

Ricardo Menéndez Salmón

No soy sociólogo o historiador de la literatura; ni siquiera puedo presumir de ser un gran lector de literatura contemporánea escrita en español, así que me resulta difícil pronosticar qué caminos, qué sendas, qué direcciones tomará nuestra narrativa en su devenir.

Y escribo *narrativa* así, englobando relato y novela, porque aquí sí creo poseer una certidumbre: la de que, suceda lo que suceda, sean cuales sean esas trayectorias, la narrativa breve o larga, en forma de microrrelato, cuento, *nouvelle* o novela-río, adoptará recorridos, asumirá anhelos, incurrirá en dislates y logrará éxitos similares. De hecho, me gusta definirme como narrador, sin discriminar si mi escritura se encarna en relatos o en novelas. Fuera de las peculiaridades genéricas, y sin entrar en una disputa nominalista, siento que entre Isaak Babel y Flannery O'Connor, eximios cuentistas, y Robert Musil y Don DeLillo, eximios novelistas, son más las similitudes que las diferencias, porque lo que une a estos cuatro gigantes es la convicción de que la narrativa, la prosa de ficción con personajes que Julia Kristeva definió como un movimiento aporético, como el intento por aproximarse hacia una meta que jamás se alcanza, como la aspiración hacia una finalidad constantemente defraudada, es el artefacto más poderoso que la literatura ha logrado generar para la interpretación del mundo.

De modo que no sabiendo hacia dónde nos movemos, sí me atrevo a pronosticar desde dónde escribimos. Para ello, hurtándome a una segunda discusión nominalista al respecto de si vivimos en la posmodernidad, en la pos-posmodernidad o en un tiempo sin prefijos, y aceptando que en muchos aspectos aún vivimos en plena modernidad e incluso en plena época premoderna, propondré ciertas claves que afectan al escritor contemporáneo,

con la advertencia de que estas claves no son meliorativas por necesidad, sino que me limito a enunciarlas por lo que poseen de evidentes.

1.^a El escritor contemporáneo descubre una perspectiva problematizadora de la realidad, concluyendo en una crítica general sobre sus sistemas y códigos. Para Auster, «la realidad no existe»; para Barth, «la realidad es un bonito lugar para ir de visita, pero uno no desearía vivir allí, y la literatura nunca lo ha hecho por mucho tiempo».

2.^a El escritor contemporáneo acepta el desmoronamiento de las jerarquías del gusto y la opinión, la decanonización y cierto neopopulismo: hay un eclecticismo del gusto, un rebajamiento de la exigencia artística y una pasión por lo *light*. Hay una nueva superficialidad: tendencias culturales huecas, falta de profundidad, cansancio de estilos puros. Como el mundo se ha vuelto ininteligible, nuestra ignorancia ya no es un lastre, sino que podemos asumirla sin rubor.

3.^a El escritor contemporáneo asume su incredulidad ante los grandes relatos que intentaban alcanzar una comprensión global del mundo. Digamos que el último intento por pensar el mundo como un Todo fue el de Hegel. El mundo es demasiado complicado, variado e inabarcable para percibirse sincrónica y simultáneamente. La percepción de la totalidad sólo puede hacerse a través del fractal, que refleja el *Zeitgeist*.

4.^a El escritor contemporáneo construye sus historias con un estilo literario fundado sobre el *collage* y cuyo modelo formal es el caos. Se potencia la discontinuidad, la ruptura del discurso lineal, a través de la recuperación y uso del fragmento como elemento estructural. El modelo entrópico ha impuesto su discurso también en lo artístico. Y aunque toda escritura, desde la más inocente a la más vanguardista, es una tentativa que aspira al sentido,

aunque sea *al sentido del sinsentido* o *al sinsentido de la propia forma*, aunque toda literatura es un intento por derrotar a la temible, devastadora entropía, hay un reconocimiento explícito de que la literatura es, a su vez, una implacable generadora de desorden, de desorganización, de caos.

5.^a El escritor contemporáneo trabaja desde el abandono de las teorías seculares sobre el autor, la originalidad y el concepto de propiedad con varias consecuencias: la posibilidad del plagio intertextual, la introducción de la interpretación libérrima de la obra y el combate contra la idea de propiedad intelectual. Surgen la deconstrucción y los movimientos de apropiacionismo. Todo es de todos. Pensemos, en un plano de excelencia, en Bacon reinterpretando los retratos papales de Velázquez.

6.^a El escritor contemporáneo construye desde el gusto por una escritura entre géneros, por una narración a medio camino entre la realidad y la ficción, el mestizaje, la hibridez, la indeterminación. Pensemos en el Sebald de *Austerlitz* o en el Bellatin de *El Gran Vidrio*.

7.^a El escritor contemporáneo prohíja la metautoría, la presencia del propio autor como personaje del libro. Hay una autoconciencia de la narración: los libros se vuelven conscientes de sí mismos y se tratan como estructuras autogenerativas, autoparódicas, especulares y reflexivas. Pensemos en el Calvino de *Si una noche de invierno un viajero*.

8.^a El escritor contemporáneo constata la derogación de los parámetros éticos o morales: del terror de Aliosha Karamazov ante el «todo está permitido» a la evidencia de los relatos de David Foster Wallace en los que «todo es posible», incluso que un hombre defecue excrementos en forma de Victoria de Samotracia. Frente a las últimas ideologías, que criticaban las anteriores, hoy se escribe desde la indiferencia, una situación en la que se abandona la búsqueda de un valor universal. No se trata de una indiferencia de tipo psicológico, donde todo le da igual al sujeto, sino de una situación en la que es imposible escoger una ideología frente a otra, quizás porque el

mercado, que parece hoy la única ideología observable, las tritura y absorbe todas.

9.^a El escritor contemporáneo no oculta una cierta predilección por una perspectiva ahistórica y presentista, sustentada en el instante. En esa falta de conciencia histórica hay que considerar el hecho de que la posmodernidad fue un movimiento genuinamente norteamericano y que la sociedad de este país tiene grandes dificultades para captar la dimensión histórica de los hechos. La modernidad que se fundó con la Ilustración fue una construcción europea, pero la posmodernidad es un fruto norteamericano. En la modernidad predominaba la razón universal, pero la posmodernidad es el reino del multiculturalismo. Y Norteamérica encarna a los grandes gestores de la mezcla de estilos: lo *kitsch*, el *camp*, el *zapping*.

10.^a El escritor contemporáneo escribe desde su gusto por la falsificación, la traducción falsaria o infiel y la idea de conspiración, que es la mistificación manipuladora llevada a la política. Pensemos en la obra de DeLillo, que se puede leer casi como una autoprophecía cumplida de la política *neocom*.

Insisto en que no todas estas características, que me parecen inobjtables desde el punto de vista de su existencia, lo son desde el punto de vista de su probidad. Algunas de estas características convergen hacia un lugar común que en mi escritura he combatido sin disimulo: ese lugar común es la indiferencia. En las tres novelas que, entre 2007 y 2009, Seix Barral publicó bajo la rúbrica de *Trilogía del Mal*, he intentado construir en realidad una trilogía sobre la indiferencia. En *La ofensa*, una indiferencia disfrazada de guerra que pudo propiciar fenómenos como el nazismo; en *Derrumbe*, una indiferencia disfrazada de miedo que nos conduce a la actual cultura del

simulacro en la que nos encontramos inmersos; en *El corrector*, una indiferencia disfrazada de mentira que llevó a la sociedad española al borde del abismo el 11 de marzo del año 2004, exigiendo de ella un ejercicio de responsabilidad casi heroico.

Desde esta óptica, y aunque muchos críticos se muestran reacios a considerar la posibilidad de conceptualizar el arte en términos morales o moralizantes, como escritor creo que no sólo es posible criticar el arte como pauta cultural, sino que es necesario, aunque desde una perspectiva individual, que no colectiva. El arte no debe tener moral, pero sí ética: el arte no debe pretender la reforma de la sociedad, pero sí debe indagar en el sentido de un respeto por la propia idea de arte, o si se prefiere, debido a la actual dificultad para deslindar qué es arte de qué no lo es, del respeto a la obra de arte en cuanto intención, en cuanto propósito, en cuanto búsqueda, en fin, de algo superior en el hombre, sea inmanente, como es mi caso, o trascendente, como sucede con otros artistas.

Me he limitado, pues, a ejercer de topógrafo de una realidad literaria que no necesariamente me gusta, pero que es desde la que trabajo, para diagnosticar algo que es más un deseo que una certeza.

El narrador del siglo XXI es fruto de un tiempo en construcción. Si la Historia ha sido siempre una especie de *work in progress*, hoy más que nunca, puesto en solfa el empeño por imponer una concepción ahistórica del tiempo, un omega de la Jerusalén terrenal, el escritor hereda una época en constante transformación. Y transformación equivale a accidente, crisis, plasticidad, polisemia, vértigo.

Es cierto que ya no se puede escribir como en 1880, pues todo el mundo ha visto Australia sin necesidad de visitarla; sin embargo, ello no significa que los anhelos y las angustias de los hombres de 1880, conocieran o no Australia, sean distintos a los nuestros. Porque puede que el mapa haya cambiado, pero sus puntos cardinales (amor, *fatum*, muerte, tiempo)

permanecen inalterables. El narrador del siglo XXI ha de tener en cuenta esta evidencia.

Pero también ha de tomar en consideración otra.

Vivimos en un tiempo dominado por la tentación de la copia, del eco de un eco. La tecnología no sólo ha convertido la literatura en un producto infinitamente reproducible, sino que una lógica perversa ha convertido también al escritor en un sujeto infinitamente reproducible. El narrador del siglo XXI debe ser consciente de que el libro sólo ya no basta. Por eso creo que el papel del editor va a ser fundamental. El siglo XXI, sus narradores, necesitarán editores audaces capaces de ofrecer al público una cultura de escritores vivos, no de simulacros, una cultura de libros únicos en el seno de una sociedad donde la excelencia cada vez importa menos.

Cuando contemplo mi trayectoria como escritor con obra publicada, desde mi primer texto, *La filosofía en invierno*, aparecido en 1999, hasta el último, *Medusa*, editado en 2012, comprendo que toda ella consiste en un diálogo —en tensar un arco, en cartografiar un país común, *en levantar un puente*— entre las dos formas de escritura que considero privilegiadas para dar cuenta de la existencia, orientarla hacia una interpretación plausible y, en definitiva, aspirar a conocerla: la novela y la filosofía.

Creo que el territorio del escritor, de cualquier escritor, no es la verdad, una palabra ante la que confieso sentir cierta prevención, sino la verosimilitud, esto es, la creación de un mundo que, incluso conculcando las leyes de la realidad, sea transitable, efectivo, coherente; en una palabra: habitable.

En *La ofensa* escribí que lo más aterrador del absurdo es que posea su propia lógica. También es lo más interesante desde el punto de vista del creador. Que podamos leer los mundos soñados por Borges, Lem o

Manganelli sin sentir que deben atender al viejo criterio lógico verdad/falsedad. Al contrario, mientras los leemos, suceden, son eficaces y, además, nos regalan el asilo de la belleza y nos revelan nuestra ignorancia aunque también nuestra inteligencia, dos momentos decisivos en la formación de todo fruidor.

Sólo quien piense que la literatura debe aspirar a reflejar *necesariamente* cierta verdad social, moral o intelectual sentirá desagrado ante estas excursiones al reino de lo contingente. Confieso sentirme bastante incómodo en compañía de aquellos escritores cuyo afán pedagógico les lleva a señalar con el dedo única y exclusivamente lo que está delante de su cara, pues considero que el rodeo a través de la ficción, la manipulación de lo real hasta convertirlo en objeto estético, la evidencia del carácter no mimético, decisivamente antiaristotélico, de la relación entre vida y arte, resulta más enriquecedor para hablar de cuanto nos define que cualquier otra poética.

Por servirme de un ejemplo conocido, pienso que el mejor documento levantado contra las dictaduras en el mundo recién recuperado de los horrores de la Segunda Guerra Mundial ha sido una novela, *Los idus de marzo*, en la que la figura de Julio César, quizá el primer dictador al que nuestra tradición europea puede asumir como propio, muestra el aspecto inequívoco de algunos de los monstruos morales que por aquel entonces, en el año 1948, aún estaban frescos en el imaginario colectivo. Mejor que decir Hitler, Mussolini o Franco, Thornton Wilder se embarca en una novela documental sobre la Roma precristiana y el resultado es deslumbrante: las galas de lo verosímil —la improbable correspondencia entre el hombre más poderoso del orbe y un exiliado en la isla de Capri que responde al nombre de Lucio Mamilio Turrino— se inflaman del viento de la verdad histórica. La imaginación de Wilder, encauzada por la voluntad de fabular sobre aquello que fue posible, a propósito de una de las miles de bifurcaciones en las que se embosca lo sucedido, logra que la estructuración de unos testimonios históricamente

falsos pero literariamente coherentes organice no sólo un material narrativo de primer orden, sino una inquisición extraordinaria, más poderosa que cualquier historiografía al uso, sobre los modos y costumbres mediante los que se construyen un dictador y se levanta una cosmovisión de la voluntad de poder.

Atendiendo a otro ejemplo, a menudo no existe mejor expediente para arrojar luz sobre la condición de nuestra existencia que la fantasía. O, dicho de otro modo, no hace falta llamarse Zola, Dreisen, Thackeray, Verga, Gorki o Galdós para dar fe y hacerlo con una intensidad sin parangón. Planteado el enigma en forma interrogativa: ¿existe algún libro más rico para caracterizar al sujeto del siglo XX que aquel en que un hombre amaneció una mañana convertido en escarabajo? ¿Han logrado el realismo social, el realismo crítico o el realismo sucio perfilar con tanta agudeza el *Angst* del siglo pasado, la disolución de determinadas categorías éticas y el propio cuestionamiento del concepto de realidad que esa breve, absurda e imposible historia acerca de un hombre transformado sin razón, motivo ni causa final o eficiente en escarabajo?

Así pues, verosimilitud frente a verdad, vindicación del «como si» frente al «así». Al escritor la verdad, *su* verdad, debe importarle sin duda, pero no necesariamente debe convertirla en alimento literario. O expresado en forma acaso aporética, insoluble, incluso dramática: es posible que nada haya hecho tanto daño a la verdad del socialismo como la literatura socialista. La literatura no es una red que se lanza sobre el mundo aspirando a convertirse en su horma, sino una magnífica falsificación, una manipulación en toda regla o, como diría Philip Roth en *Operación Shylock*, el escritor no es más que aquella persona capaz de obrar el milagro artístico de la transubstanciación, consistente en hacer que los elementos modificados conserven la apariencia de autobiografía, pero otorgándoles los poderes de la ficción.

Escribe André Gide, en *Los sótanos del Vaticano*:

«Hay dos cosas: la novela y la historia. Ciertos críticos sagaces han definido a la novela como la historia que pudo ser, y a la historia como una novela que había sucedido. Forzoso es, en efecto, reconocer que el arte del novelista alcanza a menudo la verosimilitud, mientras que lo ocurrido, en ocasiones, parece inverosímil. Por desgracia, ciertos espíritus escépticos niegan los hechos en cuanto se salen de lo corriente. No escribo para ellos».

Yo tampoco escribo para ellos. Ni para los que niegan lo inverosímil en el mundo fenoménico, ni para los que arremeten contra las licencias del creador en el mundo artístico.

«Afirman que la ciencia se aproxima cada vez más a la explicación de los componentes últimos de la materia, esto es, al desvelamiento del origen de la vida; sin embargo, yo niego la mayor. La ciencia no explica nada porque el secreto último de la existencia nada tiene que ver con metáforas matemáticas ni radiantes esferas que atesoran el álgebra íntimo del universo. Hablan de protones, agujeros negros, quarks y qué sé yo cuántas cosas más, pero nadie ha logrado explicarme todavía por qué en la carrera anual de coches de Hawai del año 1937, el ídolo local, John Kwatlu, perdió una rueda trasera de su vehículo y ésta, entre más de dos mil enfervorizados espectadores que presenciaban la prueba, escogió la cabeza de su hija para posarse».

Este fragmento pertenece a un relato que se titula «El manuscrito Chiavistelli», un relato que escribí en 2003 y que esconde distintos homenajes. En este párrafo se esconde uno, que hace referencia a una novela del escritor norteamericano William Gaddis, autor de obras maestras como *Los*

reconocimientos, la novela de un falsificador de obras de arte. «El manuscrito Chiavistelli» es un texto inspirado en un relato de Max Beerbohm titulado «Enoch Soames», relato recogido por Borges en su *Antología del cuento fantástico* y en el que un escritor vulgar pacta con el Diablo para saber qué será de su obra después de su muerte.

En mi relato, Enoch Soames es un pintor florentino contemporáneo de Leonardo da Vinci, Lorenzo Chiavistelli, que, para su decepción, comprobará que en el futuro su obra ha sido completamente ignorada. En todo caso, a Lorenzo le queda el consuelo de haber posado disfrazado de mujer para un retrato del propio Leonardo y comprobar, en su viaje al futuro, que ese cuadro, titulado *La Gioconda*, goza de bastante prestigio entre el público. Su alma, en último término, ha sido vendida por un buen puñado de monedas, y la literatura, mediante una farsa verosímil, ha cumplido, humildemente, el célebre *dictum* pessoano: el fingimiento es el alma de la poesía. Pero también su poder.

Mientras apuraba los últimos meses del COU, una de las preguntas habituales que me hacía era: «Qué demonios voy a estudiar ahora». A esa edad yo ya quería ser escritor, lo cual es como decir que quería ser alpinista: una profesión de fe temprana, cierto, pero que constituía más la expresión de un deseo que el itinerario de una realidad. Porque cómo se convierte uno en escritor es un misterio para el que, a día presente, carezco de respuesta. O porque la respuesta para ese supuesto misterio es tan sencilla que acaba con toda tentación de romanticismo: uno se hace escritor como se hace alpinista; éste subiendo montañas, aquél escribiendo libros.

Mientras aquellas dudas me asaltaban, durante la primavera de 1989, ya no recuerdo bien cómo, aunque imagino que por azar, tomé prestado un libro

de la biblioteca de mi abuelo. El libro, publicado en la Colección Austral, era de color verde, estaba firmado por un escandinavo de apellido imposible y trataba de un problema que, como adolescente, había venido experimentando en carne propia. Aquel libro se titulaba *El concepto de la angustia* y lo había publicado un hombre deforme llamado Soren Kierkegaard, oculto tras el seudónimo de Vigilius Haufniensi, en Copenhague, Dinamarca, en el año 1844.

El subtítulo del libro resultaba lo bastante elocuente como para que se comprenda lo poco que yo, a aquella edad, pude entender de semejante texto. El subtítulo rezaba: «Simple investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original». Y, sin embargo, creo que los poderes de la filosofía obraron allí para mí por vez primera. Me sentí atrapado por un lenguaje, por una forma de pensamiento, por un modo de combinar palabras y obtener con ellas ideas, imágenes, relaciones, que hasta entonces desconocía, al menos de un modo sistemático. Aquello no se parecía a los relatos detectivescos o de terror de Poe; aquello no se parecía a las narraciones de Kafka; aquello nada tenía que ver con cierto libro acerca de un adolescente inadaptado, *El guardián entre el centeno*, que mi padre me había invitado a leer. Aquello, *el Kierkegaard aquel*, era otra cosa. No obstante, dentro de él cabía Poe y sus dilemas psicológicos, cabía Kafka y su cuestionamiento de la realidad, cabía Salinger y su conflicto con el propio cuerpo y con la propia inteligencia.

Años más tarde, en 1995, cuando ya era licenciado en Filosofía, comprendí con nitidez qué otra cosa había representado para mí aquel libro titulado *El concepto de la angustia*. Lo descubrí en la declaración de otro filósofo, que no mucho después se arrojaría por la ventana de su casa ante la inminencia de la muerte. Ese filósofo, uno de los mayores estilistas del siglo XX, se llamaba Gilles Deleuze, y en un libro titulado *¿Qué es la filosofía?*, dejó escritas estas palabras:

«Cuando alguien pregunta para qué sirve la filosofía, la respuesta debe ser agresiva ya que la pregunta se tiene por irónica y mordaz. La filosofía no sirve ni al Estado ni a la Iglesia, que tienen otras preocupaciones. No sirve a ningún poder establecido. La filosofía sirve para entristecer. Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie no es una filosofía. Sirve para detestar la estupidez, hace de la estupidez una cosa vergonzosa. Sólo tiene este uso: denunciar la bajeza del pensamiento bajo todas sus formas. Por muy grandes que sean, la estupidez y la bajeza serían aún mayores si no subsistiera un poco de filosofía que, en cada época, les impide ir todo lo lejos que querrían».

Ese itinerario entre un danés jorobado del siglo XIX y un francés suicida del siglo XX, ese trayecto entre dos libros, desde mis 18 hasta mis 24 años, estuvo repleto de otros nombres y otros libros, pero todos esos nombres y todos esos libros, de un modo u otro, han permanecido fieles a la experiencia presentada en Kierkegaard, a la sensación de que el tejido filosófico es infinitamente más sutil que cualquier otro tejido literario, y también han permanecido fieles a la máxima de Deleuze, a la idea de la filosofía como asilo contra la estupidez, como refugio contra la tentación de convertirse en un necio, como brida para sujetar a ciertas formas perversas que asume el poder.

«El arte y nada más que el arte», escribió Nietzsche. «Tenemos el arte para no morir de la verdad». Qué increíble lucidez. ¿Se puede expresar, con menos palabras, una idea más grande, más intensa, más formidable?

Conquistada la filosofía como parapeto, como lugar de resistencia, como muleta contra la idiotez, nos queda el desconsuelo de la tristeza que

provoca. Porque yo no me resigno a vivir en esa pena. Contrariamente a lo que sugería Faulkner, si tuviera que escoger entre la pena y la nada, escogería la nada. Pero es que tampoco me resigno a la nada. Yo quiero *algo*. Quiero una mentira que me permita vivir en la verdad insoportable del mundo, en la tristeza de la filosofía. ¿Dónde encontrar esa mentira magnífica? En el arte, claro, Nietzsche ya nos ha respondido. ¿Y dentro del arte, a qué ciudad, a qué barrio, a qué calle acudir para encontrar esa mentira elevada a su máximo esplendor? Yo diría que a la novela, a ese gran relato, tanto a lo largo como a lo ancho, inventado por Rabelais, Cervantes, Sterne y compañía.

Ahora bien, ¿por qué la literatura? Pues porque la casa del relato es la casa del ser. El hombre no es sólo el animal que come pan (Homero), el animal que promete (Nietzsche) o el animal que usa gafas (Svevo); el hombre es, además, el animal que cuenta, el dueño de la narración, quien pone nombres a todo aquello que no es él: las temibles cosas, el resto de organismos fraternos, la plétora de lo vivo.

Escribir es, antes que nada, nombrar el mundo, llenarlo de significado, procurar un vector de sentido a una realidad que carece de él: esta existencia azarosa, accidental, ateleológica, de cada uno de nosotros y del recipiente en el que viajamos. La necesidad de grandes relatos que nos contengan, que nos definan, que nos recojan, siempre me ha parecido la justificación última de la literatura, la deuda decisiva de la escritura con la oralidad. Un pueblo sin narradores es un pueblo sin horizonte. Podrá conquistar la felicidad, la libertad e incluso la justicia, pero será incapaz de *decirlas*. No se sabrá feliz, libre ni justo porque carecerá de ficciones que simbolicen semejantes figuras. Quizá por eso, entre todas las banderas que la posmodernidad académica ha agitado, ninguna tan peligrosa como la que vocea el supuesto fin de las grandes narraciones. La tentación de un discurso fragmentario, amparado bajo modelos formales caóticos, no parece descabellada en un mundo tan veloz y plástico como el actual. Cosa distinta es la llamada, insistentemente escuchada

desde finales de la década de los años 70 del pasado siglo, al agotamiento del gran discurso como depósito de la vida sentida. Para mí, que me aproximo a la literatura de modo parecido a como lo hizo Onetti («Todo lo que he querido expresar no ha sido otra cosa que la aventura del hombre»), esa renuncia a la expresión de semejante epopeya en un gran relato, se me antoja la expresión misma de la defunción de nuestra cultura.

Al grito de «¡Desespera! El mundo es inaprehensible», la literatura ha opuesto siempre la ambición de su fracaso. Nunca el escritor ha sido tan humano y tan benéfico como en la desmesura de su ambición: Faulkner en *¡Absalón, Absalón!*, Broch en *La muerte de Virgilio*, DeLillo en *Submundo*. Ese fracaso perpetuo que es la literatura, condenada a permanecer un paso por detrás de aquello que anhela expresar, me parece el más inteligente alegato contra la tentación presentista y ahistórica de nuestro tiempo.

Empieza a vislumbrarse el lugar que puede ocupar la obra de arte y, por extensión, la novela. En palabras de Camus:

«Señala a la vez la muerte de una esperanza y su multiplicación. Es como una repetición monótona y apasionada de los temas ya orquestados por el mundo: el cuerpo, la imagen inagotable en el frontón de los templos; las formas o los colores, el número o la angustia».

Entiendo que Camus, en este fragmento de *El hombre rebelde*, vio muy dentro del genio y de la condena del escritor. Porque el escritor es una persona que cultiva una esperanza desesperanzada. Siguiendo un modelo clásico admirado por el autor francés, no sería descabellado advertir en el novelista a un Sísifo que acarrea, una y otra vez, la piedra del lenguaje a una ladera por la que, indefectiblemente, acabará rodando. La novela es un movimiento aporético, el intento de aproximarse hacia una meta que jamás se

alcanza, la aspiración hacia una finalidad constantemente defraudada. Pero además ese movimiento ni siquiera es novedoso, sino que el novelista, como insinúa Camus, trabaja sobre una serie mínima de temas, que se repiten una y otra vez, y a los que sólo dignifica la pasión. No deja de resultar fascinante que los seres humanos seamos tan increíblemente plásticos, pero que nuestro universo de obsesiones resulte tan escaso en su número. Quizá ahí resida esa última Thule que muchas filosofías han perseguido, el sustrato común de lo que denominamos *naturaleza humana*. O dicho de otro modo: ¿Cuántos temas existen? ¿Tres? ¿Treinta? ¿Trescientos?

Oigamos otra vez a Camus:

«Una obra de hombre no es otra cosa que una larga marcha para volver a encontrar, por los meandros del arte, las dos o tres grandes imágenes a las que el corazón se abrió por primera vez».

Ya he sugerido que mi fascinación por la filosofía fue temprana. En ese sentido, me agrada pensar en la palabra *vocación*. Desde muy joven creí entender que la filosofía podía dotarme de dos conquistas que anhelaba poseer: un conocimiento universal, no especializado, y una especie de biografía de la razón humana. Entiendo que ambos objetivos se lograron: la filosofía me regaló su aspecto consolador (por hablar en términos socráticos, me dotó de «un aprendizaje para la muerte») y me liberó de toda tentación religiosa, me mostró una especie de historia privada del heroísmo intelectual. Aun así, notaba que me faltaba algo. Y ese algo me lo dio la literatura, y más en concreto la ficción, esa «casa para siempre» de la que habla Vila-Matas. En la ficción hallé el instrumento que me permitía articular mi pasión por la filosofía, por su acervo, en ese mundo paralelo, pero no menos real, que es el mundo de la imaginación, el mundo de los artefactos estéticos.

Mis lecturas se han nutrido de la tradición filosófica occidental, la que arranca de los griegos y llega hasta los grandes pensadores del siglo XX que velaron armas en la inagotable cantera del marxismo, como el mencionado Deleuze, Castoriadis o Foucault. A partir de estas lecturas seminales, he ido encontrando los escritores que han atendido a los problemas planteados por dicha genealogía. Quizás por ello nunca me he sentido demasiado interesado por la tradición literaria en español, ni por la que se ha hecho en España ni por la que se ha proyectado desde América Central o desde América del Sur. Supongo que la peculiar relación que España ha mantenido con las grandes corrientes de pensamiento ha influido en ello. Mis intereses han estado siempre más cercanos a otras literaturas con cosmovisiones distintas a la nuestra, caso de la centroeuropea o de la rusa. Así, mis referentes literarios han sido autores en lengua alemana, como Kafka, Broch y Musil, en polaco, como Gombrowicz, y en ruso, como Dostoievski. Luego, con el tiempo, mi horizonte de lecturas se ha ido expandiendo, y he descubierto a un puñado de escritores que hoy considero irrenunciables: Stendhal, Melville, Conrad, Faulkner, Proust, Celine u Onetti, que es tan poco «español» en sus temas.

La pregunta pertinente es: ¿Qué tienen en común todos estos autores? La respuesta es que todos estos grandes novelistas fueron novelistas filósofos; esto es, precisamente lo contrario que novelistas de tesis. La novela, pues, como decantación de la filosofía. El novelista de genio devora el pensamiento, lo metaboliza y nos devuelve un producto novedoso que, llevando esa sustancia viva en su interior, es, sin embargo, otra cosa, *algo más*. Hay una suerte de metamorfosis, de conversión del gusano en mariposa, en este diálogo fecundo que se produce entre filosofía y novela, en este puente magnífico que se alza entre dos orillas.