

TENDENCIAS ACTUALES DE LA LITERATURA

**LA MEMORIA ES UN GRIFO MALCERRADO**

**I**

El título es cómodo, al menos para mí, que lo tomo a mi medida. Cuando me propuso la profesora Natalia Álvarez intervenir en estas jornadas, se me ocurrió hablar de la función de la memoria en la creación literaria. ¿Por qué? Por su papel controvertido. La memoria es una facultad envidiada, admirada individualmente. Socialmente, ya es otra cosa (ahí está el escamoteo infame en torno a la denominada Memoria Histórica...). En todo caso, uno sabe que la memoria, lejos de ser una entidad objetiva, es desde luego material plástico. Se exige o se evita, según convenga.

Y creo que eso mismo ocurre en la creación literaria, en la creación verbal. De eso hablaré, leeré y pondré ejemplos míos; no me queda otro remedio

Tomaré como punto de partida esta afirmación en la que creo a pies juntillas: **La imaginación es parte de la memoria del escritor**. Eso no invalida aceptar que la memoria es, puede ser, el detonante de la creación. Pero la labor del escritor no es un acto de fidelidad. O, en todo caso, se trata de ser fiel a la naturaleza errática y voluble de la memoria. No solo ir a la caza del dato exacto sino aceptar su baile de transformaciones. En el ejercicio de la evocación no debe importar tanto ‘qué’ se evoca sino ‘cómo’ se evoca. En otras palabras: **la memoria no es solo recuperar un contenido sino que es también mantener un orden, que casi siempre es un desorden: el desorden natural, genuino de la memoria**

\* \* \*

La ‘**obediencia literaria**’ -digámoslo ahora así- a la naturaleza del recuerdo debería implicar, pues, obediencia a ese orden errante, a ese “**baile sin tino**” que es la memoria. Nada más falso, o al menos más sospechoso, que proponer en la escritura una ordenación rectilínea y disciplinada cuando se trata de trabajar con la profundidad de la memoria. En ese sentido, las escrituras autobiográficas más creíbles para mí son aquellas capaces de sujetarse a la lógica extraña de la memoria. Por ejemplo, *JUVENTUD. EGOLATRÍA*, de **Baroja**, compuesto de viñetas, de teselas episódicas que se van superponiendo casi al modo de aquel “*Me acuerdo...*”, de Perea. También se me

hace creíble la narración autobiográfica de **Coetzee** titulada *VERANO*, que he leído no hace mucho, y que está dispuesta en forma de sucesivas entrevistas supuestamente hechas a mujeres que tuvieron presencia en la vida del escritor sudafricano. Esa dispersión, esa voluntad de **convertir a la memoria en puñados** revela un conocimiento de cómo ha de ser el tratamiento de los materiales de la memoria, su estructura volátil y errabunda.

\* \* \*

Hablemos del “yo”, esa entidad llena de brozas sucias que está ahí, en el fondo de los recuerdos como esas anclas herrumbrosas que yacen en el fondo del mar y que pierden la nitidez de la forma al irse cubriendo de adherencias (algas, conchas de moluscos pegajosos, sargazos...). El “yo”, en realidad, se transforma en “tú” en el **acto de recordar**. En la memoria, todos somos meros interlocutores de ese otro “yo” al que evocamos. Al que convocamos con palabras conjuradas, a ver si lo atraemos. Somos *otro* con el que tropezamos desde **unas afueras**. Como cuando escuchamos nuestra voz grabada o vemos una fotografía nuestra ya pasada. Hay un exterior que lo distorsiona todo en el acto de convocarnos en la memoria. Y eso es siempre así. La imagen que se me ocurre para seguirlo explicando es la del ventrílocuo que no utiliza el órgano adecuado para reproducir una voz.

**Recordar es, entonces, un modo que incluye la falsificación.  
Es en primera instancia un acto desnaturalizado.**

También es un ejercicio plástico, en el sentido de que es escurridiza como una gota de mercurio. Ser fiel a la memoria ha de ser, por fuerza, contar con esta intemperancia nerviosa y líquida.

\* \* \*

Pero ¿qué hace el escritor con lo recordado, lo memorable? Convertirlo en lenguaje. Por este mero hecho, lo que recordamos ya se ha transformado. Es algo parecido al Principio de Incertidumbre, de Heisenberg: aproximarse al objeto con el que pretendemos experimentar ya lo modifica. Pero, ¡atención!, no solo se han transformado los recuerdos sino que, en el puré del lenguaje, se siguen transformando los recuerdos y también las palabras de manera imperceptible, tal como se mueven los continentes. No advertirlo no significa que ello no suceda.

Me gustaría merodear un poco en torno a eso proponiendo una analogía entre escritores y pintores. Las diferencias entre ambos siempre me han parecido muy interesantes y me han hecho pensar. El escritor de la memoria lo fía todo de una vez a un documento monolítico: la autobiografía. “*Así he sido yo*”, parece que dice con

suficiencia documental cuando tira su libro sobre la mesa. El pintor, en cambio, más modesto y más veraz, se va retratando una y otra vez a lo largo de su vida. Lo suyo tiene algo de provisional, algo de suspensión. “*Así voy siendo*”, parece decirnos a los espectadores en cada entrega, que nunca es la última en muchos casos. El ejercicio del autorretrato del pintor es mucho más fiable precisamente por lo que tiene de relatividad. Hay menos pretenciosidad en esa exhibición. Hay en ello la conciencia de una imposibilidad: la que dimana de saber que es imposible plasmar una identidad fija, duradera. **El pintor trabaja aceptando el tiempo como ingrediente natural de su imagen** de sí mismo; el escritor en su autobiografía, no; pretende levantar un monumento inmóvil que resista los embates del tiempo, que ofrezca una imagen perdurable de uno mismo. Vana ilusión. Se hace trampa con esos materiales del recuerdo (“*Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos*”, decía **Valle-Inclán**), deformados en la contingencia vagabunda de la memoria. Y luego por las propias fluctuaciones del lenguaje que pueden alterar el peso de las palabras. Como esos saurios perezosos pero vivos, **las palabras también se alteran a su modo**. Hay más riesgo del que se supone en esa creencia de que escribir sobre uno mismo acabará por alzar un ‘dibujo verbal’ definitivo. **No hay nada definitivo. Ni siquiera las palabras**, como cualquiera sabemos. Lección de humildad que debe conocer quien trata de establecer alianzas entre memoria y lenguaje.

\* \* \*

El escritor debe saber que la memoria es también -como la fantasía, la ocurrencia o los abismos de la imaginación- un componente que ha de aparecer en la escritura como “**agente de transformación**”, **no de constatación**.

Quien escribe no trata tanto de reproducir la vida como de añadirle algo, algo más que le faltaba. Y esa añadidura es, precisamente, el ingrediente más legítimo que puede ofrecer el narrador. Una transformación. Ello nos lleva de cabeza a la escrupulosa distinción entre dos pares de conceptos: **verdad y mentira**, por una parte; **realidad y ficción**, por otra. Cuidado: no hay equivalencia entre ellos. La verdad en las narraciones no es la realidad -al fin y al cabo, fruto de la memoria-; y, en correspondencia, la mentira no es una categoría moral -se me ocurre decirlo así- de la ficción. Dicho de manera lapidaria y brutal: **las narraciones son verdad precisamente porque son mentira**. Más aún: la verdad de una novela, por ejemplo, ocupa un territorio donde pueden convivir sin problemas lo cierto, lo incierto, lo falso y lo imposible. **Hermann Hesse** lo resolvió para siempre así: “*La verdad y la mentira en la literatura solo depende de lo que esté dispuesto a creerse el lector*”. Faulkner, más misterioso, decía en su novela *LUZ DE AGOSTO*: “*La memoria cree antes de que el conocimiento recuerde*”.

Y es que, al fin y al cabo, todos sabemos que hay dos tipos de lectores: los que al terminar la lectura dicen: “Parece que lo estás viendo todo ahí” y los que, a su vez,

exclaman: “¡Qué imaginación poderosa!”. O sea. Lo real o lo inventado producen sendos modos paralelos de complicidad en los lectores. Se cuenta de un viajero occidental que andaba por China y contaba relatos de Poe -¡de Poe!- que se creían las gentes a pies juntillas. Pero cuando aquel hombre habló de los rascacielos de Nueva York, todos le llamaron “honorable embustero”.

## II

### LA MEMORIA ES UN GRIFO MALCERRADO

En un libro titulado *La secreta labor de cinco inviernos* que publiqué en 1985 hay ya toda una sección dedicada a los estragos del olvido. ¿Por qué me podía preocupar a mí el olvido ya por entonces hasta ese punto de dedicarle toda una secuencia de poemas? Creo que hoy sabría responder a esa pregunta con cierta aproximación. Me preocupaba del olvido su naturaleza selectiva; también su inconstancia; por último, su necesidad. **La necesidad de olvidar para seguir viviendo.** Recuerdo cómo me perturbaron entonces estos versos de Luis Rosales que incorporé a uno de mis poemas: “*Quizás la perfección no se completa sin olvidar*”.

Vivimos en un tiempo en el que la memoria tiene un prestigio que la convierte en un don, en un premio de la vida. Quien la pierde en la vejez, ya lo sabemos, está condenado a un horrible extravío mortal que con frecuencia arrastra a sus seres queridos a esa misma oscuridad. De modo que es cierto: en la duración de la vida no valoramos tanto el conocimiento como la memoria. En general, diríamos que no nos deslumbra quien conoce sino quien recuerda. Y todos estamos preocupados por mantener la memoria, a la que se considera una facultad que puede acabar por hacer portentoso a alguien; y, sin embargo, habría que sopesar también en su justa medida la necesidad de olvidar tanto como la de recordar. Manejarse con toda la memoria viva puede ser un ejercicio torturante; vivir aceptando los límites del olvido ha de ser, sin duda, operación más humana. La perfección, como decían las palabras de Rosales, no implica saberlo todo; implica saberse deshacer de ello. Para eso, necesitamos el olvido.

Es en ese libro de 1985 donde está el poema al que se alude en el título de esta intervención, y que leo ahora:

La memoria es un grifo malcerrado  
donde el pasado vela. Oye su canto,  
su distinto escapar hacia otro instante  
y encerrarse de nuevo; oye su pronto  
gemido que nos suelta y que retorna

desde la luz del acto a otra tiniebla  
primera donde un desconocimiento  
lo acoge hasta quién sabe o lo mutila  
aún más entregándolo al olvido,  
soplando su ceniza al viento oscuro.  
Restos de besos, migas de meriendas  
al borde de otro río, saldos de historias  
viejas como jirones desdentados...,  
mala música de olor a polilla  
que no crece en los labios: se hace añicos  
o agujeros silvestres de silencio  
que llaman sin aviso: vuelven solos.  
Nunca se pierden, ellos mismos son  
camino y caminante: vuelo y ala  
que han perdido la medida del viaje  
y deciden llamar o callar siempre.

Ese “perder la medida del viaje”, del viaje de la vida, naturalmente, es lo que me ha atraído de siempre hasta ponerme al borde del abismo. Porque en realidad lo que me llamaba la atención de la memoria era, precisamente, su similitud con el olvido; tanto es así que he llegado a pensar que **el olvido no es más que un modo más de la memoria**. En efecto, la memoria es errática, volátil, poco coherente con las exigencias de lo importante. ¿Por qué se quedan con nosotros sucesos nimios que en su momento pasaron deslizándose pero que acaban por prenderse con imperdibles que nadie ve para siempre jamás? Pero la pregunta tiene su envés: ¿por qué se nos olvidan rostros y escenas y palabras que formaron parte de la arquitectura mayor de nuestra vida y ahora ya son restos oxidados? ¿Qué mano que no es nuestra decide con qué hemos de quedarnos y qué hemos de soltar? Este es el extravío, la pérdida de la medida del viaje. Los recuerdos se bajan de nosotros de esa manera brusca y temeraria. Jamás sabremos si volverán a incorporarse tal cual en ese territorio suspenso donde nos las arreglamos para seguir viviendo con esa doble necesidad: el sitio libre que el olvido deja y la luz de fondo que la memoria presta. Somos lo que olvidamos tanto –o más- que lo que acertamos a recordar. De eso estamos hechos.

\* \* \*

De todas las manifestaciones expresivas que conocemos, la de escribir es la que más vínculos tiene con el hecho de recordar. No sé cómo se las arreglan en otras actividades. El músico, por ejemplo, cuando compone, ¿a qué aguas abisales desciende para extraer los sonidos que le sirven? En cambio, todos, ustedes y yo, guardamos dentro un capital de palabras como ahorros involuntarios. Palabras escuchadas o

palabras dichas. Aparecieron un buen día. A veces, solo una vez. Pero es recordarlas -ni siquiera el sabor gustoso de pronunciarlas- y ya estamos entregados al dulce ministerio de los recuerdos. Entre la palabra y la memoria hay un pasadizo sutil y lleno de amables penumbras que pone a ambas en íntima conexión.

Para el escritor, la asistencia de la memoria como material de creación trae consigo el patinaje sobre el hielo de la falsedad. Lo que ocurre es que el escritor sabe que ha de aceptar la falsedad como un ingrediente más, un ingrediente natural en su escritura. *"Un buen narrador es alguien que tiene buena memoria y confía en que los demás no la tengan"* decía sagazmente Irvin S. Cobb. Más en serio, el poeta Carlos Barral es el autor de estos dos versos significativos que pronto arrebaté para mis alrededores: *"Si no trabajo, miento / y miento todo el tiempo que no invento"*. La piroeta paradójica que aquí se sugiere -mentir cuando no se está inventando; no mentir mientras se inventa- es todo un propósito de la conducta del creador, que sabe que es legítimo contar con todo aquello que es posible convertir en lenguaje (sea por rememoración o sea por fabulación) por encima de otras categorías que a él no le interesan como lo verdadero o lo falso, lo real o lo fingido o lo supuesto, etc. Él, el escritor, disuelve en palabras lo que para otros es asunto de moral o de comprobación notarial. Y es que en la escritura todo es verdad porque ha sucedido ya. Y ha sucedido ya porque se ha convertido en lenguaje. No hace falta ir más allá. La verdad del escritor es inventar, que etimológicamente significaba 'hallar'. Su moral es su gramática.

Me vienen ahora a la memoria aquellos programas radiofónicos de las melodías dedicadas. "Programación del oyente asociado", creo que se titulaba. Y yo, muy pequeño, siempre pensé que eso del 'oyente asociado' se decía por un señor, un señor al que se denominaba así y que era el encargado de recibir aquellas solicitudes de canciones. El misterio para mí se producía cuando la locutora decía nada más esto: *"Para complacer una petición..."* Y no se ofrecía el nombre del destinatario o la destinataria. Otras veces, en cambio, el asunto acababa velando al remitente. Se decía por ejemplo: *"Para Fulanita de Tal... de quien ella sabe"*. Y ahí terminaba toda explicitud. Yo siempre sospeché que la canción encargada, elegida supuestamente a medida de quien la quería escuchar, en realidad iba dedicada al mismo que la solicitaba. Es decir: que muchas veces no había nadie al otro lado de ella. Uno quería oírla, necesitaba hacerla presente. Y utilizaba esa fórmula alzada a medias entre la trampa y la necesidad. Entonces me armé de valor y llamé por teléfono al número que decían en el programa. Me atendieron. Dije el título de la canción como un conjuro: *"Eloise"*, de Barry Ryan, que era un cantante que entonces, en 1968, triunfaba y luego se fue al osario común de los éxitos efímeros. Efectivamente, la pusieron. Pero antes: "Tienes que decirnos a quién la dedicas y de parte de quién". ¡Adiós! Ahí sí que me habían dado. "Diga usted 'Para ti de parte de quien tú sabes'. Ese pastel de crema cursi, pero

efectiva, solté. Y colgué deprisa y azorado. La pusieron diciendo exactamente eso: “Para ti de parte de quien tú sabes”. Pero yo sabía que ese “tú” era “yo”, así que mientras la escuchaba tuve una experiencia insólita. Una experiencia puramente esquizofrénica. Yo no sabía si tenía que asumir el papel de quien la había pedido (*moi-même*) o la función de quien estaba escuchando (“*car j’est autre*”) lo que alguien se estaba dedicando a sí mismo. O sea, yo era a la vez el amante y el voyeur, el asesino y el cadáver. Fue la primera vez que supe que eso podía hacerse. Escribir, por ejemplo, como si la flecha se hubiera lanzado a alguien en concreto y, entonces, correr más que Zenón por el trayecto y recibir uno mismo el flechazo que había previsto. Algo así, creo, es la creación literaria. Uno escribe una novela o un poema que parece que va dirigida a alguien en concreto o a todos en general. Pero no. Pudiera ser que quien parece que es el destinatario sea, en realidad, el remitente. Se decía de Gila, el humorista genial, que a veces se llamaba unas cuantas veces a la pensión donde vivía preguntándose por sí mismo. Cuando volvía por la noche, la patrona le daba recados estrambóticos (“La ha llamado un señor: que pase a recoger el dromedario donde otras veces, y otro: que le compra este año solamente media cosecha de vinagre; y otro, que no dejó nombre, que ya sacó los pasajes para Tombuctú”...) Parece ser que la cosa era así. En realidad, lo que Gila quería llamándose era comprobar a ver si existía. Y había ingeniado eso. Algo similar le ocurre al escritor. Es una suerte de médium que recoge aspiraciones abstractas, las escribe, las convierte en poema o en relato y las devuelve al aire común. ¿Para qué? Para escuchar él de nuevo, como lector, lo que su mano ha escrito a la sombra del ensimismamiento o de la incertidumbre. **Eso es, también, escribir: querer ser lector;** y entonces despeñarse por un itinerario no conocido pero que ya lo espera a uno.

Para realizar ese itinerario, ¿con qué contamos? Con la memoria. Pero, atención, la memoria en las creaciones verbales no es solo lealtad catastral a lo sucedido. Es más bien lo que fue, lo que suponemos que fue y lo que querríamos que hubiese sido. Todo eso. Una trenza que, toda junta, constituye lo que podemos llamar ahora la memoria literaria. Yo la llamo la memoria emocional también. Mi experiencia modesta es que ataca de manera distinta según haya en ciernes un poema o un relato.

Personalmente, no sé hablar muy bien de qué es lo que se pone en pie cuando uno se encuentra sumido en un poema. Yo lo resuelvo con una palabra facilota: la palabra es ‘intensidad’. Y no paso de ahí. Uno presiente una densidad extraña en las palabras, que se van aceptando o se van repeliendo por razones que quien está sobre ellas no acaba de acertar a entender. Para empezar, tampoco entiendo la deliberación como preludeo del poema. En él existe la memoria, sí, pero como un gas de fondo. Lo que ocurre es que ser fiel a ella no es necesariamente repetir las palabras exactas que

evocan lo que pasó. Muy al contrario, ser fiel al poema consiste en usar palabras –otras palabras- que sin ser las que reproducen la experiencia son las que mejor la evocan, a pesar de que se desentiendan de manera admirable de todo aquello. “Desentender-se” es otro concepto muy feraz para mí. Es curioso: para ser fiel al poema (no a la realidad evocada) hay que desentenderse de la evocación que lo genera y entregarse de otra manera al lenguaje que sobreviene, ello aun a costa de que tampoco se entienda (sí, se des-entienda) por hipotéticos lectores. Voy a ilustrarlo como sé, por medio de la lectura de un poema todavía inédito.

Otra cosa bien distinta es la creación en prosa. La única manera que sé de escribir así parte de lo autobiográfico. Dicho en la clave de aquel suceso radiofónico, el “yo” se convierte en “tú”. De ello podría dar cuenta el inicio de este relato, también inédito, que pongo ahora cerca de ustedes para despedirme.

Y muchas gracias por su paciencia.

TOMÁS SÁNCHEZ SANTIAGO