intelectual, y si nuestro escritorio es hoy en parte digital y en parte físico, resulta imposible pensar que tal división no afecte a nuestra manera de escribir. Sobre el *lugar* de escritura he tratado en *El lectoespectador* (2012) y volveré a hacerlo en un ensayo sobre el que estoy trabajando. Respecto a la conectividad, que alude al *tiempo* de escritura, tengo que decir que la Red sí puede haberla variado, pero más en un sentido práctico de facilitación del trabajo que en una transformación semántica de la misma. Si nos paramos a pensarlo, los investigadores y críticos hacemos ahora lo mismo que en 1990: leer varios o muchos textos a la vez intentando buscar un hilo conductor entre ellos, hilo conductor que no surge de los propios libros, sino de la proyección mental de nuestras ideas sobre ellos. Eso sí, el proceso es ahora mucho más rápido y sencillo, tanto para localizar los libros como para leerlos y transcribir sus citas, de modo que soy optimista y creo que hoy no solo leemos más, sino mejor, porque procesamos más pensamiento ajeno y eso nos permite afilar y destilar con más precisión el nuestro.

3 Las redes sociales nos quitan el mismo tiempo diario que a Ramón Gómez de la Serna, a Valle-Inclán o a Cansinos Assens les restaban sus debates en los

café literarios de Madrid. Ser Valle-Inclán, o no serlo, depende exclusivamente del talento que uno tenga, no del tiempo perdido haciendo vida social.

Sobre la segunda pregunta: sí, algunas casas de edición están apostando claramente por fenómenos virales, no hay más que ver el movimiento editorial que está teniendo lugar con algunos *booktubers* o *youtubers* como Rubius.

4 Teniendo en cuenta que la escritura de mis poemarios me lleva entre cinco y siete años, dedicados en su mayor parte a revisar y pulir el original —práctica habitual también para redactar mis narraciones—, veo razonable decir que creo en el esfuerzo correctivo sostenido en el tiempo. Llevo escribiendo y revisando *Circular* desde 1998, imagínate. Pero no hay que confundir la exposición pública de las obras con la exposición pública de uno mismo. Viajo con frecuencia

LAS REDES SOCIALES NOS QUITAN EL MISMO TIEMPO DIARIO QUE A RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, A VALLE-INCLÁN O A CANSINOS ASSENS LES RESTABAN SUS DEBATES EN LOS CAFÉS LITERARIOS DE MADRID. SER VALLE-INCLÁN, O NO SERLO, DEPENDE EXCLUSIVAMENTE DEL TALENTO QUE UNO TENGA, NO DEL TIEMPO PERDIDO HACIENDO VIDA SOCIAL

para dar conferencias y me expongo de continuo, pero puedo hacerlo porque, cuando doy una opinión pública, como esta, no es nunca el resultado de veinte segundos de improvisación, sino de casi tres décadas de estudio apartado y silencioso. En resumen, no tiene por qué haber, como parece deducirse de tu pregunta, una oposición entre autenticidad y apariencia: cuando aparece en público Emilio Lledó concediendo entrevistas me resulta profundamente auténtico. Nada más *auténtico* que él, porque no es su personaje, *sino su bagaje* quien habla. 87 años de trabajo intelectual: he ahí un buen modelo para sobrevivir a lo mediático.

5 También escribían con urgencia todos los escritores del XIX y principios del XX que publicaban por entregas en los periódicos, y hoy consideramos a muchos de ellos clásicos, como Dickens. Si no recuerdo mal, Galdós redacta las ocho primeras novelas de los *Episodios Nacionales* en dos años: sale a una novela cada tres meses... Dostoyevski, creo recordar, escribe *El jugador* en una semana. Robert Browning se jactaba de no tocar ni una sola coma de sus poemas terminados, entregándolos tal cual a la imprenta. Borges decía que toda nuestra obra son borradores.

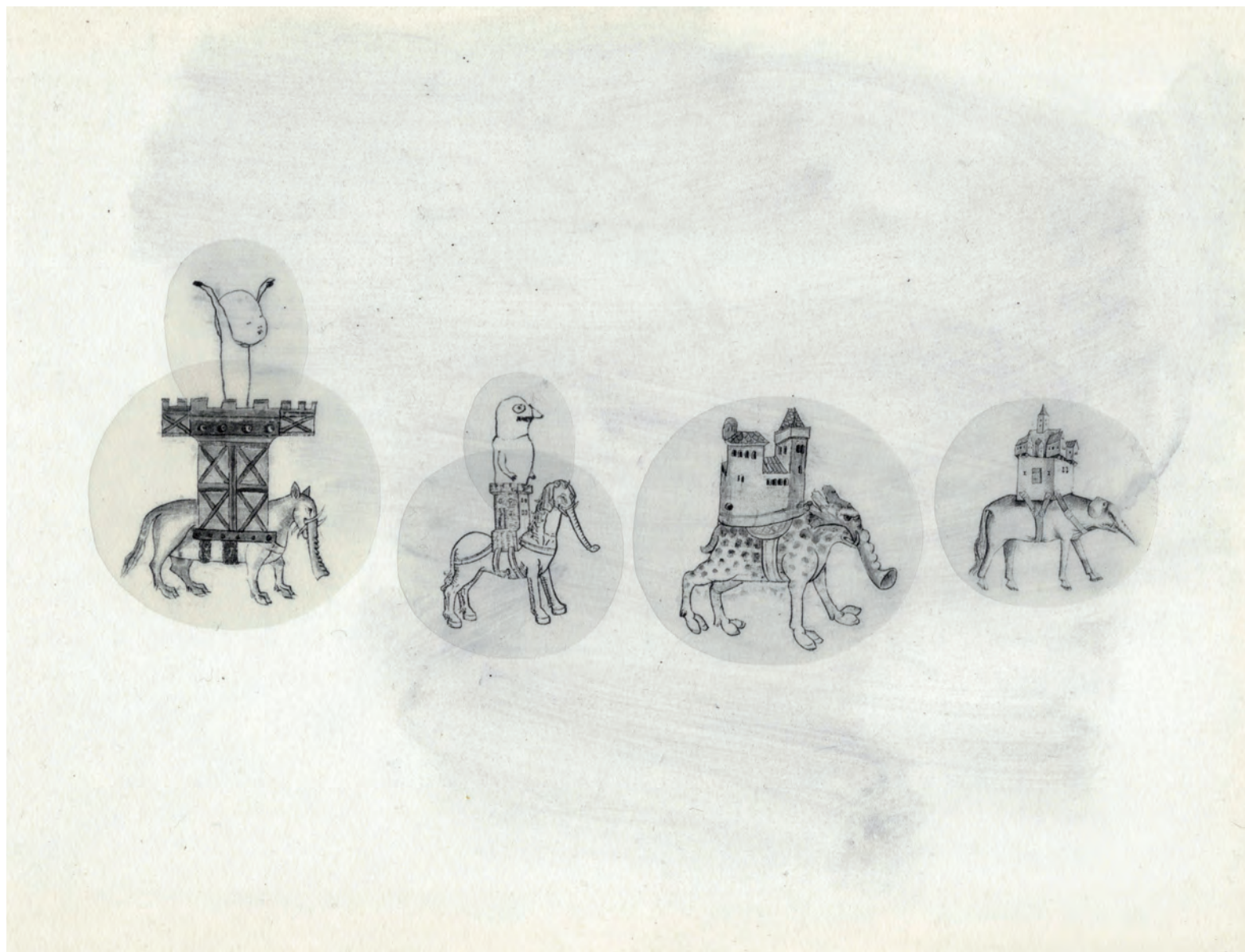
Quizá lo importante, según decía Gil de Biedma, es mantener la autocrítica *antes* de la escritura, obligándonos a tener un riguroso y cruel tamiz intelectual previo a la redacción de cualquier texto. Es cierto que las tecnologías nos invitan a ser inmediatos, pero no es menos cierto que el hecho de serlo o no depende, por completo, de nuestra voluntad. Hay autores presentes en redes sociales que son inmediatos y brillantes, porque salen autocriticados de casa; otros se mofan de las redes sociales y luego escriben libros de poemas o novelas de nulo valor artístico. Hay autores que primero se mofan de las redes sociales y luego se abren blogs o cuentas en *Facebook*. Estos son los más divertidos.

6 Es un tema complicado este, porque es difícil saber a qué nos referimos cuando hablamos de *creatividad*. A mí lo *creativo* me suena a inspiración o imaginación de baja intensidad; es un término muy utilizado en publicidad y diseño gráfico, y por tanto esencial para el funcionamiento del mundo ultracapitalista en el que nos movemos. Me da la impresión de que un *creativo* no es alguien que inventa cosas, sino alguien que «sabe por dónde va la cosa» y luego diseña con precisión productos pensados al efecto, un poco a lo *Mad Men*. Está relacionado con los *think tank* empresariales y políticos, y por eso me genera desconfianza. De una habitación llena de gente «creativa» puede surgir *Google+* o una aplicación para móvil, pero no *Macbeth*.

7 Sí, claro, es lo que he defendido desde enero en varias conferencias en Estados Unidos y Guatemala como *literatura a la intemperie*. En esas charlas he explicado, con menos resistencia de la que esperaba, cómo hay dos tipos de autores que confluyen en una utilización alternativa de las

TAMBIÉN ESCRIBÍAN CON URGENCIA TODOS LOS ESCRITORES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX QUE PUBLICABAN POR ENTREGAS EN LOS PERIÓDICOS, Y HOY CONSIDERAMOS A MUCHOS DE ELLOS CLÁSICOS, COMO DICKENS

tecnologías digitales como espacio literario, como *libro por venir* blanchotiano, escribiendo de forma *desatada*, tal y como se utiliza esa expresión en el *Quijote*. Por un lado, encontramos a autores muy jóvenes que se lanzan libérrimamente a la escritura, prescindiendo de los canales habituales de la institución literaria y de no pocas reglas históricas de la misma. Considerar a esas prácticas como literatura depende única y exclusivamente del concepto que tengamos de *literatura*, que en mi caso es bastante amplio —obviamente, los miembros de las



Fernando Gutiérrez: *Elefantes 02*, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28 cm › *La ciencia imaginada*, Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

instituciones literarias tradicionales están interesados en negar la condición literaria de esas prácticas, pero esa es otra historia—. Junto a estos autores neófitos, que serían los *escritores a la intemperie* por excelencia, hay toda una legión de escritores tradicionales, muchos de ellos con uno o varios libros publicados en papel, que encuentran en el ciberespacio o en la autoedición digital un marco de libertad para otro tipo de proyectos de escritura o la oportunidad de volver a poner en circulación libros cuyos derechos han recobrado. Creo que este de las *escrituras a la intemperie* es uno de los fenómenos literarios más interesantes de la actualidad y sobre él trata ese ensayo inédito que espero que pronto vea la luz.

8 Todo puede darse, eso no me preocupa, todo es factible con talento. Dicho esto, añado que a mí la novela que me interesa es la que me

A MÍ LO CREATIVO ME SUENA A INSPIRACIÓN O IMAGINACIÓN DE BAJA INTENSIDAD; ES UN TÉRMINO MUY UTILIZADO EN PUBLICIDAD Y DISEÑO GRÁFICO, Y POR TANTO ESENCIAL PARA EL FUNCIONAMIENTO DEL MUNDO ULTRACAPITALISTA EN EL QUE NOS MOVEMOS

procura *auténticos inoriginales* o no originales, esto es, formas de fabulación que sean por completo fantasiosas (esto no quiere decir que tengan que ser fantásticas), pero tan verosímilmente creadas y concebidas que parezcan reales, auténticas. Estoy un poco cansado de la literatura «basada en hechos reales»; creo que tiene un espacio en la literatura de todas las épocas, y de vez en cuando leo con agrado y provecho libros de este tipo, por ejemplo *García*, el último poemario de Pablo García Casado. Pero la literatura «real» no solo tiene más espacio que nunca en nuestros días, sino que amenaza con invadir-

lo todo, como una peste. Creo que la imaginación pura es portentosa y nos amplía el mundo, en vez de repetirlo; prefiero la *Odisea* a la *Ilíada*, «y con la Inspiración también rechazo / los andrajos podridos», como decía el *Milton* de Blake. Siempre he oído que el que viene a contarte sus penas y miserias es un *pesao*; ahora por lo visto no se dice así, sino que aguantar el chaparrón de porquería ajena se llama *hacerse un Knausgård*. Bostezo con solo pensarlo.

9 Creo que a esto he respondido con anterioridad: un genio puede ser creativo, pero un creativo no puede ser un genio. Si el talento fuese una escala del uno al diez, la creatividad llega hasta el dos y el genio es el diez. Creo que ser talentoso, como ser alto, bello o inteligente, no depende de uno. Otra cosa es aprovechar y desarrollar debidamente el talento que se tiene.

10 Creo que los géneros literarios son desde principios del xx cada vez más borrosos y permeables, pero las inflexibles prácticas editoriales y, sobre todo, la necesidad pedagógica de que los investigadores y estudiosos de la literatura utilicemos algunos términos comodín para saber de qué estamos hablando hacen que su existencia perdure quizá más allá de lo razonable. Como autor, tengo proyectos de escritura dirigidos única y exclusivamente a violentar o superar las clasificaciones genéricas; he introducido ensayos y microcuentos en mis libros de poemas, poemas en un par de ensayos, y ensayos y poemas en algunas narraciones; y *Circular* es una *work in progress* que no puede leerse ya desde la perspectiva genérica. El género literario es como el gerundio: nadie cree en él, pero todos lo seguimos utilizando para entendernos. ■

MAR TA SANZ

1 La imaginación es el resultado de un doble ejercicio de voyeurismo e introspección. Se confronta el exterior, lo compartido con los demás, con lo interno, con las imágenes y emociones de la propia biografía, y a partir de ahí nacen los temas, las inquietudes, el *imaginario* de un escritor en particular. En este sentido, me parece muy adecuado afirmar que la imaginación es un «complejo sistema de asociaciones de ideas propias y ajenas», tal como señalas en la pregunta, porque la imaginación es a la vez pública y privada, individual y colectiva. Un corta y pega, desecha y recrea de nuestros esquemas de conocimiento. La imaginación siempre sería intertextual: no creo que nadie imagine desde la nada, sino que los productos de la imaginación, incluso los más increíbles —los burros que vuelan, las sirenas, el gran hermano, el sombrero loco, el endriago de *Amadís*, la bruja del

LA IMAGINACIÓN SIEMPRE SERÍA INTERTEXTUAL: NO CREO QUE NADIE IMAGINE DESDE LA NADA, SINO QUE LOS PRODUCTOS DE LA IMAGINACIÓN, INCLUSO LOS MÁS INCREÍBLES —LOS BURROS QUE VUELAN, LAS SIRENAS, EL GRAN HERMANO, EL SOMBRERO LOCO, EL ENDRIAGO DE AMADÍS, LA BRUJA DEL CUENTO Y LOS SIETE ENANITOS...—, SURGEN DEL SUBCONSCIENTE COLECTIVO. DE UNA GENIALIDAD QUE CREEMOS NUESTRA Y QUE EN REALIDAD COMPARTIMOS CON LOS OTROS

cuento y los siete enanitos...—, surgen del subconsciente colectivo, de una genialidad que creemos nuestra y que en realidad compartimos con los otros. La imaginación recrea lo que ya estaba allí y muchas veces tiene que ver con la capacidad para encontrar la figura escondida en el dibujo de la alfombra. La necesidad de estar permanentemente conectado, comunicativo y visible, la hiperactividad vital, empresarial y telemática limita las posibilidades de la imaginación. Para imaginar hay que disponer no solo de la tradicional habitación propia, sino también de tiempo. Tiempo de aburrirse. Creo que los padres que sobreestiman a sus hijos apuntándolos a clases de inglés, natación, circo y cocina para niños les están quitando la oportunidad de aburrirse, de decidir qué hacer en un tiempo muerto, de descubrir lo que les gusta e imaginar. Parece una paradoja, pero hay que disponer de tiempo para estar solo, reflexionar y culminar un verdadero proceso comunicativo artístico no abaratado por la dispersión y la multiplicidad. Y del mismo modo que la imaginación no me parece cualidad de un individuo ensimismado, tampoco creo que los escritores seamos creadores, sino más bien modestos constructores que deberíamos

reivindicar a todas horas la dignidad de nuestro trabajo más allá de sacerdocios y genialidades.

2 Yo intento encapsularme, no porque reivindique la pureza de un proceso creativo a la manera romántica, sino porque me siento cada vez más asfixiada. Tengo la impresión de que estamos enfermos y de que hemos perdido capacidad de concentración. Como escritores y, lo que es más grave, como lectores. Estamos esperando el sonido de llegada de un correo electrónico mientras escribimos un párrafo. Nos sentamos a leer con el teléfono móvil al lado. Estamos empezando a pensar de otra forma, a leer de

interesan mis vecinas. Y mi familia. Y mi ombligo húmedo. Por otra parte, la obsesión por el presente es para mí una especie de imperativo categórico que no tiene tanto que ver con el *carpe diem*, sino con el intento de que mis textos tengan algún tipo de repercusión política ya sea en el centro del propio campo literario, en sus bordes periféricos o en el exterior. En cuanto a la prisa, es una sensación que refleja el nivel de perversidad sistémica y su capacidad para que interioricemos las exigencias más destructivas y absurdas: a mí nunca nadie me ha metido prisa —ningún editor, ningún empresario— y, sin embargo, yo me la meto continuamente porque sé que no exhibirse a todas horas equivale a



Fernando Gutiérrez: Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. *Oropéndola marina*, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28 cm › *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

otra forma y a escribir de otra forma. Y, aunque procuro no ser apocalíptica, temo que esa forma no es necesariamente mejor, sobre todo en la medida en que no me parece compatible con los sistemas de procesamiento analógicos. Hay un desplazamiento, una sustitución. Y esa falta de complementariedad puede empobrecernos humana e intelectualmente. En todo caso, cuando hablo de encapsularme, me refiero a aislarme de redes sociales en las que no participo porque, conociendo mi naturaleza adictiva, estaría todo el día enganchada y podría llegar a sustituir los encuentros reales por una sucesión de encuentros virtuales: ese es otro peligro, que la virtualidad y sus formas blandas de comunicación y compromiso desplace el nudo fuerte y cárnico de la comunicación en persona. Yo no tengo *Facebook*, pero sigo bajando casi a diario a tomarme cañas a la plaza de mi barrio. Me interesa esa forma clásica de mirar y de comunicarme con los otros. Me

desaparecer. Tener que volver a subir la montaña con las piedras a cuestas en esta persistente actividad de la escritura. Incluso las mentalidades más críticas nos autoexplotamos de una manera salvaje y ese constituye uno de los logros fundamentales del sistema.

3 Considero que son actividades excluyentes. Puede que yo sea lenta y torpe, pero me siento gratamente alienígena —¿o escandalizada?— cuando me encuentro con escritores jóvenes y no tan jóvenes que están más pendientes de su *Twitter* que de mirar a su alrededor, leer el periódico, pensar si tienen algo que decir o no, buscar la palabra exacta o inexacta para un texto porque a las palabras las carga el diablo y no hay dos formas diferentes de decir lo mismo. Además creo que este fenómeno se relaciona con la transformación del mercado laboral y la inoculación de una filosofía maligna de la vida cotidiana:

en la medida en que somos cada vez más autónomos, estamos cada vez más alienados; en la medida en que somos cada vez más *supervivientes* y *macgyvers*, parece que todo depende más de nuestra voluntad y tenemos menos responsabilidades que imputarle al sistema. En la medida en la que hacemos cada vez más cosas con nuestras manitas, destruimos puestos de trabajo y desterramos antiguos y bellos oficios. Como, por ejemplo, el de jefa de prensa. En cuanto a cómo valoro el fenómeno de que se venda la piel del oso antes de cazarlo, de que la publicidad sea previa al texto, de que se sobrevaloren los fenómenos virales, desaparezcan los criterios editoriales y la cantidad desplace a la calidad, igual que la demagogia desplaza a la democracia, lo valoro mal. Igual de mal que valoro que el objetivo de un político o de un escritor sea ganar enmascarando los propios principios que seguirá enmascarando si alguna vez de verdad gana.

4 Hablas de la transparencia a cualquier precio y, sin embargo, yo tengo la impresión de que vivimos en una sociedad cada vez más opaca y llena de ruido. Una sociedad donde, entre la proliferación de los discursos, resulta muy difícil distinguir el discurso relevante y donde la exigencia de estar presente de una manera continua aboca no a un ejercicio de sinceridad, sino a la máscara y la impostura. También es cierto que a veces las máscaras y las imposturas, en tanto en cuanto son velos tejidos con tiempo e intención, pueden ser más reveladoras que el desnudo mientras que el desnudo muchas veces es la mayor de las poses. A la vez soy consciente de que la autenticidad —como la originalidad, como el compromiso— son prejuicios. Pero creo que son prejuicios de una ideología que actualmente, en su ranciedad, resulta contestataria frente al estado de cosas. La velocidad y la sobreexposición están relacionadas con las exigencias del consumo, y esa prisa y esa pulsión comunicativa permanente, esa obligación de ser presencia a mí me parece que tiene una repercusión negativa tanto en el objeto de consumo como en el sujeto constructor de los objetos de consumo. Creo que esa pulsión comunicativa falsa, ese parloteo, que no surge de la convicción de que se tiene algo lo suficientemente interesante que decir como para pedir silencio a la comunidad que escucha, sino de la exigencia del mercado, cristaliza en estrés, ansiedad, insatisfacción y modalidades venenosas del impudor. En una *espontánea*, *fresca* y a menudo pernicioso verborrea acrítica. Amí solo me interesan los textos meditados. Solo los textos meditados pueden ser reveladores de una identidad crítica y consciente de sus limitaciones en el

ámbito de una comunidad. Los gestos espontáneos, lo irreflexivo, lo visceral, en el territorio de las artes, están sobrevalorados porque se identifican con una autenticidad que es irreal. La literatura le debe mucho al psicoanálisis, pero no es solo psicoanálisis. Los gestos espontáneos tienen más que ver con los reflejos de las rodillas y con las inercias. Con la conciencia acrítica de las amebas. Y con el fascismo resultante de extrapolar al ámbito colectivo las sinceras emociones —las rabotadas— de la intimidad: se me ponen los pelos de punta cuando los jóvenes en los *realities* dicen que ellos no son falsos y son buenas personas porque dicen las verdades, incluso las más brutales, a la cara. Pido a la sociedad su dosis justa de contención y de hipocresía civilizatoria. Pido una vuelta a la racionalidad y una equilibrada limitación de los instintos animales



Fernando Gutiérrez: Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. *Termera de dos cabezas y chorlitoa*, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 x 28 cm > **La ciencia imaginada**, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

desaforados. Pido que cada uno se haga consciente del monstruo que lo habita y le ponga un bozal. O que lo libere, estratégicamente, si considera que los bozales del sistema son excesivamente represivos e injustos. Por tanto, para mí, la observación, el esfuerzo, la revisión y la corrección son fundamentales en el proceso creativo.

5 La palabra *arrepentimiento* no me gusta. Ni *expiación*. Ni *contrición*. Ni *culpa*. Ni *cilicio*. Creo que el arrepentimiento no tiene nada que ver con la autocrítica: el arrepentimiento tiene un componente emocional, una especie de rasgarse las vestiduras, que de algún modo pide el perdón de un superior. El arrepentimiento busca agradar al otro. Al otro más fuerte. «Me arrepiento. Me arrepiento mucho.

Perdóname.» Moral judeocristiana en vena de la que no me puedo inhibir, pero de la que me recelo. Me parece que el arrepentimiento es la antípoda perfecta de la autocrítica. El arrepentimiento devalúa —desgasta el corazón rasgando con una cucharilla—, la autocrítica enriquece. Ojalá. Y, sí, claro que sí, tengo la sensación de que la inmediatez afecta a la relectura y corrección de los propios textos, y esa no relectura y no corrección de algún modo está forjando nuevas modalidades de estilo que tal vez estén en la base de eso que Luis Magrinyà llama *estilo rico* y *estilo pobre*. Yo, en su momento, hablé del prestigio de los estilos anoréxicos.

6 Es una euforia que se relaciona con una acepción empresarial de la creatividad. Ese tipo de creatividad se coloca dentro del mismo campo se-

7 Que precisamente la autopublicación digital es la que está más sometida a las condiciones del mercado. Creo que la mayoría de los textos autopublicados responden a esquemas retóricos conservadores, marcados por la necesidad de complacer a un público mayoritario. Un espacio que aparentemente tendría que ser libérrimo se transforma en un espacio restrictivo y regulado, incluso más que las industrias editoriales, por la exigencia de gustarle a mucha gente. Es difícil gustarle a mucha gente desarrollando un proyecto al margen del *mainstream*, un proyecto artístico intrépido, donde tanto lo que se cuenta como la manera de contarlo resulten inquietantes, interrogativos, no asertivos respecto a las frases hechas del discurso hegemónico, respecto a la ideología invisible de Žižek. Y que nadie confunda intrepidez con ser abstruso. Bajo la máscara de la democratización y la libertad, se esconde el mercado y el monstruo de la *psicopolítica*, tal como apunta Byung-Chul Han, que es un filósofo coreano que a mí me hace mucha gracia: cuando digo que algo me gusta y aparentemente estoy ejerciendo mi libertad, lo que hago es incorporarme a un mastodóntico panóptico que me vigila, conoce mis gustos, los alimenta, me ofrece anuncios de las cosas que me interesan, sabe dónde vivo, en qué trabajo, de qué pie cojeo políticamente. Miedo. Internet es un espacio que nos hace vivir espejismos de libertad, democracia e incluso de militancia o compromiso político. Es una herramienta indudablemente útil, pero creo que deberíamos concienciarnos de su carga ideológica. César Rendueles plantea todos estos asuntos de manera muy inteligente en *Sociofobia*.

Es una pena que se pierda la oportunidad de transformar los esquemas retóricos de la literatura a través del aprendizaje de Internet. Que se pierda la oportunidad de descubrir nuevos e inquietantes géneros. De hacer experimentos. Porque la literatura en Internet o desde Internet es tan convencional o más que la literatura en papel y, de hecho, su meta es conseguir materializarse en el obsoleto y bendito soporte libro.

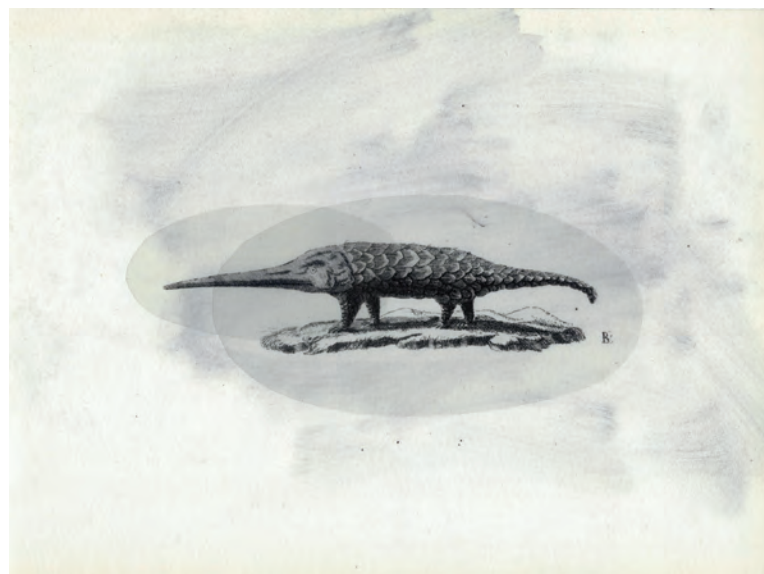
PUUEDE QUE YO SEA LENTA Y TORPE, PERO ME SIENTO GRATAMENTE ALIENÍGENA —¿O ESCANDALIZADA?— CUANDO ME ENCUENTRO CON ESCRITORES JÓVENES Y NO TAN JÓVENES QUE ESTÁN MÁS PENDIENTES DE SU TWITTER QUE DE MIRAR A SU ALREDEDOR. LEER EL PERIÓDICO. PENSAR SI TIENEN ALGO QUE DECIR O NO. BUSCAR LA PALABRA EXACTA O INEXACTA PARA UN TEXTO PORQUE A LAS PALABRAS LAS CARGA EL DIABLO Y NO HAY DOS FORMAS DIFERENTES DE DECIR LO MISMO

mántico que el emprendimiento y que el pensamiento positivo y la igualdad de oportunidades, el «hágalo usted mismo» —la banca por Internet, los muebles de Ikea, el *revival* del ganchillo y el *prosumo* son algo aterrador— y el «si quieres, puedes». Para mí, esa creatividad es una falacia publicitaria. Un eslogan dañino que responsabiliza al individuo de todos sus males y lo desactiva para ser crítico con el sistema. Creo que ese buenrollismo, esa creatividad, esa positividad, esa terrible ideología de los ecuménicos anuncios de refrescos conecta con los imperativos ideológicos de Silicon Valley y con la máscara blanda de un capitalismo que siempre es salvaje y nos está destrozando a todos la vida. Por cierto, para entender el concepto de 'prosumo' es muy recomendable leer a Remedios Zafra.

PRECISAMENTE LA AUTOPUBLICACIÓN DIGITAL ES LA QUE ESTÁ MÁS SOMETIDA A LAS CONDICIONES DEL MERCADO. CREO QUE LA MAYORÍA DE LOS TEXTOS AUTOPUBLICADOS RESPONDEN A ESQUEMAS RETÓRICOS CONSERVADORES, MARCADOS POR LA NECESIDAD DE COMPLACER A UN PÚBLICO MAYORITARIO

8 Si retomamos la primera pregunta, a mí me parece que «un complejo sistema de asociaciones propias y ajenas» no es lo mismo que un pastiche. Un pastiche es un Frankenstein, una colcha de *patchwork* o el engendro cadavérico de *La residencia* de Chicho Ibáñez Serrador: esa mujer ideal que se hace con los trozos descuartizados y ensamblados de distintas mujeres, los ojos de Pili, las manos de Vanessa, el pecho de Alicia... Veo la imaginación, sin embargo, como una sustancia orgánica donde se funden los meollos y las células se organizan de otra manera para crear un copo de nieve distinto. El pastiche es una forma limitada de la intertextualidad, mientras que la imaginación, como decía en la primera pregunta, casi es la intertextualidad misma. O la *intermedialidad*, que es el concepto con el que ahora se trabaja en el campo académico. Tampoco me satisface demasiado la palabra *creación* porque creo que es incoherente con la acepción de imaginación de la que estoy hablando. Resulta demasiado sacramental y órfica. La idea de los originales inauténticos tampoco me gusta mucho: es un oxímoron y un catalizador de juegos de palabras —el original inauténtico frente a las copias/imitaciones auténticas: «es de plástico auténtico», «es de plástico bueno» sería una expresión perfectamente escuchable en una peli del Almodóvar de la primera época— que las devalúa emborronando el límite conceptual y reafirmando el discurso de prestigio de la bruma, las verdades de las mentiras y las mentiras de las verdades, la labilidad de la frontera, el *sfumato* interesado del concepto de clase, la *mise en abyme*, el espejo y Borges, la ciencia y la literatura como ficciones, el todo vale, el divertimento, el mestizaje y la fusión gastronómica y musical. Yo soy más partidaria de la pesantez, los pesos específicos, la identificación de los perfiles y la idea de que, más allá de los juegos del lenguaje, existe esa realidad a la que el lenguaje se refiere fuera de sí mismo. «De lo que andamos faltos es de realidades», dicen distintos personajes de Alice Munro y de Marguerite Yourcenar: yo estoy con ellas y creo que todo importa y adquiere un significado, también la literatura, la virtualidad, los hologramas y el reflejo, dentro de esa construcción que llamamos *realidad* y de la que también

forman parte las desprestigiadas verdades objetivas. Hay asuntos que pueden ser objeto de interpretación, otros no: las cifras del paro, el hecho de que una familia de cinco miembros viva de la pensión del abuelo, la leche aguada que una niña desayuna... Soy partidaria de la resacralización de lo real, de la rehabilitación del concepto sartriano del compromiso —nadie o casi nadie recuerda ya qué se dice en *¿Qué es la literatura?*, aunque se demonice profusamente— y de la reivindicación del concepto de verdad como objeto de la filosofía a la manera de Alain Badiou. Tampoco estoy dispuesta a que la palabra *juego* se convierta en patrimonio de las opciones estilísticas posmodernas. El juego está en la base de la ética de la modernidad y en algunas de sus propuestas estéticas. El juego, el descubrimiento, la provocación. Por todo lo dicho,



Fernando Gutiérrez: Colección de láminas que representan los animales y monstruos del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Lagarto espada, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28 cm › *La ciencia imaginada*, galería Gema Llamazares (Gijón). Hasta el 29 de noviembre

la asociación excluyente entre imaginación y ficción me parece falsamente restrictiva: todos los textos de un autor, todas sus poses literarias, tanto las «diarísticas» como las fantásticas, tanto el autorretrato como la ciencia ficción, la opción realista o abstracta en la enunciación del texto reflejan un posicionamiento ideológico —«una visión del mundo», si queremos utilizar un léxico literario fino— respecto al presente de construcción de una obra y son modalidades de la autobiografía. Apechugamos con ello. Como verás, procuro llevármelo todo al terreno de la realidad.

9 Hay algo innato en ciertos seres humanos, pero si esa aptitud que viene de serie no se trabaja, se queda en nada. Hay una cita de Claudio

Magris que habla de las orquídeas y de las margaritas, y de que con una buena *educación* —otra palabra perversamente devaluada en su desvinculación de la cultura—, una margarita puede ser más hermosa que una orquídea... Más allá de la pertinencia de la metáfora floral, comparto la hipótesis. Me parece que no se debe confiar en el talento ni en el genio de la lámpara —ese siempre es una filfa—, sino en la disposición que cada ser humano tenga para descubrirlo y mejorarlo. También comparto el tópico de que, si la inspiración llega, es mejor que nos pille trabajando. Sin trabajo, las inspiraciones no sirven para casi nada. El hecho de que a eso que llamamos grandilocuentemente *la creatividad* solo puedan acceder unas pocas personas me parece que tiene una explicación sociológica y política, no psicológica o intelectual:

con los lectores. Hay que romper el vínculo clientelar que se tiende hacia ellos. Esa es la única manera de respetarlos. Yo como lectora exijo que me traten así. Hemos construido una sociedad en la que la cultura ha dejado de ser un instrumento de desclasamiento positivo. Más bien es una marca de rareza, un estigma, en un contexto en que la ignorancia se exhibe con orgullo.

10 A mí me da la sensación de que las estructuras de los géneros literarios no son nada débiles, sino ultrarresistentes. Su maleabilidad las hace muy poco quebradizas. Están sólidamente asentadas en nuestros esquemas de conocimiento, forman parte de nuestros prejuicios y resulta muy difícil desestabilizarlas. Combatir la previsibilidad de los géneros es un modo de dejar de tratar a los lectores como clientes, de sacarlos de su espacio de confort y desencadenar interrogantes que, como ya he dicho, se relacionan con lo que decidimos contar, pero también con nuestra manera de contarlos. No se trata de dinamitar las superestructuras o las macroestructuras genéricas para hacer un malabarismo. No se trata de jugar a la oquedad manierista, sino de subrayar la idea de que, en la literatura y en el arte, las formas son ideológicas, significan en un contexto dado, son la cristalización de una ideología dominante o de los intentos por abrir grietas en esa ideología dominante. Fundar, aunque sea tímidamente, un punto de vista distinto. Con esa intención escribí mis dos novelas detectivescas: yo no quería trabajar con un género que ahora es altamente prestigioso en tanto en cuanto aúna la comercialidad con la buena conciencia, y en ese sentido está políticamente desactivado como mecanismo de denuncia —aunque se diga lo contrario—, sino de escribir novelas políticas que pusieran de manifiesto la violencia de un sistema que se refleja en la violencia de sus discursos literarios de seducción. Intento realizar ese trabajo tanto con los géneros editoriales como con los géneros literarios: por eso, cuando escribo poesía y cuando la leo, me gustan los poemas que no suenan a poemas. Lo abrupto. Lo antiprimavera. El mostrador de las carnicerías. Los alimentos y los hospitales. Un ritmo de martillo contra el yunque. En la antípoda de esa libélula y de ese sonajero que a menudo se identifica con la belleza del lenguaje literario. Una belleza que yo no entiendo superpuesta a lo que se quiere expresar, sino indisolublemente unida a la intención comunicativa de los escritores. Escribir feo de lo feo es mi consigna poética. Y, sí, descubro cosas mientras escribo, pero también tengo consignas. ■

Terence Dooley

Rarezas del conductor

Traducción de Mercedes Cebrián

A las dos menos diez

Como cuando conduces por una carretera que conoces bien, cada árbol, el pliegue de cada colina, cada casa solitaria como papel pintado que se adhiere al aire cuando se viene abajo la pared y no queda ni el polvo, y, cuando conduces, pareces dejar de conducir como si tras saltarte un desvío siguieras adelante —jamás habías visto estos prados estos cuervos estas vacas, ni siquiera donde vivías antes, hasta del coche se ha apoderado un nuevo temor, su reloj parpadea a las once once, demasiado temprano y demasiado tarde, las millas extrañas zumban al pasar, las señales, como en una guerra, están en blanco—. ¿Qué puedes hacer, bromea el gps sino aferrarte al volante y seguir conduciendo?

3 Driving Poems

At Ten to Two

As, when you drive along a well-known road, each tree, each fold of hill, each lonely house like wallpaper adhering to the air after the wall's collapsed, the dust has gone, and, as you drive, you seem to cease to drive, as if you missed a turning and sailed on — you never saw these fields these crows these cows before, not even where you used to live, the car itself is seized with a new dread, its clock face blinks at eleven eleven, too early and too late, the unfamiliar miles whizz by, the signs, as in a war, are blank — What can you do, quips the sat nav but grip the wheel and keep on driving?

EL AUTOR

Terence Dooley traduce poesía y ficción del castellano para el festival Spain Now, que tiene lugar anualmente en Londres. Sus poemas y traducciones han sido publicados en diversas revistas británicas

como *The London Magazine*, *Agenda*, *Ambit* y *Poetry London*. Ha sido el editor de los ensayos y la correspondencia de Penelope Fitzgerald y ha escrito sobre ella para las ediciones en castellano de sus novelas, publicadas por la Editorial Impedimenta.

LA TRADUCTORA

Mercedes Cebrián (Madrid, 1971) ha publicado los libros *El genuino sabor* (Literatura Random House, 2014), *La nueva taxidermia* (Mondadori, 2011), *El malestar al alcance de todos*, *Mercado Común* (ambos en Caballo de Troya, 2004 y 2006), y *Cul-de-sac* (Alpha Decay, 2009). Colabora asiduamente

con los suplementos *Babelia* y *El Viajero* de *El País* y *Cultura/s* de *La Vanguardia*. Asimismo, ha traducido al castellano a Georges Perec, Alan Sillitoe, Miranda July y Alain de Botton. Ha sido becaria de literatura en la Residencia de Estudiantes de Madrid y en la Academia de España en Roma.



BIBLIOASTURIAS.com



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

Hindsight

The pantechnicon, the artic,
lit up like Christmas,
blockades the country lane,
behind is starless dark.

Size matters here, size wins,
the choice is stark:
reverse a quarter-mile
round many bends,
or park.

The brute beast inches forward,
here we go, back:
between honeysuckle hedges,
between sleeping beauties,
writhing in the thorn.

I don't want to go back,
the past is the past.
I would always be driving
where there is room to pass.

Split Milk

It all depends on what you count as luck.
It all depends on your idea of time.
A line of traffic glides towards the sun.
It may be afternoon, your car may be
light-green or silver. Statistically,
the colour of the vehicle is germane.

You are, of course, your car. What separates
you from its driverless decisiveness?
You are, of course, your eyes. So is the screen,
against the day, or with it. The attack
must be quite sudden. That signifies.
The fighter flock of birds swoops down.

With horrid or benign precision, sheds
its muck, some white, some purple, acid-dark.
They have targeted your eyes, miraculously
avoided your bodywork, you are unscathed,
but temporarily blind. Mechanically,
you wipe your glasses and you touch the brake.

If this was manna, or the longed-for sign,
or else a plague of locusts, clarify,
we beg you, for all our sakes, inform us
who next will be the elected one, and when?

We are reminded of the ancient tale:
A wise man moulds from guano a white form
resembling a beggar huddled in his rags.
There chance along a father and his son.

Both kick the beggar and are stuck there fast
glued to the birdlime, when a cloud of bees,
ten thousand says the parable, descends
on them. They perish where they stand.

Por el retrovisor

El tractocamión, el tráiler,
iluminados como en Navidad,
obstruyen el camino rural,
detrás, negritud sin estrellas.

Aquí el tamaño sí importa: cuando más grande mejor,
la decisión no es fácil:
dar marcha atrás, un cuarto de milla,
tomar muchas curvas
o aparcar.

La bestia bruta avanza por milímetros,
dale, así, marcha atrás:
entre setos de madreelvas
entre bellas durmientes
que se retuercen en las zarzas.

No quiero volver atrás,
el pasado ya murió.
Ojalá siempre tenga hueco
por donde avanzar.

Leche derramada

Todo depende de a qué le llames suerte.
Todo depende de tu idea de tiempo.
Una hilera de tráfico se desliza hacia el sol.
Puede que sea una tarde de invierno, a lo mejor tu coche
es verde claro o gris metalizado. Para las estadísticas,
el color del vehículo sí cuenta.

Tú eres, por supuesto, tu coche. ¿Qué te separa
de sus aciertos de autómatas?
Tú eres, por supuesto, tus ojos. Lo mismo es la pantalla,
a contraluz o con la luz detrás. El ataque
ha de ser repentino, lo cual tiene sentido.
La bandada combativa de pájaros desciende en picado.

Con benévola u horrenda precisión, dejan caer
su estiércol, blanco por partes, púrpura y pardo ácido en otras.
Tus ojos son su objetivo, de milagro
evitaron tu carrocería, estás ileso
aunque temporalmente ciego. De forma instintiva
te limpias las gafas y palpas el freno.

Si esto era el maná, o aquella señal tan esperada,
o más bien una plaga de langostas, muéstranoslo con claridad,
te lo rogamus, por lo que más quieras, infórmanos
de quién será el próximo elegido y cuándo.

Esto nos lleva a la antigua fábula
castellana: Un hombre sabio moldea una forma blanca en guano
semejante a un mendigo acurrucado entre harapos.
Un padre y su hijo pasan por delante.

Se lían a patadas con el mendigo y allí se quedan, pegados
de inmediato a la liga, cuando un enjambre de abejas,
diez mil, dice la parábola, desciende
sobre ellos. Allí mismo perecen.

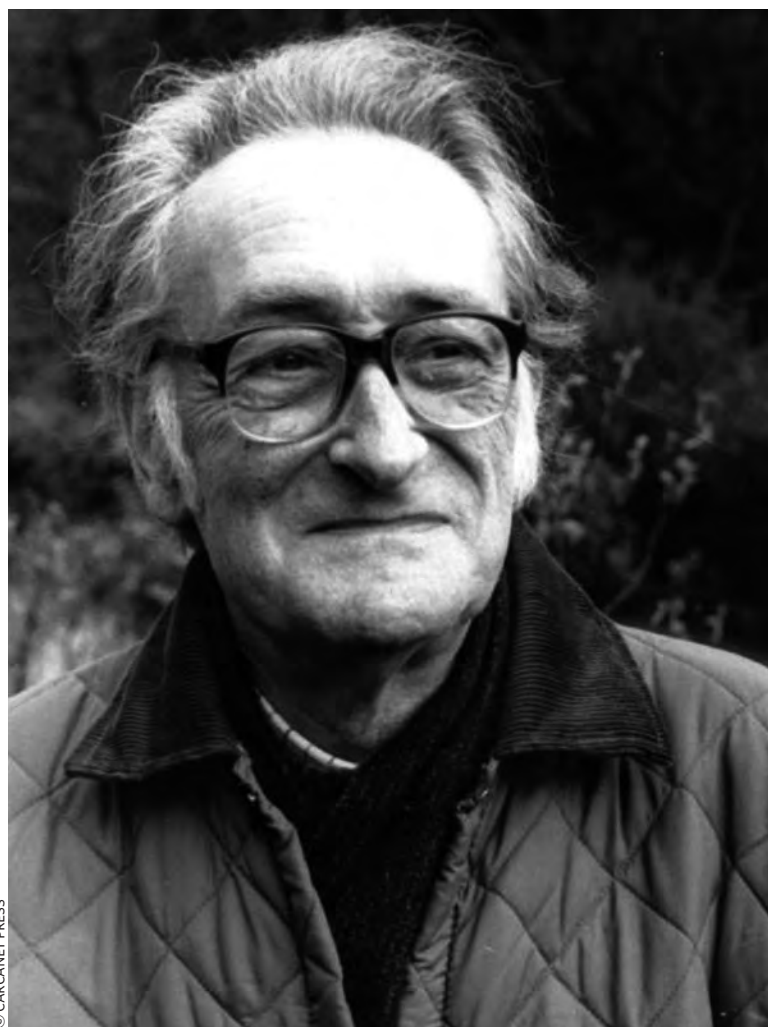
El poeta británico Charles Tomlinson, fallecido el pasado mes de agosto, ha sido conocido en España gracias en buena parte a la antología *En la plenitud del tiempo*, que Jordi Doce realizó para la editorial DVD hace precisamente diez años.

Charles Tomlinson 1927-2015

Jordi Doce

Recostada en el fondo del valle, la casa —o más bien, la vieja pareja de cobertizo y establo («con crin ligaban la argamasa: había caballos») que era su hogar desde 1958— brillaba como un lingote; una caja de cerillas abrochando la cremallera del río, rozándose con la vegetación oscura (acebos, castaños, nogales, algún roble) que crecía en la orilla. Al otro lado, una ladera con pastos: cercas de madera, un rebaño de ovejas, vacas tranquilas. Una escena inverosímil de puro idílica, a pesar de que era noviembre; el cliché de la Arcadia inglesa. Pero el hombre que miraba a su alrededor con aire satisfecho, refiriéndome los accidentes del terreno mientras fruncía el ceño y se frotaba las manos heladas, llevaba un coqueto *béret* francés (azul marino) y no se resistía a interrumpir sus comentarios para citar en voz alta a Mallarmé: «Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur, / Un automne jonché de taches de rousseur...». El acento sonaba escolar, pero el énfasis era impecable, con especial atención a las vocales largas y las rimas, entonadas sin pedantería. El aire se volvió más tibio de pronto, como si hubiera soplado directamente desde Valvins.

Poco después, sentados a la mesa de la merienda, la ingenuidad con que acepté su invitación a probar su amado *gentleman's relish* (una pasta de anchoas de textura arenosa y sabor alquitranado que no puedo recordar sin estremecerme) lo puso de buen humor para el resto de la tarde. Aquel mejunje era una pervivencia de su paladar infantil, un eco del joven Tomlinson criado en la penuria de una Inglaterra proletaria que él, sin embargo, recordaba sin nostalgia pero también sin rencor. Como ha recordado su editor Michael Schmidt, «se alegraba de no haber padecido “la suave opresión de la prosperidad”». Y el mismo Charles, comentando uno de sus grandes poemas de madurez, «The Return» («El regreso»), había definido su infancia como un tiempo



© CARCANET PRESS

«de carencias, pero a la vez repleto de posibilidades insospechadas». Su estoicismo no exento de picardía, afirmado por la vitalidad y el buen humor, desdénaba las quejas y las excusas de mal pagador. Nada de perder el tiempo lamentando lo que fue o lo que podría haber sido. «La casa se construye con lo que ahí encontramos», y así también la vida, la poesía, los espacios complementarios de la familia y la palabra, la amistad y el arte. Como escribió en otro poema célebre: «El azar de la rima es el azar de los encuentros: desde ese

mismo instante /lo fortuito se vuelve, por encontrado, vinculante».

Esa vida se cerró el pasado 22 de agosto, a los 88 años. La noticia no fue una sorpresa para quienes estábamos más o menos al corriente de su estado, pero no por ello fue menos triste. Poeta, traductor y crítico literario, artista gráfico, profesor universitario, viajero impenitente..., la lista de sus méritos es tan extensa como la de sus amigos y lectores, pero más importante que cualquier inventario es subrayar la coherencia rigurosa que animó su

itinerario vital y creativo. Una coherencia, por lo demás, que abundó en riquezas y paradojas inesperadas: el inglés casi estereotípico que habita su hogar de *hobbit* sin dejar de recorrer medio planeta, de Italia a Japón, de Grecia a Nuevo México; el poeta de la naturaleza capaz de leer con lúcida ferocidad las superficies de la vida urbana; el admirador del estilo neoclásico de Dryden y de Pope que dedicó gran parte de sus esfuerzos juveniles a introducir la poesía norteamericana de vanguardia (Stevens, W. C. Williams, los poetas objetivistas, el grupo Black Mountain) en la Inglaterra de su tiempo; el notario puntilloso de su tierra, obsesionado con la noción de ‘lugar’ y con acotar el suyo propio en la trama intrincada de gremios y clases sociales en su Stoke-on-Trent natal, que fue también el poeta inglés más cosmopolita y volcado hacia Europa de su generación, traductor de Antonio Machado, lector de Ungaretti y Philippe Jaccottet, amigo y colaborador de Octavio Paz...

El poeta, en fin, que hizo del mirar un arte, empeñado en aunar las lecciones del empirismo y de la imaginación recreadora, tan fiel a los datos de la percepción como a la memoria que ahonda y sintetiza, pero que a la vez, en sus *collages* y decalcomanías, plasmó paisajes interiores que observan las leyes del deseo y la metamorfosis, un edén de formas que juegan, charlan y se niegan a estar quietas. Su entusiasmo juvenil por la obra visionaria de Blake (a quien emuló en un libro —*Nightbook*— que duerme felizmente en su archivo) lo vacunó para siempre contra la tentación de la verbosidad y el subjetivismo miope, pero fue ese mismo aliento onírico el que dio vida a su trabajo visual. En poesía, sin embargo, halló modelos en la reticencia elegante y rococó de Wallace Stevens, la sobriedad sincopada de W. C. Williams o el diálogo a tres bandas entre percepción, imaginación y memoria que alimenta el *otro* romanticismo, el de los poemas conversacionales de Wordsworth y

Monte Ute

«Cuando me haya marchado
–dijo el anciano jefe–,
si alguna vez me necesitan, llámenme»;
luego se tendió, vuelto piedra.

Esos eran gigantes
(como se puede ver)
y nosotros
no somos ni sombra de tales hombres.

Tras la cabeza pétreo
su larga cabellera india
se esparció, enmarañada,
en ingles y barrancos

y se extravió por Colorado
sobre el llano desértico,
transmitiendo energía
en una única línea ondulante

del cabello a los pies; allá,
perfilado, inclinado en la distancia,
se levanta el escorzo de sus rasgos y el alto
promontorio del pómulo.

Al repararla, el ojo
ciñe por entero la horquilla
gigante de su masa,
incluyendo codos, rodillas, pies.

«Si alguna vez me necesitan, llámenme».
Su singularidad domina el llano
al pedir que su imagen nos ayude:
así los hombres hacen montañas.

Ute Mountain

'When I am gone,'
the old chief said
'if you need me, call me,'
and down he lay, became stone.

They were giants then
(as you may see),
and we
are not the shadows of such men.

The long splayed Indian hair
spread ravelling out
behind the rocky head
in groins, ravines;

petered across the desert plain
through Colorado,
transmitting force
in a single undulant unbroken line

from toe to hair-tip: there
profiled, inclined away from one
are features, foreshortened, and the high
blade of the cheekbone.

Reading it so, the eye
can take the entire great
straddle of mountain-mass,
passing down elbows, knees and feet.

'If you need me, call me.'
His singularity dominates the plain
as we call to our aids his image:
thus men make a mountain.

Versión de JORDI DOCE

American Scenes and Other Poems (1966)

Coleridge. Su verso tiene la claridad del cristal o del diamante, pero es un cristal que mira y piensa, que camina de la mano del mundo y registra sensaciones con la precisión de un sismógrafo que luego, en la página, dibujara terrarios y jardines.

Charles halló muy pronto residencia en la tierra de nuestro idioma gracias a la amistad cómplice y admirativa de Octavio Paz. La mayoría de sus amigos españoles y mexicanos lo fueron porque, a su vez, eran amigos y colaboradores de Paz. Su vínculo con México y, más tarde, con España fue íntimo y profundo. Sus poemas sobre México, extensión de los que dedicó en la década de 1960 al sur de Estados Unidos, se leen como un diario de sus viajes por el país: la frescura y la perspicacia de sus sondeos están hechas de cercanía y extrañeza, asombro y admiración; parece tener un sexto sentido para el dato significativo, el detalle humorístico,

Su verso tiene la claridad del cristal o del diamante, pero es un cristal que mira y piensa, que camina de la mano del mundo y registra sensaciones con la precisión de un sismógrafo que luego, en la página, dibujara terrarios y jardines

la distorsión que su propia presencia introduce en la escena.

Por contraste, sus viajes a España fueron pocos y tardíos. Como muchos ingleses de su generación, se negó a visitar el país durante la dictadura de Franco. Quien solía definirse como anarquista *tory* sintió toda su vida una repugnancia visceral por cualquier forma de autoritarismo. Pero aquí halló, durante la década de 1990, lectores cercanos y atentos que le consolaron de algunas decepciones domésticas. Uno de ellos, Juan Malpartida, coordinó una antología de título significativo (*La insistencia de las cosas*, 1994) que tomaba como germen o cimiento las versiones que Octavio Paz

había hecho más de veinte años atrás. Serían el punto de partida de otras muchas, en México y en España.

La obra de Charles Tomlinson se cumplió, a todos los efectos, con la publicación de sus *New Collected Poems* (2009). Desde entonces, ingresó en un mutismo que la muerte no ha hecho sino confirmar. Quedan sus poemas y traducciones. Quedan sus ensayos, pegados a la letra de la obra y sin embargo capaces de iluminarla desde ángulos insospechados (así la lectura impecable de la poesía norteamericana moderna que ofrece en *American Essays: Making It New*). Queda su voz, recogida en las grabaciones que Richard Swigg fue haciendo durante

años y que abarcan no solo sus propios libros sino textos centrales en su formación, como *La tierra baldía*, sin duda la mejor lectura del poema de Eliot que he leído nunca (algunas de estas grabaciones se pueden escuchar en la web de la Universidad de Pensilvania). Que nada habría sido posible sin la compañía, el apoyo y la complicidad de su esposa Brenda, como él mismo se encargaba de repetir cuando tenía ocasión («Le doy a leer todo. *And damn it, she's always right!*»), no es sino otra forma de llamar la atención sobre esa continuidad fundamental que, por debajo de las paradojas aparentes, define su vida y su obra; una fidelidad ejemplar al arte como educación de los sentidos y lección de vida que todo lo imagina o anticipa, hasta su propio final: «Mariposas amarillas / que transitan nerviosas / de flores escarlatas a flores de bronce / desaparecen cuando la noche aparece». ■

Aitana Sánchez-Gijón acaba de obtener con su *Medea* el Premio Ceres 2015 a la Mejor Actriz



© DANIEL PEDRIZA WWW.ELDIARIOMONTANES.ES

Roberto Corte

La cosa es bien sencilla: las más de las veces las simpatías y antipatías que sentimos hacia las personas están fundadas en misterios tan frágiles como inexplicables, y basta un gesto o una palabra mal asentada en nuestro ordenamiento interior para que un día se produzca una grieta y el mito se nos despeñe con nefastas consecuencias, como si se tratase de una porcelana. O al revés, a veces es suficiente con que una acción o una palabra inesperada nos asombre para que a alguien a quien habíamos arrumbado a la fosa de los vulgares, inmediatamente, la reconsideremos digna del mejor Olimpo. Y algo así me ha pasado a mí con Aitana Sánchez-Gijón y esta lectura dramatizada de *Medea* que acaba de realizar en Santander, el 24 de agosto, que ya es mi camino de Damasco.

Si alguien piensa que Aitana es una actriz cursi y refinada para un público burgués adocenado, se equivoca. Con este trabajo acaba de emerger como una estrella radiante, con un *fatum* que arde y quema cuanto toca con todo su esplendor. Y no tiene parangón. Yo es la primera vez que veo a una *Medea* inmolarse sus vísceras con tanta violencia y veracidad. Ni Núria Espert —aunque por momentos nos la recuerde— ni, muchísimo menos, Ana Belén le van a la zaga en la transmisión del mito (las comparaciones son odiosas pero en ocasiones inevitables: las dos han interpretado a *Medea* y las dos muestran en la vida pública y artística una afectación que las hermana).

Acostumbrados como estamos a la *Medea* de Eurípides, esta, que es un conglomerado de intertextualidad de autores clásicos con predominio de Séneca, así como se nos sirve es un prodigio shakespeariano. Uno siente su belleza emocional desgarradora, su radicalidad expeditiva y su fuerza significativa

AITANA

la trágica de más hechizo

en cada palabra. El nombre del especialista grecolatino no aparece en el programa, aunque ya Marcos Ordóñez apuntó el de Jesús Luque Moreno como el buceador que va a las fuentes para rebautizar de la mejor manera a las palabras. Tampoco el del adaptador, aunque se trata de Andrés Lima, igualmente director e intérprete en el montaje teatral de La Abadía, del cual muchos piensan,

vez... Y se lanza al ruedo con el libreto en la mano. Se pone las gafas para leer las partes de la nodriza o de Jasón; y se las quita y abandona los papeles para los soliloquios y monólogos donde interpreta a *Medea*, ya inspirada. Muchas réplicas de los antagonistas le salen solas, como una poseída al escuchar las voces que la atormentan. Incluso hay un momento en que se tira al

Para los aficionados pertenecientes al gremio artístico esta lectura representa un privilegio porque tiene algo de extrateatralidad metateatral (permítaseme la tontería y el requiebro), como de clase magistral impartida por un monstruo escénico que se muestra desnudo y sin artificio, para enseñarnos la verdad del teatro

equivocados, que esta lectura dramatizada es un trasunto ilustrativo. Pero para nada, porque no hay plenitud de correspondencia ni complementariedad cuando lo que presenciemos son formatos distintos que vienen muy determinados por unos objetivos específicos.

Antes de empezar, Aitana —porque su arte no es solo de intérprete— improvisó unas palabras para introducirnos en los antecedentes de la trama. Y lo hizo de una manera pormenorizada, con una claridad expositiva impecable, sin perderse ni embrollarse en ningún momento, como muy pocos saben hacerlo. Después anunció que esta lectura no es un espectáculo, es un experimento del que desconoce el resultado, porque es la primera

suelo, o se desgarrar, pero con verdad manifiesta. Cada palabra es un prodigio de matices, una voz, un tono, un gesto, un odio racional en guerra con los sentimientos; una crueldad, una venganza, un reproche, una acusación, un insulto, una profecía apocalíptica, una oración. Un hechizo sibilino contra la traición. Una muestra de amor y dolor a corazón abierto. Una pulsión autodestructiva que causa espanto, que nos seduce, nos hipnotiza y nos arrastra hasta la compasión.

Para los aficionados pertenecientes al gremio artístico esta lectura representa un privilegio porque tiene algo de extrateatralidad metateatral (permítaseme la tontería y el requiebro), como de clase magistral impartida por un

monstruo escénico que se muestra desnudo y sin artificio, para enseñarnos la verdad del teatro, al margen de esos otros elementos de complemento que, a veces, tanto nos estorban. Así que no podemos menos que estarle agradecidos, a ella y al azar, por propiciarnos un acto de confrontación inigualable. Pues son contadas las oportunidades que se nos presentan. Yo no he visto aún el montaje «completo» de la pieza —afortunadamente está programada en el Palacio de Festivales, también en Santander, para el 6 de febrero de 2016—, pero ahora me cuesta imaginar cualquier añadido meliorativo al plasma medular. Sé que Aitana será también *Medea*, aunque... inevitablemente será otra cosa. Porque, como ya apuntamos, los formatos, las proporciones y medidas marcan las diferencias.

La lectura estuvo organizada por la UIMP, en el patio exterior de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en un marco ideal para el recogimiento que tiene su encanto, a la francesa. La estatua en mármol del escritor, el pequeño parterre, el centenar de sillas y un público de concentración subido a las verjas y a las escaleras reforzaron el apartado emocional y la proximidad óptima para un mayor disfrute. Tan solo algunos ruidos provenientes de una calle adyacente y una cola de hora y media de espera para asegurar el acceso proporcionaron la nota discordante.

(Algún papanatas superlativo, sayón y escriba, puso en el programa de mano que Aitana Sánchez-Gijón «ha trabajado con grandes nombres de la escena como Mario Vargas Llosa». Libreme Dios de restarle escarapate al Nobel sudamericano, pero mucho me temo que semejante asignación de campo es un agravio comparativo a intérpretes y dramaturgos verdaderos. Literato y grande sí; pero hombre de escena solo chiquitito y del montón.) ■



Ilustraciones que Alejandra Acosta ha imaginado partiendo de los textos de Huygens

Cosmotheoros

Cosmotheoros: conjeturas relativas a los mundos planetarios, sus habitantes y producciones se trata del último título publicado por la editorial Jekyll & Jill (Zaragoza), que ve la luz en el mes de mayo de 2015. El término *cosmotheoros* significa ‘observador de las estrellas’.

Javier F. Granda

La primera edición del libro fue publicada en latín e inglés en 1698 por los herederos del autor, el holandés Christiaan Huygens (1629-1695), quien se la dedica a su hermano Constantijn (1628-1697), secretario de su majestad británica Guillermo III.

La idea de esta nueva edición comienza con las referencias a Huygens en el capítulo sexto del documental *Cosmos: un viaje personal* de Carl Sagan. En él, el astrónomo norteamericano aborda las historias de los viajeros holandeses que en el siglo XVII desarrollaron una exploración terrestre minuciosa, afianzados por los avances de la navegación y de la astronomía; presentaba una sociedad holandesa revolucionaria en sus planteamientos intelectuales que abrazó muy fuerte el espíritu de la Ilustración. Se refiere a ella como una sociedad racional, ordenada y creativa que se sentía motivada por la curiosidad científica y fascinada por la novedad en todos los campos del conocimiento y por todo aquello que fuese un descubrimiento derivado de las exploraciones a lo largo y ancho del planeta. Holanda era en esta época «un pequeño país obligado a vivir de su ingenio», aseguraba Sagan.

En ese contexto se sitúa la vida y la obra de Christiaan Huygens, colmado de honores en Holanda por proponer la existencia de vida en otros mundos, cuando por las mismas fechas en Italia, por ejemplo, se abominaba de semejantes planteamientos.

El autor cultivó múltiples disciplinas que le llevaron a alcanzar importantes avances en el campo de la astronomía, haciendo descubrimientos tan insignes como el de Titán, la mayor luna de Saturno, o el estudio de los anillos y fases de este planeta. Fue un inventor de enorme talento: varios tipos de relojes de precisión y calculadoras astronómicas fueron creaciones suyas; pero también imaginó que los habitantes de otros mundos estarían dotados de las funcionalidades que se reconocen en los humanos y serían muy parecidos a los de la Europa del siglo XVII.

Esos seres extraterrestres sobre los que conjetura son, en cierta medida, asimilables o bien sugeridos por la existencia de aquellos que aparecen en los relatos de viajeros y marinos recogidos en los más lejanos lugares y que van a ser incorporados a la tradición de la vieja Europa en un momento de continua exploración de territorios inaccesibles hasta entonces. El exotismo penetra con los relatos orales, literarios, ilustraciones y grabados, sorprendiendo a los europeos, que reciben una información muy novedosa acerca de criaturas desconocidas: seres sin cabeza, aves nunca antes imaginadas, gigantes, cíclopes, etcétera. Esa puede haber sido una de las influencias culturales que se observan en el tratado de Huygens cuando precisa el aspecto formal de los seres de otros mundos, construyendo una lógica al abordar el cosmos como un todo de vida inteligente poblado por seres racionales donde la sociabilidad y la cultura

existen, sin que sea necesario que la complejidad de estos seres sea «idéntica a la nuestra, puesto que nos es dado imaginar una variedad infinita de figuras —tanto en la estructura total de los cuerpos, como en cada una de sus partes, por dentro y por fuera— muy diferentes a la del ser humano».

El autor considera al redactar su tratado que los conocimientos contenidos en él serían de gran utilidad y contribuirían beneficiosamente a

El texto puede parecer hoy un exponente de la ciencia ficción, pese a que ese género aún no fuera definido en la época, de literatura especulativa, obra utópica, pero también ha de atenderse a la ética intrínseca y a la solidez de las ideas que afloran en sus párrafos. En conjunto, tal cual se presenta por Jekyll & Jill en esta edición ilustrada (216 páginas), se trata de un encuentro de genialidades, cada una de ellas importante en sí misma:

“Huygens busca los argumentos seguros para poder establecer su teoría fundamental, es decir, que los hombres de los distintos planetas son parecidos a nosotros, ya desde el punto de vista físico, ya desde el punto de vista intelectual y moral»

la sabiduría y a la moralidad, «porque gracias a ellos podemos elevarnos por encima de este insulso suelo, contemplarlo desde las alturas y decidir si la Naturaleza ha puesto todo su buen hacer y su premura en esta diminuta mota de polvo que somos».

C. Martín, en su libro *De la unicidad a la pluralidad de los mundos* (Cádiz, 2001), expone que *Cosmotheoros* «enseña, por un lado, la astronomía planetaria y muestra claramente en qué condiciones los habitantes de cada planeta deben encontrarse en la superficie de sus respectivos mundos; por otro, Huygens busca los argumentos seguros para poder establecer su teoría fundamental, es decir, que los hombres de los distintos planetas son parecidos a nosotros, ya desde el punto de vista físico, ya desde el punto de vista intelectual y moral».

desde la propia erudición de los editores, Jessica A. Lavrijsen y Víctor Gomollón, por el buen criterio en la elección de materias y nuevas referencias y su capacidad de sorprender con el diseño de una colección que va poniendo en manos del lector un formato de libro muy específico, en ocasiones puede hablarse de libro-objeto por la variedad de añadidos que incorpora; por las magníficas ilustraciones de Alejandra Acosta, colaboradora en otro exitoso proyecto anterior: *Del enebro*, de los hermanos Grimm (2012); pasando por la traducción de los textos a cargo del escritor Rubén Martín Giráldez, que fuera incluido en la antología *Doppelgänger: ocho relatos sobre el doble* (2011) y publicado su libro, *Menos joven* (2013), en la misma editorial Jekyll & Jill.

Todo ello conforma una obra ecléctica y muy elaborada, con variedad de matices, abundante documentación y justificación de la edición, aparato crítico y elegante concepto que incluye algunas fotografías y una extensa biografía cronológica de la familia Huygens. Destaca una ilustración que se caracteriza por su expresividad y viveza en el color, que se distribuye a lo largo de la obra en veinte estampas, con procesado manual en el montaje final de cada libro, representativas de los elementos y particularidades que Alejandra Acosta ha imaginado partiendo de los textos de Huygens. Estas ilustraciones, en origen pintadas y bordadas sobre tela, forman parte de un tratado imaginario que discurre en paralelo al texto con el que dialogan, constituyendo un corpus descriptivo propio de esta supuesta vida extraterrestre definida por una figuración que a veces ensalza el esquematismo y lo primitivo, lo medieval y el gusto por las miniaturas zoomórficas y antropomórficas y los viejos tratados científicos, con delicados detalles que recorren una vasta tradición gráfica aportando una renovada lectura.

La publicación se completa con un desplegable que reproduce un bestiario fantástico y un marcapáginas múltiple, adosado a la solapa, que incorpora los elementos finales que hacen fijar la propuesta de la ilustradora en la tradición del libro de artista.

Tan solo cuatro años han bastado para que Jekyll & Jill se posicionen muy alto en el escalafón editorial, destacándose indubitablemente por el exquisito tratamiento de sus ediciones. Se declaran fetichistas de los papeles y de las tintas y han despertado en el lector ávido de ediciones exquisitas ese mismo fetichismo por el libro que ellos sienten en sus propias carnes. ■



Christiaan Huygens
Cosmotheoros
Traductor: Rubén Martín Giráldez
Ilustraciones: Alejandra Acosta
Jekyll & Jill, 2015, 23,56 €

Grecia: herencia y desafío

/Azahara Alonso/

Hubo un tiempo destinado a construir. Y, consciente de que no todo perdura, alguien ideó el modo de facilitar la memoria para que, a través de ella, las ideas se conservasen. Fue Simónides de Ceos quien, hacia el año 500 a. C., proporcionó los medios que sustentan el arte de la memoria —la mnemónica—, que, paradójicamente, caería en un olvido relativo allá por el siglo XVIII. Pero las ideas, como el pasado, también sobreviven a base de convertirse en asimilación —o quimera.

Pedro Olalla (Oviedo, 1966) ha publicado recientemente *Grecia en el aire: herencias y desafíos de la antigua democracia ateniense vistos desde la Atenas actual*, un excelente ensayo cuya pertinencia resulta hoy indiscutible y que toma su título de una frase de la *Guerra del Peloponeso* de Tucídides: «Toda Grecia estaba en el aire». Las páginas del libro de Olalla nos sitúan en la actualidad sociopolítica griega —y, por extensión, europea— tras hacer un exhaustivo repaso por el recuerdo de la democracia ateniense, aquel «proyecto que sigue siendo hoy radical y revo-

lucionario». Porque Olalla nos transmite algo tan sutil como vital: debemos usar las palabras adecuadamente para no caer en errores de concepto y las confusiones que estos acarrearán. Según esto, resulta más que equívoco denominar *democracias* a los actuales sistemas gubernamentales que abanderan el nombre pero no los preceptos. Para demostrarlo, el autor nos propone un recorrido nostálgico y realista a partes iguales por las calles de una Atenas que él conoce a fondo, ya que no es solo objeto de su estudio, sino también su lugar de residencia desde el año 1992, y esa pasión se percibe en esta prosa, que roza por momentos lo lírico. En el recorrido, observa cada recoveco de la ciudad y descubre en ellos —al más puro estilo de la mnemónica de Simónides— la llave de paso a un recuerdo imprescindible que se remonta a más de veinticinco siglos atrás y que continúa vivo aún hoy, latente en todo lo que el hombre tiene de *animal político*.

Grecia en el aire se escribió entre los años 2010 y 2014, «mientras toda Grecia se derrumbaba», tal como comenta Pedro Olalla en la nota que

abre el libro. Todo nace en él de un paseo; el camino, como movimiento del pensar, parte de la colina de las Ninfas, desde donde Olalla otea la Atenas que se extiende a sus pies, imponente y bajo la pátina de una esperanza tan fundada como su pasado. Antes de descender por Melite hacia Pnyx, el autor propone, desde esa perspectiva, el objetivo del libro, que no es otro que el objetivo de la propia Grecia:

“La historia de la democracia ateniense no es sino la historia del paso progresivo del poder a manos de los ciudadanos. Por eso hoy tal vez tenga sentido rastrear por los rincones de esta ciudad infatigable lo que condujo entonces a aquel impresionante logro; rastrear sus herencias y reconocer sus retos; y hacerlo ahora, como algo inaplazable».

En esos rincones de Atenas y del libro encontramos a personajes de hoy, algunos conocidos de la rutina diaria de Olalla o gente anónima que vive en la calle sumida en la pobreza, en lo que es una de las estampas más terribles —por habituales— de la Atenas actual. Pero también, y sobre todo, encontramos esa otra vida que late incluso en las piedras de la ciudad: aparecen Dracón, Solón, Eurípides, Píndaro, Clístenes, Pericles, Tucídides, Protágoras, [p. 26]

El reloj de los huérfanos

Marcelino Iglesias
Quien sombra dice

KRK, 2015, 451 pp., 29,45 €

/Moisés Mori/

Marcelino Iglesias (San Martín del Rey Aurelio, 1951) ha creado un mundo narrativo en torno a un espacio de nombre imaginario (Tierra de Besar), en el que se manifiestan expresamente, no obstante, las coordenadas (geográficas, temporales) del valle minero del que el propio autor asturiano procede: la cuenca del Nalón. Toda su obra parte de ahí, de ese fermento originario, regresa imperativamente a esa fuente primera: fidelidad, deuda, destino, una moral. Y es que la tarea literaria en que se ha empeñado Iglesias tiene justamente por objetivo central rescatar unas vidas concretas, los antecedentes familiares e históricos de esa tierra asturiana en el siglo XX; y, de este modo, cuestionar asimismo dónde nos encontramos hoy, cuál es nuestra posición ahora. Estamos hablando, pues, del pasado reciente, de un tiempo que llega hasta nosotros (la España inmediata, la Asturias de la Guerra Civil, de la dictadura franquista...): formas de vivir, gentes conocidas y desapare-

cidas, la lengua, la violencia, soledad de huérfanos, relojes de muertos.

Ya en dos títulos anteriores de este ciclo narrativo (*La sombra del tren*, 1998; *Destellos en la sombra*, 2006) se había servido el autor de *Quien sombra dice* de esa misma figura ensombrecida para moverse entre recuerdos de Tierra de Besar; una imagen que también oscurecía su primera novela publicada (*La sombra de Larra*, 1996), aunque el mundo de esa ópera prima fuera distinto. Tan solo con *Ligeros de equipaje* (2010) se ha apartado Iglesias de la negra silueta que cubría otros títulos, si bien esa novela corta, de evocación machadiana, es el antecedente que mejor enlaza con el libro que ahora nos ocupa, pues ya allí se trataba de los Niños de Rusia.

En efecto, entre Tierra de Besar y Rusia discurre esta nueva novela que, en realidad, está compuesta de dos grandes partes o secciones ensambladas. En la primera de ellas (“Tres heridas, una deuda”), Marcel, hijo de exiliados, viene de Toulouse a Asturias, conoce la aldea de la que tuvieron que huir sus mayores (la madre acaba de fallecer en la ciudad francesa); en la segunda parte (“Matrioshka”), uno de aquellos mil niños enviados a

la Unión Soviética en 1937 rememora toda su peripecia vital desde que (con once años de edad) partiera en barco de Gijón, su propia ciudad, adonde ha regresado hace solo diez años. Las dos historias se relatan desde el presente (principios del siglo XXI), se cruzan en el valle minero, componen en definitiva una sola forma, un testimonio común; y los dos narradores, Marcel, un hombre joven, hijo póstumo, que escribe para rescatar la memoria de los suyos, para encontrarse a sí mismo, y el Desplazado, que es como prefiere se le conozca ese viejo de Gijón que cuenta ahora con parsimonia su larga etapa rusa a una prima de Marcel, vienen así a confluir no solo narrativa o personalmente (se reúnen en el desenlace), sino en un mismo afán de justicia histórica.

El francés Marcel escribe, tal vez es escritor; se acerca en la aldea a su raigambre asturiana, habla con los viejos de la familia, escucha el espectro de su padre (militante comunista que perdió la vida en una comisaría de la comarca, 1963). El Desplazado, antiguo profesor y gris funcionario soviético, habla y habla ahora —entre botellas de sidra— con Bárbara, que es quien redacta y le hace llegar luego esa historia rusa a su primo de Toulouse. Ambos discursos, aun siendo autónomos, se estructuran de modo semejante: fragmentos breves (*teselas de un*



Pablo Genovés: *La reconquista de lo visible*, 2013, digigraphie sobre papel baritado, 89 × 122 cm, edc. 8
 › *Geotransformación*, galería **Aurora Vigil Escalera** (Gijón). Hasta el 25 de octubre.

mosaico en ejecución) que van armando un complejo conjunto narrativo en el que todas sus piezas tienen sin embargo un sitio bien definido, encajan con naturalidad. Y es que no son pocas las vidas que encierran estas páginas, los personajes que aquí palpitan.

Los familiares de Marcel (en buena parte ya conocidos en las anteriores novelas del ciclo), sean mineros, suicidas, maquis, inolvidables abuelas, jorobados de bellos ojos, primas intelectuales o difuntos, constituyen la ley del escritor hispano-francés, representan una carga, varias heridas, orgullo y empuje, trazan, en definitiva, un retrato familiar, un mapa social; un árbol genealógico que va a completarse con el niño de Gijón, con las informaciones que este viejo proporciona ahora a Marcel y los suyos, en particular a una madre senil y casi ciega que —sesenta años después, a las puertas del tránsito— aún espera en la residencia de ancianos a su *niño de Rusia*, alguna noticia de su pequeño.

Por su parte, el Desplazado repasa —junto a Bárbara— el recorrido de sus propios pasos, distintos afanes y desengaños, historias particulares que evoca, una tras otra, como muñecas rusas: Celeste, Asia, Lucrecia...; o lo que es lo mismo: Gijón, Leningrado, Saratov, La Habana, Moscú... El cronómetro asimismo de un desmoronamiento: 1937-2002, la Unión Soviética,

el padre Stalin, el Muro de Berlín, las Torres Gemelas, el capitalismo ruso.

Sabemos poco de Marcel, tal vez es profesor en Toulouse o escritor, o ambas cosas, como su pariente —y espejo asturiano— el infortunado Gabriel. Los temores, dudas y fantasmas del francés dibujan en cualquier caso un personaje afectivamente perdido, con sensación de orfandad, herido también por el amor y con cierta conciencia de fracaso (se ve a veces como una criatura de Onetti); no obstante, camina con un

«Verdad dice quien sombra dice», de este verso de Paul Celan ha tomado Marcelino Iglesias el título que da firmeza y renovado vigor a su ciclo narrativo, un admirable proyecto en marcha

objetivo claro, obedece a un mandato interior que es tanto personal como político: rebelarse contra el silencio, despejar velos interesados, contar esta historia, salvar a los muertos. Marcel está fuera de sitio, pero persigue un fin. Ha recibido ese encargo de su madre en el último momento, cumple con esa deuda. Y este hijo póstumo —profesor, escritor— nos da pistas literarias a las que se siente próximo y que podemos tomar en consideración, leer su alma sobre esas claves: *El extranjero*, Rulfo, el padre, la madre, la hora suprema.

Del Desplazado por antonomasia sabemos mucho más, se lo cuenta todo a Bárbara; y también gusta de salpicar

la conversación con referencias literarias (clásicos rusos, poetas españoles). Pero este es un personaje confundido ideológicamente, turbado de otro modo: la privación de lugar, de un sitio firme, ha originado en él un punzante desconcierto. Así es, ha pasado su vida en la URSS, ha dejado allí cincuenta y cinco años, el sufrimiento, los ideales primeros, una trayectoria que se ha convertido finalmente en parte de *una historia de renunciaciones y sumisión, de traiciones monstruosas*; se mueve ahora

entre el agradecimiento (*de bien nacidos es ser agradecidos*) y la evidencia de lo que nadie puede ignorar: el terror y los crímenes (*la revolución traicionada*). Un trágico desplazamiento.

Los dos narradores de *Quien sombra dice* presentan, pues, semejanzas de fondo pero también peculiaridades marcadas, contrastes notables. Uno es joven (1963) y se enamora aquí mismo; el otro es viejo (1926) y ya vive de recuerdos. Además el francés escribe; el ruso habla. Con todo, y debido quizá a que ambos comparten una formación cultural (hasta profesional), no hay grandes diferencias entre la escritura de Marcel y las palabras del Niño de

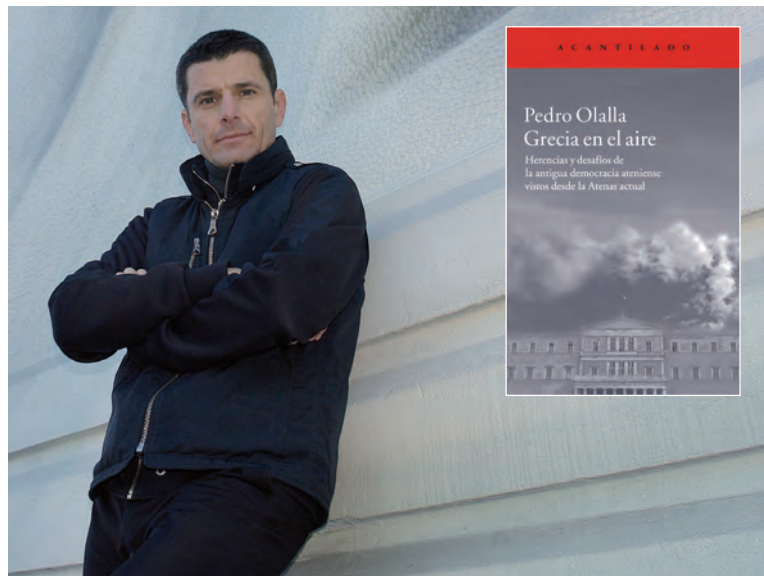
Rusia, aunque estas últimas nos llegan, es cierto, por mediación escrita de Bárbara, quien conserva los giros orales, propios de una conversación distendida. Y es que las voces de la novela (deberíamos añadir aquí las de otros personajes) participan de un estilo o sustrato común: una escritura cuidada, fluida, precisa, de sólida factura, si bien algo sujeta a esos mismos principios de corrección y pertinencia.

«Verdad dice quien sombra dice», de este verso de Paul Celan —que figura como epígrafe— ha tomado Marcelino Iglesias el título que da firmeza y renovado vigor a su ciclo narrativo, un admirable proyecto en marcha. Tierra de Besar, ese mundo inequívoco —real e imaginario—, recibe con esta nueva novela un empuje decisivo: sombra y verdad, el efecto de la literatura. Y algo semejante le entregan finalmente Marcel y el Desplazado a esa madre anciana, ya desahuciada, cuando le llevan cierto aliento del hijo que se marchó a Rusia y del que no ha vuelto a saber. El Desplazado viajó en el mismo barco, fue su amigo, estuvo a su lado a la hora de la muerte, conserva ese reloj. Marcel mira a la mujer, pariente suya y tan parecida a su abuela («Marcelo se llamaba mi hermano, el que quedó sepultado en la mina»), le lee de un viejo y manoseado libro —ella ya no puede, se lo ha pedido— la página señalada en una novela rusa. ■

[p. 24-25] Platón, Aristóteles, Epicuro... todos los viejos conocidos de nuestro acervo cultural. Con su rigor analítico y filosófico, estos grandes personajes crearon en su tiempo una democracia auténtica, fundamentada en la igualdad y la participación política, en la defensa de los derechos individuales, en la realización del ciudadano como sujeto portador de la soberanía. El pensamiento, tanto como la implicación política de todos los ciudadanos, contribuyó a construir el sistema de gobierno por antonomasia, tan ideal como cierto. En contraste con él, cualquier otro sistema languidece.

Tras la amena, didáctica y completa exposición del nacimiento y desarrollo de la democracia ateniense, avanza el libro con el declive político que sobrevino posteriormente, ya desde el Imperio romano y la Edad Media, imparable hasta hoy a pesar de ciertas tentativas de recuperación, como el primer liberalismo (tan alejado del económico que le ha seguido). Por las calles de Monastiraki, Pedro Olalla lamenta los «dos milenios largos de retroceso en el terreno de las conquistas políticas [que] siguieron al desmoronamiento y al olvido de la democracia ateniense». Esta democracia «murió sin descendencia» y todos los propósitos de enmienda posteriores no lograron devolver por completo la realización plena al ser humano, su inalienable derecho a la búsqueda de la felicidad, «algo solo concebible en el contexto de una sociedad virtuosamente organizada». El absolutismo de hoy, que encontramos tras muy diversas máscaras, ha impuesto la vigencia de unos principios contrarios a los que la *paideia* exigiría, dejando en las manos de los griegos desigualdad, un Estado al servicio del capital, pérdida de derechos sociales y libertades individuales y, en definitiva, miseria.

Comprendemos también que estas circunstancias que determinan la



◀ Pedro Olalla

Es enérgica la llamada de Olalla a la protesta ciudadana, porque además de enumerar las muchas razones que nos llevan a la calle, nos recuerda que debemos «concebir y reivindicar más vías de expresión que el voto, el sindicato y la reyerta»

vida griega no aparecen como novedad sino que son unas viejas conocidas del siglo XIX, hasta el punto de que se «presentan escalofriantes coincidencias con la situación actual, como si el cambio de los tiempos hubiera sido solo un grotesco espejismo». En aquella época las potencias extranjeras ya impusieron un modelo de Estado y una importante deuda económica que exigía, en el plazo de diez años, la mitad de los ingresos de Grecia para su amortización anual. Y eso, como sabemos, fue solo el principio.

La democracia nunca volvió a experimentarse realmente, por eso muchos son los que hablan de Grecia como su cuna y su tumba. Sin embargo, los ciudadanos griegos no cesaron en su empeño y promovieron marchas po-

pulares y manifestaciones que llegan hasta hoy y que el autor no olvida en su libro. Es enérgica la llamada de Olalla a la protesta ciudadana, porque además de enumerar las muchas razones que nos llevan a la calle, nos recuerda que debemos «concebir y reivindicar más vías de expresión que el voto, el sindicato y la reyerta». El ensayo no se agota entonces en su lectura; lo que uno aprende no es solo —y como si esto fuera poco— historia, política y pensamiento gracias a la claridad expositiva que habríamos deseado en muchos de nuestros educadores; se aprende también que el conocimiento debe ser performativo, ha de mover a la acción y cuestionar las verdades acomodaticias y aceptadas, la inercia y el conformismo social. Sabemos que él mismo

Pedro Olalla
Grecia en el aire: herencias y desafíos de la antigua democracia ateniense vistos desde la Atenas actual
Acantilado, 2015,
192 pp., 14,00 €

lo hace y así lo transmiten sus palabras, su tono e incluso las notas a pie de página que esclarecen las fuentes de los datos que aporta: «Información obtenida de los cartuchos recogidos del suelo tras las cargas policiales», podemos leer casi al final del libro.

Olalla nos dirige con delicadeza a través de la memoria y los siglos hacia una tesis sobre el presente que nos abruma en los dos últimos capítulos. Resulta necesaria su exposición de la violencia por ser una de las mejores ocasiones en las que vemos escrita y encuadrada una argumentación limpia contra la demagogia más actual y controvertida:

“Hoy día, pase lo que pase, lo políticamente correcto es condenar la violencia. [...] Puede que la violencia sea siempre violencia, pero los motivos de su utilización no son siempre éticamente iguales, y es importante distinguir si quien la ejerce lo hace para imponer en su provecho la injusticia o para defenderse de ella».

El paseo finaliza en la plaza Sintagma, aunque una vez allí sabemos que el viaje no termina porque todo está en el aire: Grecia, la posibilidad de cambiar, la capacidad de lograr de nuevo un sistema justo. Si mirásemos el suelo que pisa Pedro Olalla, veríamos en él las huellas de quienes lo hicieron posible y marcaron esa tierra. Y así, Simónides de Ceos lo habría conseguido: la auténtica memoria es vida renovada. Recordemos entonces la Democracia. ■



Editorial
Universidad
Cantabria









Polígono Industrial de Porceyo | c/ Galileo Galilei, 262. 33392 Gijón | 985 167 070 | apel@graficasapel.com



Si desea recibir en su domicilio por correo postal la edición impresa de *El Cuaderno*, puede suscribirse (**12 números**) por **30€**, solicitándolo a **pedidos@treas**

LA BANALIZACIÓN DEL MAL Y EL NACIONALISMO BANAL

Javier Pérez-Escotado

Mientras leía el *Sarajevo* de Alfonso Armada me acudían asociados a la cabeza *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, de Hannah Arendt,¹ que asistió como corresponsal de *The New Yorker* al juicio contra el teniente coronel de las SS, y *Nacionalismo banal*, de Michael Billig,² un tratado de psicología social muy oportuno en la España de hoy, tanto para tirios como para troyanos, insisto, tanto para troyanos como para tirios. Sobre todo, se me imponía la idea de que 'lo banal' fuera una categoría que pudiera aplicarse a tantas cosas diversas, graves o ligeras: la guerra, las nacionalidades, una conversación, un genocidio, una retransmisión deportiva, una bandera, un himno, las patatas con chorizo, el pan con tomate, el mensaje de un presidente o de un rey, el trabajo diario, el uso de los pronombres, *la ocasión que pasa...*

El bien armado libro de Armada me ha obligado a recuperar, entre otros, el *Sarajevo* de Izet Sarajlić y también *No matarían ni una mosca: criminales*

junio de 2013, narra el regreso a Sarajevo y su visita a Srebrenica,⁶ acompañado igualmente por su ya inseparable compañero de fatigas, el citado fotoreporter Gervasio Sánchez.

1. CUESTIÓN DE GÉNERO: LA CRÓNICA, EL DIARIO, EL DRAMA

Al cumplirse los veinte años del final de aquella guerra, el autor ha reconstruido una obra en la que va alternando las crónicas que, como corresponsal de guerra, publicó en su momento y las anotaciones del diario que paralelamente llevaba y que dan la réplica a las crónicas, como en un diálogo entre el periodista y el individuo que escribe. La simple aparición en el libro de esos dos géneros y esos dos tonos convierte lo que fue un arduo y riesgoso trabajo de cronista de guerra en un libro que se mueve en otro nivel literario y significativo. Yo no hablaría de un género nuevo, pero la mezcla de esos dos géneros hace que uno ilumine y potencie al otro: la crónica queda ahora mejor enten-

profesión es expectativa, mientras que el oficio es ejercicio y práctica. Se accede a la profesión después de unos estudios que facultan para ejercerla; pero el oficio implica algo más, una habilidad que se asocia al tiempo, a la dedicación y al talento individual. En un oficio, por tanto, se puede destacar al cabo de los años, después de que se haya ejercido la profesión, lo que permite alcanzar el grado de maestro en el oficio o quedarse en un correcto oficial autorizado y consentido por el gremio. Un oficio es, además, algo de lo que se puede vivir, y en el que también se puede morir, como se constata en este *Sarajevo* de Armada, que demuestra un elevado oficio de escritor.¹⁰

Pero ¿cuándo se puede hablar de nuevo periodismo? ¿Podríamos decir que este *Sarajevo* está dentro de lo que conocemos como «nuevo periodismo»? La dictadura del qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué puede ser útil desde dos perspectivas: la del lector, a quien se le facilita así la información, y la del editor del periódico, que puede así recortar el texto teniendo en cuenta el espacio y la importancia que se conceda al asunto.



de guerra en el banquillo, de Slavenka Drakulić,³ que tradujo la malograda Isabel Núñez, autora ella misma del prólogo y de una obra sobre el tema.⁴ Este es más o menos el contexto, mejor, el asedio granado bajo el que he leído las crónicas y los diarios que Alfonso Armada fue escribiendo en paralelo durante el tiempo que sirvió como cronista en el sitio de Sarajevo y la guerra de Bosnia-Herzegovina, en la antigua Yugoslavia. Esta edición de *Sarajevo* se sirve acompañada de una descarnada colección de fotos, realizadas por Gervasio Sánchez, quien acompañó durante sus viajes a Alfonso Armada, y que completa visualmente la magnitud de la tragedia. *Sarajevo* está organizado en tres cuadernos y dos epílogos, que incluyen tanto las crónicas publicadas en *El País* como las anotaciones de sus *Diarios de la guerra de Bosnia*, entre el 14 de agosto de 1992 y el 10 de agosto de 1993. Los epílogos relatan la desolada impresión que le causa el recuerdo de la guerra ya en Dayton,⁵ Estados Unidos, en 2008, quince años después de su estancia en Bosnia y trece después de que se firmaran los Acuerdos de Dayton, en París, en 1995. El segundo epílogo, veinte años más tarde, en

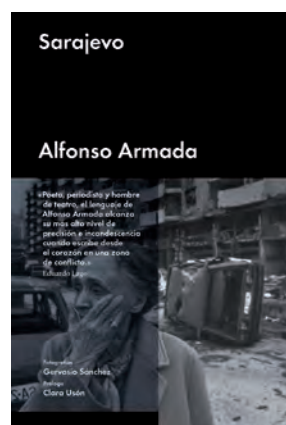
dida al estar arropada por el discurso intimista y reflexivo del diario; y el diario queda infectado de la desnuda denuncia de la crónica, del relato descarnado de lo cotidiano, la soledad de la víctima, el miedo al francotirador, la traición, el desconcierto y las ganas de sobrevivir «así fuese de barriga», como dijo César Vallejo, el poeta que mejor expresó el drama de la guerra civil española.⁷

¿Por qué un libro espera años madurando aparentemente olvidado en un cajón? Desvelar estas decisiones puede ayudar a valorar como se merece la reciente y oportuna obra de Alfonso Armada *Sarajevo*, que al propio autor le empuja a decir con extrañeza: «No sé por qué he tardado más de veinte años en sacar estos cuadernos a la luz» (198).⁸ Clara Usón, que prologa el libro, anticipaba una explicación:

“Firmada la paz, un nuevo conflicto reclama a los reporteros y otros muertos y otras batallas acaparan los titulares de la prensa. Es entonces cuando vuelven a hablar los poetas, los escritores, que hicieron callar los cañones».⁹

Este *Sarajevo* de Alfonso Armada hay que situarlo también en esa hora de los escritores y los poetas cuando, espere-mos que para siempre, han enmudecido los cañones.

En el periodismo se podría matizar y distinguir entre profesión y oficio. La



Alfonso Armada
Sarajevo: diarios de la guerra de Bosnia
Prólogo de Clara Usón
Malpaso, 2015,
204 pp., 17,50 €

¹ H. Arendt: *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

² M. Billig: *Nacionalismo banal*. Trad. de R. García. Madrid: Capitán Swing, 2014.

³ S. Drakulić: *No matarían ni una mosca: criminales de guerra en el banquillo*. Trad. de I. Núñez, ed. a cargo de O. de Miguel. Barcelona: Global Rhythm, 2008.

⁴ I. Núñez: *Si un árbol cae: conversaciones en torno a la guerra de los Balcanes*. Madrid: Alba, 2009. Isabel Núñez aparece citada repetidas veces en este *Sarajevo*.

⁵ Precisamente en Dayton vivía Alfonso Armada cuando *El País* le propone cubrir como corresponsal la guerra de Bosnia; el mismo Dayton al que vuelve en plena campaña que llevó a Obama a la presidencia.

⁶ El reciente veto de Rusia, a petición de Serbia, para que el Consejo de Seguridad de la ONU calificara de genocidio la masacre de Srebrenica solo indica el peligroso rearme autoritario de estos dos regímenes.

⁷ Verso que pertenece al poema «Hoy me gusta la vida mucho menos», de *Poemas póstumos*.

⁸ Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de *Sarajevo* de Alfonso Armada.

⁹ C. Usón: «Y la creación surgió de las ruinas de los Balcanes», *El País*, 4/04/2012.

¹⁰ Entre el 26 de junio de 1991 y abril de 1994 murieron 49 informadores, entre ellos el fotógrafo español Jordi Pujol Puente, alcanzado por una granada en Sarajevo. Reporteros sin Fronteras tiene los datos de 2015: 16 periodistas muertos y 156 encarcelados, de momento.

Esto es el periodismo profesión. El territorio restante es periodismo puro, periodismo de siempre, ese que se inclina hacia la narrativa o que se estira hacia el diarismo o la poesía, como es el caso del *Sarajevo* de Alfonso Armada. Normalmente se identifica la etiqueta «nuevo periodismo» con la escuela de escritores norteamericanos formada por Wolfe, H. S. Thompson, Gay Talese y Joan Didion, entre otros.¹¹ Este movimiento tuvo su momento cumbre, su edad dorada, entre 1962 y 1977, pero ha permanecido como referencia histórica y tal vez como modelo. La cuestión de si este *Sarajevo* se pueda calificar de «nuevo periodismo», a mí me parece una falsa cuestión o, mejor, una cuestión banal. Desde luego, *Sarajevo* vive de otras corrientes literarias. En todo caso, si hubiera que proponer un antecedente, el punto de contacto con el «nuevo periodismo» habría que situarlo en la línea de Joan Didion, salvando todas las diferencias. Por ejemplo, *El año del pensamiento mágico*, tal vez su obra más conocida en España,¹² es un libro difícil de encasillar; en realidad, narra la muerte de su marido, el escritor John G. Dunne, y la enfermedad de su hija Quintana, que al poco de la publicación del libro, también muere. En él se mezclan la crónica hospitalaria con la narración casi forense de los hechos; la descripción cirujana con la reflexión sobre la muerte; es, además, crónica, ensayo y experimento autobiográfico. Incluso podría recomendarse como libro de autoayuda, porque, en mi opinión, puede aliviar ese oscuro período que denominamos *duelo*. Se trata, pues, de una mezcla de géneros, que es precisamente lo que hace que el libro tenga ese aire corrosivo de libro redondo, de obra total, del que de forma convencional suele decirse que «se lee como una novela», que es lo que se dice cuando no se sabe qué decir o cuando el escritor no usa un género determinado y los ha subvertido o roto o simplemente manipulado, agitado y mezclado como en un cóctel.

En este *Sarajevo* se adivina una línea dramática en la ordenación de las crónicas, que está continuamente respunteada por las anotaciones del diario. A lo largo de la obra se logra un sostenido *crescendo*,

tanto en las crónicas como en los apuntes del diario, que alcanza su clímax en el tercer cuaderno, cuando en junio de 1993, en Madrid, desasosegado por su vuelta a Bosnia, corroído de miedo y deseo, el autor anota que regresa porque quiere «rebajar la cuota de mi vergüenza, de mi complicidad como europeo» (107). Este autoanálisis está distribuido a lo largo de todo el libro, al igual que una severa auto-crítica de su papel de espectador; aunque, de forma contradictoria, también sabe que está ayudando a que se entienda la verdadera tragedia de esa guerra, que no es otra que la imposibilidad (?) de que puedan llegar a convivir esas tres etnias (serbia, bosnia y croata), ligadas más o menos a tres religiones monoteístas (ortodoxa, musulmana y católica), que son también tres modos de entender el mundo. Junto a la constatación de ese sueño de imposible convivencia, aparece la denuncia constante de la limpieza étnica de los musulmanes a cargo de la coalición de los serbios de Milošević y los croatas de Franjo Tuđman (120). En ocasiones, esa mirada crítica y destemplada arremete incluso contra determinados intereses del mismo periódico que le ha enviado a Bosnia: «Mi empresa es un animal sin alma. ¿Es este el periodismo que yo quería?» (120). En este mismo cuaderno, interrumpe sus apuntes y reflexiones con una entrevista a Juan Goytisolo,¹³ quien coincide allí con Susan Sontag, que ha acudido para representar, en un teatro semiderruido y en constante amenaza, la sintomática obra de Beckett *Esperando a Godot*.¹⁴ ¿Esperando a Europa? ¿Esperando a los intelectuales?

A partir de la crónica «El experimento criminal de Sarajevo», el libro de Armada incrementa su intensidad y avanza hacia el verdadero desenlace interno del drama.¹⁵ En estos momentos extremos, roza, a veces, la prosa poética:

“Una vida, otra cena más, otra noche oscura del alma que cubre la ventana que no da al mar, sino al río, a los francotiradores emboscados y al agua inmóvil, a las casas convertidas en cenizas y a la tarde que aventura nuestra cena mientras masticamos: sesos, olvido...” (138).

Cargado con una pesada mochila de culpa, ese dramático final no se refleja solo en el plano de las emociones, sino en la constatación de que, después de dieciséis meses de sitio, Sarajevo es el símbolo del fracaso, la expresión de la imposibilidad de que serbios, musulmanes y croatas puedan volver a convivir juntos. El *Sarajevo* de Alfonso Armada pone al descubierto ese hilo sutil con el que está cosido el drama cuando señala que, al principio del conflicto, se estaba simplemente ante una guerra, pero «con el tiempo y la propaganda, se ha convertido en una guerra civil», según le comunican los doctores Ismet Cerić y Lilianna Oruč (149). Este es el verdadero «experimento criminal de Sarajevo»: convertir una guerra en guerra civil gracias a la propaganda. Y, en este punto, Alfonso Armada decide contestar a Abdulah Sidran, que le ha preguntado si sabe qué ideología es la responsable de lo que ocurre en Bosnia; el periodista le responde sin dudarle: «Sí, el fascismo» (153).

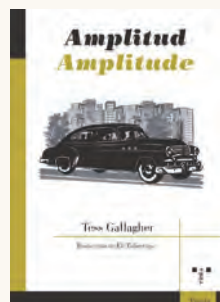
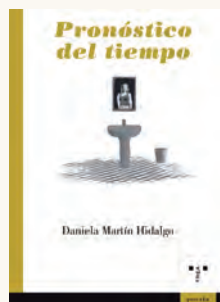
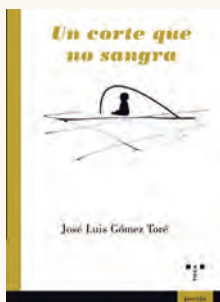
¹¹ M. Weingarten: *La banda que escribía torcido: una historia del nuevo periodismo*. Madrid: Libros del K.O., 2013.

¹² J. Didion: *El año del pensamiento mágico*. Trad. de O. de Miguel. Barcelona: Global Rhythm/Círculo de Lectores, 2006.

¹³ En sintonía con Goytisolo, arremete contra el «silencio de buena parte de la intelectualidad y la izquierda española ante el drama que se vive en Bosnia-Herzegovina, en pleno corazón de Europa» (140). El mismo Goytisolo acabará escribiendo un relato-diario-reflexión sobre su visita a Sarajevo, que se publicó en *El País* — y en otros importantes periódicos — y por su editorial bajo el título de *Cuaderno de Sarajevo*. Estamos, pues, también ante un intergénero. ¿Nuevo periodismo o buen periodismo crítico de siempre?

¹⁴ Paralelamente, también Susan Sontag llevará un diario de los dos viajes que realizó y que titularía *Esperando a Godot en Sarajevo*.

¹⁵ En algún caso, incluso, desordena la cronología de las crónicas para lograr ese *crescendo* dramático, por ejemplo, las del 26 y 28 de julio del 93.



POESÍA

Camino de las cárceles

Luis Fernández Rocas

El sol tras el bosque

Robert Hass

Traducción de Andrés Catalán

Marco Valerio Marcial

Antología de epigramas

Marco Valerio Marcial

Traducción de Pedro

Conde Parrado

Antología poética

Stanislaw Baranczak

Traducción de Antonio Benítez

Burraco y Anna Sobieska

Amplitud / Amplitude

Tess Gallagher

Traducción de Eli Tolaretxipi

Pronóstico del tiempo

Daniela Martín Hidalgo

Un corte que no sangra

José Luis Gómez Toré

Hernán Cortés nº 10

Ricardo Labra

NARRATIVA

Camposanto en Collioure

Miguel Barrero

La reconversión humana

Ángel Falcón

Instante en Lucio Fontana

Francisco León

AFORISMOS

Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos (1980-2012)

José Ramón González

La ventana invertida

y 130 paradojas más

Miguel Catalán

Artificios

Fernando Menéndez

Salpicaduras

Fernando Menéndez

Nunca mejor dicho

Karlos Linazasoro

Al final de esa guerra incivil, la experiencia profesional de cronista se ha convertido en «parte indeleble de mi vida, de lo que soy» (162). Esta identificación del periodista con el ser que ha vivido la experiencia humana convierte al libro en algo que sobrepasa la misma crónica, el ensayo o el mismo diario. En las conclusiones de su documentadísima tesis doctoral sobre la influencia de la propaganda en esta guerra, María Teresa González aporta alguna explicación para esa interferencia escritor/individuo:

“En Bosnia-Herzegovina, al tiempo que los acontecimientos se complicaban cada vez más, se fue dando una mayor simplificación de las informaciones. Los periodistas se concentraron en Sarajevo, desde donde dieron una versión de lo que sucedía en la república sesgada por la influencia de las autoridades bosnias y por sus propias vivencias personales». ¹⁶

Las crónicas de Alfonso Armada tienen, además, algunas otras cualidades que habría que subrayar. No son, como sucede con frecuencia, la excusa para elevarse por encima de los hechos concretos y articular un discurso a favor de una potencia o la otra, a favor de una ideología u otra en sintonía con los principios de la empresa para la que uno trabaja. Las crónicas de Alfonso Armada optan por elegir siempre la cotidianidad y el lado de la víctima. Con estos dos ejes, resuelve con eficacia lo que está viendo y tiene que transmitir, y así compensa y equilibra su trabajo de corresponsal y su compromiso como individuo.

2. LA BANALIZACIÓN DEL MAL Y EL NACIONALISMO BANAL

Relacionar estas dos expresiones, digamos, mejor, sintagmas, tiene su oportunidad ahora que esta palabra se ha escuchado tan a menudo con motivo de las últimas elecciones de Grecia. La plaza en la que se reúnen los griegos se llama, por algo, Sintagma; y el sintagma también se llama así por algo. Podríamos definir el *sintagma* como conjunto de palabras, de unidades —por extensión, también de individuos—, que puestas en orden de dependencia mutua, realizan alguna función respecto al núcleo del sintagma y este, respecto al conjunto de la oración completa. Parece una definición de la democracia si se lee en una clave más abstracta. Por cierto, ¿alguien que no sea imbécil puede dudar de que, a lo largo de la historia, Grecia ha sido y es algo más que una parte de Europa? Xavier Vidal-Folch recientemente nos recordaba que:

“el Estado griego independiente, desgajado del Imperio otomano, fue pensado por las potencias europeas como estado-tapón o dique frente al gran imperio musulmán del momento. Y luego, como valladar frente al expansionismo del imperio soviético».

Y concluye: «Grecia quizás sea siempre un problema, pero es parte esencial del contrato de Europa consigo misma». ¹⁷

Poner en relación esos dos sintagmas del epígrafe 2 puede parecer tendencioso. Como salvaguarda intelectual, hay que adelantar que *mal* y *nacionalismo* no se pueden equiparar necesariamente; sí, en cambio, se puede afirmar que, históricamente, determinados nacionalismos han provocado conflictos y desastres con mayor frecuencia de la deseable: solo en este sentido se aproximan los términos. Al margen, pues, de esa proximidad, lo que se analiza aquí es que los dos sintagmas del

título compartan la categoría de ‘banal’; es decir, los mecanismos por los que algo como el mal o el nacionalismo se pueden convertir en banales, y eso merece, al menos, una página de atención.

2.1. La banalización del mal

Cuando Hannah Arendt publicó su estudio sobre el juicio contra Eichmann, celebrado en Jerusalén en 1961, no pasó desapercibida la frase con que se cierra la narración de los últimos momentos del dirigente nazi, quien, tras pedir una botella de vino, se bebió la mitad y se dirigió al patíbulo:



Annie Leibovitz: *Bloody Bicycle* (Sarajevo, 1993)

“Fue como si en aquellos últimos minutos [Eichmann] resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible *banalidad del mal*, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes». ¹⁸

Por esta frase, Hannah Arendt recibió una contundente caterva de severas críticas, que incluían la completa descalificación de toda su crónica y del estudio profundo de las ramificaciones de aquel juicio histórico que su libro contiene, acusada poco menos que de connivencia con el verdugo y el genocida. La argumentación que le permite hablar de «banalidad del mal» se desarrolla en el capítulo «Los deberes de un ciudadano cumplidor de la ley». Eichmann repitió a lo largo del juicio que «él cumplía con su *deber*; no solo obedecía *órdenes*, sino que también obedecía la *ley*». Estos tres parámetros (‘deber’, ‘órdenes’, ‘ley’) determinan la banalidad del mal, que Hannah Arendt supo intuir perfectamente como el meollo, el quicio en el que se sustentaban la tranquilidad de ánimo y la sangre fría con las que todos estos nazis pudieron llevar a la muerte a millones de personas sin que se les conmovieran las condecoraciones. La idea del cumplimiento de la *ley*, que es deber de todo ciudadano, constituye un principio que todos tenemos interiorizado y asumido de forma aparentemente natural, cultural y automatizada; o sea, banal. Pero, a su vez, de forma tan natural, automatizada y banal, deberíamos saber que puede darse una

contradicción irreconciliable entre órdenes y ley. Sabemos, además, que determinadas órdenes, en ciertas circunstancias, no deben cumplirse con ciega obediencia precisamente porque el ser humano tiene la capacidad de juzgar por sí mismo y decidir si obedece. Pero, sostiene H. Arendt, «el mal, en el Tercer Reich, había perdido aquella característica por la que generalmente se le distingue, es decir, la característica de constituir una tentación». ¹⁹

Slavenka Drakulić extrae el título de su obra, *No matarían ni una mosca*, también de Hannah Arendt, incorporando su obra en esa misma corriente de la

banalización del mal. Isabel Núñez, la traductora, confiesa que este es «uno de los mejores ensayos que he leído sobre la guerra de los Balcanes. Se trata de periodismo inteligente, claro, analítico y brillante». ²⁰ Porque, claro, no hay periodismo inteligente si no va unido a los otros adjetivos. En su obra, Drakulić expone que la tranquila Yugoslavia que sale de Tito ha quedado rota, aunque:

“La fraternidad y la unidad parecían reales. Crecimos juntos, fuimos al colegio juntos —serbios, croatas y musulmanes—, nos hicimos amigos, nos casamos, tuvimos hijos, sin pensar nunca que la nacionalidad podía dividirnos». ²¹

Son palabras que podrían atribuirse perfectamente al general de las fuerzas de la República Serbia Radislav Krstić, el primer criminal de guerra condenado por genocidio en el tribunal de La

¹⁶ M.ª T. González San Ruperto: *Las guerras de la ex Yugoslavia: información y propaganda* [en línea]. Tesis doctoral, UCM, Madrid, 2001, pp. 455-456. <<http://eprints.ucm.es/5146/1/T25315.pdf>> [consulta: 23/09/2015].

¹⁷ X. Vidal-Folch: «Europa es el lugar de Grecia», *El País*, 6/07/2015.

¹⁸ H. Arendt, o. cit., p. 368.

¹⁹ *Ibidem*, p. 219.

²⁰ H. Arendt: *Ensayos de comprensión (1930-1954)*, citado así en S. Drakulić, o. cit., cita inicial.

²¹ S. Drakulić, o. cit., p. 105.

Haya. Este militar, que estuvo en Sarajevo, dijo ante el tribunal que le juzgó que esta ciudad tenía algo especial:

“Ese espíritu de unidad era particularmente pronunciado en la ciudad. Nunca nos preguntábamos sobre el origen étnico de cada uno. Todos nos sentíamos residentes de Sarajevo». ²²

Esta misma sensación de convivencia armónica se desprende de la crónica que Alfonso Armada escribe sobre el cumpleaños de Haris Bašić (37):

“En el *party* hay serbios, croatas y musulmanes, pero a estos últimos les gusta nombrarse *bosnios*, nada más que *bosnios*. Están dispuestos a luchar hasta el final. No confían en una paz cercana. No confían en recibir ayuda del exterior. No confían en que los serbios cumplan ni la mitad de la mitad de lo acordado en Londres».

Y esa misma sensación la comparte la propia Drakulić y muchos otros, prácticamente todos los habitantes de Sarajevo, pero la banalidad del mal permanece soterrada y al acecho. En 1991, al estallar la guerra, Krstić se une a las Fuerzas Armadas de la República Serbia. En 1995 se le encarga una misión en las ciudades de Srebrenica y Žepa. Por entonces, Ratko Mladić asumió el mando de las tropas y comenzó a dar órdenes. Krstić no supo o no pudo oponerse ni negarse a ellas, y la consecuencia fue la limpieza étnica de musulmanes:

“siete mil hombres fueron ejecutados en masa y treinta mil mujeres, niños y ancianos fueron deportados a la fuerza. Esto se hizo siguiendo las instrucciones del presidente de la República Serbia, Radovan Karadžić». ²³

Y Drakulić se pregunta: «¿Cómo pudo nuestro vecino convertirse en enemigo? ¿Cómo interiorizamos al enemigo y cuánto tiempo se tarda?». Y ella misma se responde:

“Cuando cayó el enclave de Srebrenica, la máquina de propaganda serbia, especialmente la televisión, llevaba demonizando al enemigo —croatas, musulmanes bosnios y albaneses— casi diez años». ²⁴

Mladić, Krstić y los otros fueron el brazo armado de ese lento, insistente, «responsable» —y cooperante necesario— trabajo «intelectual» de demonización o cosificación, de perfecta identificación y banalización del enemigo.

Otro capítulo del libro está dedicado a Milošević, ²⁵ quien en el tribunal de La Haya, en opinión de Drakulić:

“intentó hacer algo en lo que los serbios siempre han sido expertos: presentarse como víctimas de los acontecimientos históricos, complot y malentendidos, y cargar contra los errores ajenos».

Milošević es el responsable de doscientos mil muertos y, para él, «ver a otro hombre sufriendo no significa nada, porque el mal es la ausencia de empatía». ²⁶ Esta es la cara oculta de la banalidad del mal: la falta de empatía, la asepsia en el cumplimiento del propio trabajo. Para Hannah Arendt esa banalidad, desde un punto de vista filosófico, consistía en la naturalidad con que alguien cumple las órdenes con independencia de la gravedad

o maldad de las mismas, y eso se interioriza como lo más natural del mundo, como un deber profesional o patriótico, como algo banal. Ahí están los ingredientes de la banalidad del mal: victimización, cosificación y cumplimiento del deber (patriótico o militar) con absoluta falta de empatía. Todo eso, alimentado por la televisión y la prensa al servicio del conflicto y de la limpieza étnica.

En *Sarajevo*, Alfonso Armada denuncia hasta la saciedad la incomprensión de la intelectualidad europea ²⁷ y de la izquierda española ante el espectáculo de la limpieza étnica de los musulmanes: «Aquí están toda la tristeza y el pavor de la guerra mientras el mundo mira en otra dirección» (85 y 140). Sarajevo se ha convertido en la «capital de la vergüenza de Europa». «Yo escribo mi colección de diarios contra el olvido y contra el mal», confiesa Alfonso Armada en una entrada del 2 de julio de 1993. El autor es consciente, además, de que tal vez su trabajo resulte inútil «para hacer retroceder el tamaño del mal». Pero tanto las crónicas como las anotaciones del diario apuntan no tanto al análisis del mal ni del nacionalismo, sino a la tragedia humana de los musulmanes y al desgarramiento que supone una guerra civil. El libro no sobrevuela olímpicamente la realidad hacia las regiones etéreas de la diplomacia de bloques y otras elucubraciones geopolíticas, sino que de manera voluntaria se ata a la víctima, al individuo, al personaje que arriesga su vida para ir a comprar lo necesario, al médico que se mantiene en su puesto, a la madre que prepara una imposible comida, al que pregunta «¿por qué?». La técnica de Alfonso Armada no persigue la denuncia de la banalidad del mal en términos filosóficos, sino que exponiendo y narrando la cotidianidad de una guerra, logra elevar a los individuos y sus gestos a la categoría de personajes de un drama, héroes de una tragedia. Asimismo, invierte los abstractos banales de ‘patria’, ‘nación’, ‘raza’ y ‘religión’ para convertirlos en ‘solidaridad’, ‘duda’, ‘miedo’, ‘apoyo’, ‘ayuda’, ‘emoción’, ‘rabia’, ‘ternura’, ‘compromiso’. Sus crónicas están llenas de personajes extraordinarios, como Leila, quien recuerda: «Creo que uno solo me violó, y se fue a las dos de la tarde». Otros se llaman Alma, Gabriela, Korda, Gino, Cupo o Edo, el niño guardián de la destruida biblioteca de Sarajevo.

2.2. El nacionalismo banal

Anthony Giddens, teórico de la llamada *tercera vía*, definió el estado-nación como «conjunto de normas de gobierno institucionales que ejercen el monopolio exclusivo sobre un territorio con unas fronteras bien delimitadas, cuya administración viene sancionada por la ley y el control directo de los medios para ejercer la violencia en el interior y en el exterior». Lógicamente, en todo proceso de formación de un estado-nación se lucha por «el monopolio de los medios de violencia». ²⁸

Desde la perspectiva de la psicología social, tal como la desarrolla Michael Billig, la banalidad del nacionalismo se articula sobre la repetición inconsciente —aunque deliberada por los medios que detentan la «violencia» institucional— de la idea del estado-nación, que se basa en una cotidianidad reiterativa (la bandera, el himno, la repetición del nombre de la nación, el recurso a *nosotros*, al *ellos*...), que da por hechos conceptos que son modernos o claramente inventados, como, por ejemplo, ‘territorio’ y ‘soberanía’. ²⁹ Esas nociones que parecen de curso legal y naturales, que se dan por supuestas, son precisamente las que Billig califica de «banales», y son, en todos los casos, «permanencias inventadas»; o sea, ideas, imágenes o símbolos que, aunque sean una invención, persisten

en la mente y el recuerdo de los individuos sin discusión alguna. ³⁰ Por ejemplo, hablar de mil años de historia de un país o una nación es una aberración desde la historia y desde la psicología social, pues hace mil años nadie tenía conciencia de pertenecer a un estado-nación. La ideología dominante, según Barthes, se expresa con la voz de lo natural, de lo banal, y actúa para que «las personas olviden que su mundo es fruto de un constructo histórico» (71), voluntario o impuesto, pero histórico. Como puede comprobarse, este proceso de banalización se consigue no solo a través del recuerdo y la repetición, sino también a través del olvido, de la misma manera que el estado-nación se consolida por medio de una dialéctica entre interioridad y exterioridad (108); esta dialéctica se observa, por ejemplo, en la constante controversia entre *nosotros* y *ellos*. Gaizka Fernández, al analizar la obra de Martín Alonso *El catalanismo, del éxito al éxtasis*, cuando este habla de los «trescientos años de expolio», indica:

“se trata de un ejemplo claro de cómo el nacionalismo catalán está instrumentalizando la historia, en la que, parafraseando a Gabriel Celaya, ve un arma cargada de pasado. Ciertamente, su uso partidista no es una novedad, pero sí el alcance y la efectividad del mismo». ³¹

Este sería un caso de olvido intencionado —olvido de la historia— que, por medio de la reiteración, se convierte en banal, es decir, se da por cierto y trae consecuencias. Pero ¿quién paga las consecuencias? El gasto (sangre, sudor y lágrimas) en estos procesos de creación del estado-nación siempre corre a cargo de las clases medias y populares. Los dirigentes acaban situados donde estaban o en las nuevas estructuras por ellos creadas.

Una lengua, en opinión de Billig, es uno de los métodos más eficaces para ejercer esa «violencia», pues la creación de un estado-nación independiente precisa de una «gramática común» que imponer a todos los súbditos coaccionados. Asimismo, la bandera, todas las banderas, las monedas o los billetes se usan para proponer «un recordatorio banal de la nacionalidad» (77). En *Leyendas históricas*

²² *Ibíd.*, p. 106.

²³ *Ibíd.*, p. 113.

²⁴ *Ibíd.*, p. 112.

²⁵ A partir de este personaje, convendría reflexionar sobre la evolución de muchos individuos que hicieron carrera en el aparato del gobierno comunista para luego reciclarse y emerger como nacionalistas furibundos.

²⁶ *Ibíd.*, p. 150.

²⁷ Responsables también por omisión.

²⁸ Textualmente, así en M. Billig, o. cit., pp. 44 y 57. Billig no entrecomilla nunca la palabra *violencia*, que aquí debe ser entendida no solo como fuerza coercitiva física, sino también como coerción mediática o poder para forzar o imponerse, en un sentido más amplio y simbólico, aunque real; o sea, la violencia o fuerza coercitiva que el ciudadano cede, en estados democráticos, para que la ejerza el Estado en beneficio de la comunidad, respetando, eso sí, las libertades de expresión, reunión y manifestación como elemental y mínimo común denominador.

²⁹ M. Billig, o. cit., p. 69. A partir de aquí, añadimos entre paréntesis las páginas de su obra en las que se trata cada asunto.

³⁰ ¿Podríamos llamarlos también *memes* sociopolíticos?

³¹ G. Fernández Sevilla: «Sobre la construcción de la identidad catalana», *Claves de razón práctica*, núm. 241 (julio-agosto de 2015), p. 121.

catalanas, Martí de Riquer analiza una de las más populares, la de las cuatro barras otorgadas a Guifré el Pelós que han pasado a formar la bandera de Cataluña. La leyenda, dice Riquer:

“nace en las páginas de un historiador valenciano del siglo XVI poco escrupuloso y consigue una difusión y una aceptación sorprendentes, incluso muy superior a otras; con dificultad encontraríamos un catalán medianamente culto que no la conozca; a su conocimiento contribuyó poderosamente la inflamación patriótica de los románticos y los escritores de la Renaixença».

Y la anécdota, como demuestra Riquer, es una leyenda porque «el uso de los emblemas heráldicos sobre el escudo no aparecen en Europa hasta finales de la primera mitad del siglo XII».³²

En realidad, la nación es, siguiendo a Benedict Anderson, una «comunidad imaginada», y la llamada *identidad* no es otra cosa que «una especie de latencia o esquema cognitivo interiorizado en el seno del *almacén de la memoria* del individuo» (122). Por otro lado, históricamente «la aparición de los estados-nación ha venido acompañada habitualmente de la creación de historias nacionales». Incluso el mismo *territorio*, con el que se llenan la boca los políticos —siempre desde la psicología social—, no es propiamente un lugar físico-geográfico, sino, sobre todo, un ente que debe ser también imaginado, «exactamente igual que la comunidad nacional» (129). Con estos juncos, ‘identidad’, ‘lengua’, ‘territorio’, ‘historia’, se teje un estado-nación que ante todo debe ser imaginado para poder ser banal. Y es que el nacionalismo banal consiste en dar por sentada la existencia de las naciones, por eso los políticos se dotan de «palabras prosaicas y automáticas» que faciliten la asimilación mecánica y sin reflexión de la identidad o de la misma posibilidad de un estado-nación sin que eso genere duda alguna ni problema.³³ Por otro lado, la identidad se construye no solo por la reiteración banal de un *nosotros*, sino por la identificación enemiga y contraria de un *ellos*. El *nosotros* existe gracias a la elaboración de un *ellos*, que, a su vez, es un constructo histórico y un enemigo a menudo inventado, con su ogro malo, su leyenda negra y sus balanzas fiscales. Sin estos dos componentes de constructo histórico y de enemistad inventada no puede crearse una identidad que opte a un estado-nación. Por tanto, las instituciones coercitivas deben facilitar estos relatos y convertirlos en banales, en corrientes, en naturales, en generales, en interiorizados por los ciudadanos a través de los medios de divulgación, que no son otros que la escuela, el municipio y los medios de comunicación de masas, convenientemente subvencionados y engrasados ideológicamente. También la familia resulta un excelente espacio para la narración de cuentos y leyendas. Todo lo cual nos da un cuadro de transmisión de la identidad que recuerda épocas que todos creíamos superadas y cuyo nombre debería conocer bien cualquier ciudadano español en edad de votar y que haya llegado a los últimos

temas de la asignatura de Historia en el Bachillerato. En relación con esta transmisión, María Teresa González, en su citada tesis sobre la influencia de la propaganda en la guerra de Bosnia-Herzegovina, se refiere en concreto al papel que los medios de comunicación tuvieron en aquel conflicto:

“Se puede concluir que una de las causas de la violencia y de su mantenimiento en los territorios de la antigua Yugoslavia reside en la manipulación de los medios y en su uso partidista. Los medios, que fueron radicalizando su discurso desde finales de los años ochenta, contribuyeron a una mitologización del pasado, especialmente en Serbia y Croacia; insistieron en la idea de ‘diferencia’ respecto a las otras comunidades y fomentaron sentimientos de temor hacia los demás pueblos. Los medios de las diferentes repúblicas acabaron culpando a los otros

al ideal de la nacionalidad en su lucha por fundar sus patrias particulares, más aceleran el fin de la nacionalidad» (233). Tras la constatación de esta paradoja, Billig cierra su obra con esta advertencia que debería hacer reflexionar a todos, sobre todo a los políticos:

“Aunque el futuro sea incierto, conocemos la historia del nacionalismo. Y eso debería bastar para fomentar cierto hábito de desconfianza vigilante» (294).

3. EPÍLOGO

Alfonso Armada, cuando narra su viaje de Zaragoza a Sarajevo el 2 de julio de 2013, se cuestiona: «Hacemos la primera parada en Fraga, frontera con Cataluña. ¿Qué pasará de aquí a unos años? ¿Estará aquí el control de pasaportes? ¿Cómo no pensar en ello cuando vamos camino de Bosnia-Herzegovina?».³⁵

Muchos ciudadanos que viven en Cataluña —algunos vinieron por necesidad, otros por curiosidad, otros por negocios, otros por admiración, huyendo otros, por ejemplo, de la misma Sarajevo en guerra— sin duda han podido compartir durante años la declaración de Slavenka Drakulić citada antes: «La fraternidad y la unidad parecían reales. Crecimos juntos, fuimos al colegio juntos —serbios, croatas y musulmanes—, nos hicimos amigos, nos casamos, tuvimos hijos, sin pensar nunca que la nacionalidad podía dividirnos».

Tal vez estas palabras puedan anticiparse como respuesta a las preguntas que plantea

Alfonso Armada. Y no es un hecho gratuito que el autor, al final de su *Sarajevo*, piense en el futuro de Cataluña, porque lo que se está quebrando aquí es la sociedad civil, pues lo que se rompe es la convivencia; porque lo que se lleva gestionando durante años es la demonización de los otros, la cosificación y el desprecio de *ellos*; es decir, la confrontación; porque lo que se ha instalado ya en esta sociedad es la sospecha, la delación, la lista blanca y la negra, el ostracismo, el silencio de muchos de sus intelectuales y un raro ambiente de larvada confrontación. Una penúltima curiosidad terminológica: la palabra *somatén*, en castellano, es una corrupción de la expresión catalana *som atents*, ‘estamos atentos’. Estemos atentos.

Finalmente, como si todavía fuera posible revertir eso que llaman *proceso*, me gustaría cerrar con el lamento que se lee en una de las mejores crónicas de *Sarajevo*, «A la sombra de los cerezos en Željezno Polje» (4/07/1993): «Hasta las cerezas acabarán por volverse amargas en Bosnia». ■



Gervasio Sánchez: *La biblioteca de Sarajevo*, 1993

pueblos de los problemas y prefirieron rescatar fantasmas del pasado en lugar de afrontar el reto que suponía la crisis política y, sobre todo, económica».³⁴

Cuando, hacia el final de su obra, Billig aborda las concepciones posmodernas de los nacionalismos, apunta que nuevas ideas, como las de ‘aldea global’ y ‘globalización’ «están suplantando las condiciones del nacionalismo banal» (221). Constatada, además, que un determinado movimiento de desintegración de los estados-nación, que viene del siglo XIX, está conduciendo a que se imaginen «patrias más pequeñas en el seno del estado existente», como en los casos de Escocia, Quebec o los Balcanes (223). El análisis de estos tres casos le lleva a concluir que «el orden del mundo nacional [en el futuro] deja paso a un nuevo medievalismo» (225). Asimismo, establece que la globalización produce dos posibles reacciones nacionalistas: la que acepta esa globalización y el nacionalismo que él define «acalorado», aunque constata que, en realidad, «lo que está regresando es el tribalismo, no el nacionalismo» (226). Nuevo medievalismo y tribalismo, según Billig. Sin embargo, este movimiento hacia la integración o hacia el tribalismo conforma lo que se conoce como *paradoja de Billig*: «cuanto más se entregan los nacionalismos *acalorados*

³² M. de Riquer: *Llegendes històriques catalanes*. Barcelona: Quaderns Crema, 2000, pp. 10 y 13.

³³ No sería descabellado que algún «intelectual» —de cualquier signo— estudiara este rasgo de banalidad analizando, por ejemplo, las metáforas que usan los políticos nacionalistas; el partido de fútbol es tal vez el más frecuente.

³⁴ M.ª T. González, o. cit., p. 456.

³⁵ A. Armada, o. cit., p. 175.

MEGATERIO

Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de William Shakespeare, son William Shakespeare
JORGE LUIS BORGES

Alfredo Aracil

Apenas un año antes de que los acontecimientos de París terminaran con el Antiguo Régimen, la aparición en Luján, Argentina, de los huesos de un animal prodigioso, en apariencia sólo factible en un mundo arcano de mitos encarnados, catapultó la ciencia natural hacia su estricta modernidad. Una revolución que, gracias al poder de la imagen reproducible para «inventar» realidades, significó la revisión de la cronología del hombre y de todos los seres vivos sobre la Tierra, gracias a una nueva teoría evolutiva que contemplaba la extinción de algunas especies y la transformación de otras.

Fernando Gutiérrez recupera la detectivesca historia del «descubrimiento» del Megaterio, así como ciertas imágenes de otro animal que antes de ser visto en Occidente fue muchas veces soñado, el elefante. *La ciencia imaginada* presenta un trabajo de morfología mutante ensamblando, no sin humor, distintos fragmentos osteológicos y descripciones anatómicas realizadas por Juan Bautista Bru, el disecador que montó, erróneamente, el Megaterio una vez llegó de América al Real Gabinete de Historia Natural de la corte de Carlos III. Junto a estas imágenes de naturaleza científica encontramos una serie de composiciones caprichosas: dibujos



Fernando Gutiérrez: *Elefantes 03*, 2015; collage, impresión digital, tinta y acetatos, 21 × 28 cm

de un tiempo donde la zoología se estudiaba en los bestiarios son puestos en relación con imágenes de cuerpos fantasmales, a veces a medio dibujar, formas recurrentes en el imaginario del artista.

El resultado de este juego especulativo es un puzzle articulado por piezas flexibles que bien podrían ocupar otro lugar en la composición, y no por ello renunciar a su sentido. Se trata, finalmente, de no pedir disculpas por alumbrar lo monstruoso, sino de jugar y aprender de ello. De esta forma, el conocimiento científico se revela como una actividad que aún siendo principalmente mimética es incapaz de renunciar a la estética. ¿Cómo hablar de aquello que todavía no tiene siquiera un nombre? Cuando

la realidad está desnuda y los monstruos son indecibles, como el Megaterio, la ciencia imagina sus objetos de estudio inventando a su vez nuevas taxonomías.

La nueva ciencia del siglo XVIII supuso la reorganización de los sistemas de percepción heredados. En este cambio epistemológico del que somos herederos, el arte jugó un papel destacado de cara a socializar el saber. Huelga recordar cómo en la Academia de San Fernando, inaugurada casi al mismo tiempo que el Real Gabinete, se enseñaban las técnicas de grabado y dibujo anatómico que permitieron a George Cuvier resolver el caso del Megaterio. Mientras Bru, al parecer, necesitó betún, alambre, pez y hasta un serrucho para armar su bestia her-

bívora de aspecto felino, al naturalista francés, apodado el Napoleón de la ciencia, le bastó con echarle un vistazo a unas copias de los dibujos y grabados originales de la primera reconstrucción en la historia de un animal extinto. Mediante una lógica de analogía y extrapolación, Cuvier fue así capaz de articular las partes de la criatura montada primeramente por Bru. Para ello desarrolló un mecanismo metodológico todavía vigente, la anatomía comparada, por el que todos los huesos de un ser vivo deben estar relacionados entre sí dependiendo, además, de la función que desempeñan en el conjunto.

A través del uso de la línea como gesto que reúne un fragmento con otro en una nueva figura, los montajes de Fernando Gutiérrez desbordan lo verosímil y no buscan lo factible, sino el asombro. La gramática

irreal que articula en sus collages, más allá de toda disyunción —este cuerpo y esta vida—, imagina tantas posibilidades como espectadores. El corta y pega practicado por el autor, al cabo, es más deudor de la fantasía plástica de Bru que del rigor académico del gran naturalista francés. Con cada nueva composición y con cada nuevo engendro sin nombre, el artista alumbraba una historia natural alternativa donde, como frente a un espejo, los objetos del mundo se multiplican por arte de magia. ■

Fernando Gutiérrez
La ciencia imaginada
 Galería Gema Llamazares (Gijón)
 Hasta el 29 de noviembre

Museos
CINE Danza
 Actividades Especiales
EXPOSICIONES
 Arte Contemporáneo
 Ocio Infantil Ópera
 Conferencias y Debates
ESCENA Música
 Visitas Guiadas
TEATRO

Todos los eventos en un solo lugar

AGENDACULTURAL
 ASTURIAS

www.agendaculturalasturias.es



GOBIERNO DEL
 PRINCIPADO DE ASTURIAS