

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Malentendidos
de la Modernidad.
Un manifiesto

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 24 DE NOVIEMBRE DE 2024
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. JAVIER CERCAS

Y CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA.
D.^a CLARA SÁNCHEZ



MADRID

2024

Malentendidos
de la Modernidad.
Un manifiesto

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Malentendidos
de la Modernidad.
Un manifiesto

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 24 DE NOVIEMBRE DE 2024
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. JAVIER CERCAS

Y CONTESTACIÓN DE LA EXCMA. SRA.
D.^a CLARA SÁNCHEZ



MADRID

2024

© Javier Cercas. 2024
© Clara Sánchez. 2024

Impreso en Liber Digital, S.L. (Casarrubuelos, Madrid)

Discurso
del
EXCMO. SR. D. JAVIER CERCAS

Señor director, señoras y señores académicos:

No les quepa la menor duda: también para mí significa un gran honor y una gran responsabilidad el hecho de ingresar hoy en la Real Academia Española. Me consta que muchos de mis predecesores han pronunciado antes que yo estas mismas palabras, o muy parecidas, hasta el punto de que ya casi podrían considerarse sin riesgo un cliché. Soy escritor, de modo que no ignoro que escribir de verdad consiste en escribir contra el cliché; pero tampoco ignoro que una idea no se convierte en cliché porque sea falsa, sino porque es verdadera o, al menos, porque contiene una parte sustancial de verdad. Hoy, en mi caso, esa parte es más que sustancial. Mi madre me ha contado muchas veces que, apenas unas horas después de que yo naciese, mi tío Juan Cercas irrumpió con estrépito en nuestra casa. «Bueno», preguntó, «¿qué va a ser este niño de mayor? Ministro, ¿verdad?». «De ninguna manera», lo atajó mi padre, tratando de

disimular la euforia. «Va a ser catedrático de la Universidad de Salamanca». Así que, para mi padre, por entonces un joven veterinario rural, hijo de un labrador obsesionado con la idea de que sus hijos estudiaran una carrera y miembro de la primera generación de universitarios de su familia, lo máximo que se podía aspirar a ser en esta vida era catedrático de la Universidad de Salamanca; créanme: ni en sus sueños más desbocados se le pasó por la cabeza que su único hijo varón, nacido como él en un pueblo humildísimo de Extremadura, pudiera ingresar un día en la Real Academia Española. Nadie sabe cuánto lamento yo que él no esté hoy aquí, con nosotros (y que tampoco lo esté mi madre, aunque ella, al menos, sigue viva); en cuanto a ustedes, pueden dar gracias al cielo por su ausencia. Mi padre, en los peores momentos, era el mejor, porque no se arredraba con facilidad, pero en los mejores era el peor: si hoy estuviera aquí, den por hecho que ya llevaría un rato llorando a lágrima viva, y es casi seguro que a estas alturas nuestro director no tendría más remedio que recurrir a los miembros del servicio de seguridad de la Academia para que lo obligasen a salir, aunque fuese a rastras, y nos permitiera concluir en paz la ceremonia.

Todo esto en cuanto al honor de ingresar en la Academia. En cuanto a la responsabilidad, para sentirse abrumado por ella bastaría con recordar los nombres de tres o cuatro miembros de esta institución a la que han pertenecido muchos de los españoles más notables de los tres últimos siglos, entre ellos quienes han tenido la generosidad desorbitada de presentar mi candidatura al sillón R mayúscula—don Mario Vargas Llosa, don Pedro Álvarez de Miranda

y doña Clara Sánchez—, así como la persona que lo ocupó hasta su fallecimiento y de cuya herencia excepcional trataré de hacerme cargo a partir de hoy: don Javier Marías.

Apenas lo conocí personalmente. De hecho, no conversé con él más que en una ocasión, muy cerca de esta casa, en el parque del Retiro. Marías se había construido una reputación de hombre difícil, pero la verdad es que aquel día todo fue muy fácil entre nosotros (como lo fue en la breve correspondencia que mantuvimos durante sus últimos años de vida, en la que vislumbé a una persona afectuosa y cabal). Por entonces, hablo de la primavera de 2015, yo acababa de regresar de la Universidad de Oxford, donde había pronunciado una serie de conferencias en St. Anne's College; inevitablemente, hablamos de Oxford. Digo inevitablemente porque entre 1983 y 1985, cuando contaba treinta y pocos años, Marías había ocupado una plaza de lector de español en Exeter College, en la cual le habían precedido algunos grandes escritores españoles, entre ellos varios miembros de esta Academia, de Dámaso Alonso a Félix de Azúa; esa experiencia académica fue, como es sabido, el germen de un vasto ciclo de novelas ambientadas o relacionadas con Oxford, que constituye parte esencial de la obra de Marías. Este, durante aquella conversación fugaz en el Retiro, me confesó que no había vuelto a Oxford desde que abandonó su plaza de lector, treinta años atrás. «¿Ni una sola vez?», le pregunté, perplejo. «Ni una sola», me contestó.

Mi perplejidad carecía de sentido. Es verdad que, como cualquier lector de *Negra espalda del tiempo* o de *Tu rostro mañana*, yo había dado por supuesto que, en los años pos-

teriores a su estancia casi juvenil en Oxford, Marías había regresado allí a menudo: a esa frecuentación atribuía yo, como tal vez la mayoría de sus lectores, la familiaridad que exhiben sus novelas con los usos, costumbres e idiosincrasia de la ciudad y sus habitantes; y, aunque yo no había reconocido el Oxford de Marías en el Oxford donde acababa de residir durante dos meses —ni en el que había conocido en mis visitas previas—, la discrepancia entre uno y otro no me había llamado la atención ni había hecho mella en mi credulidad de lector de Marías (esa bendita credulidad sin la cual, por lo demás, resulta imposible disfrutar como es debido de una novela). No importa: insisto en que mi perplejidad era absurda. El Oxford de Marías guarda una relación anecdótica con el Oxford real. En *Todas las almas*, la primera novela del ciclo de Oxford, el narrador —un narrador que se parece muchísimo a Marías— se refiere a Oxford como «la ciudad estática y conservada en almíbar»; en *Tomás Nevison*, la última novela del ciclo de Oxford y la última que publicó Marías, el narrador —un narrador que se parece muchísimo al de *Todas las almas*— afirma que Oxford «conserva en almíbar a cuantos acoge y alberga». Ese almíbar que envuelve de principio a fin el Oxford de Marías es la memoria de Marías, su recuerdo del Oxford real. Marías no quiso regresar nunca a Oxford, verosímelmente, para que el Oxford de la realidad no entorpeciera el Oxford de la ficción, para poder seguir construyendo en sus novelas su propio Oxford. En otras palabras: el Oxford de Marías es al Oxford auténtico lo que el Londres de Dickens al Londres auténtico o el Madrid de Galdós al Madrid verdadero o, mejor aún, lo que el Dublín de los

mapas fue al Dublín de Joyce, que en 1904 se marchó de su ciudad natal y, tras volver a ella por última vez en 1912, nunca regresó, para poder imaginarla minuciosamente en sus libros. Los grandes escritores no reflejan la realidad, ni siquiera la recrean: los grandes escritores la inventan.

Javier Marías fue uno de los grandes novelistas españoles del último siglo, tal vez uno de los grandes novelistas españoles a secas. Sus novelas cosecharon muchísimos lectores en todo el mundo, y gozaron de una reputación internacional con muy pocos precedentes en nuestra narrativa. Como es natural, este éxito más allá de nuestras fronteras le atrajo más acá numerosos reproches, el más tenaz de los cuales afirmaba que era un escritor extranjerizante; resulta difícil concebir una acusación más obtusa, no solo porque Marías conocía muy bien la mejor tradición literaria española, sino sobre todo porque lo mismo hubiera podido decirse —de hecho, se dijo— sobre los tres mayores revolucionarios de nuestra lengua: sobre Garcilaso, que adaptó al castellano la música italiana de Petrarca; sobre Rubén Darío, que adaptó al castellano la música de ciertos poetas simbolistas franceses, empezando por Verlaine; y sobre Borges, que adaptó al castellano la música de ciertos prosistas británicos de la época victoriana. Precisamente de Borges, acaso el mayor escritor en nuestra lengua desde Cervantes, o desde Quevedo, se dijo una vez que era un autor inglés que escribía en castellano; alguna maldad parecida hubiera podido decirse de Marías. Los cambios que Borges y Marías imprimen a nuestra lengua son, sin embargo, de signo opuesto (tal vez porque sus modelos esenciales también lo son, aunque en ambos casos sean británicos y casi contemporáneos: Chesterton,

Stevenson, Shaw y Kipling, en Borges; Conrad y James, en Marías): el español de Borges es de una precisión, una concisión y un rigor casi inéditos; Marías, en cambio, dota o aspira a dotar al español de una anchura y un esplendor verbal shakespearianos (y de ahí que Shakespeare sea una referencia constante en su obra).

Marías fue un narrador muy precoz. Sus dos primeras novelas, *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*, se publicaron cuando él contaba veinte y veintiún años, respectivamente. Hace tiempo definí la primera como una novela pop, un pastiche en el que Marías reelabora desde una conciencia irónica una serie de elementos que pueden adscribirse a géneros reconocibles con facilidad: la novela y el cine negro norteamericanos, el melodrama de Hollywood, la saga clásica; también habló de pastiche Pere Gimferrer a propósito de *Travesía del horizonte* en una reseña contemporánea a la novela, solo que en esta ocasión los modelos eran Conrad, James y Conan Doyle. Sea como sea, el futuro académico catalán acertaba de lleno en aquel texto pionero, publicado en la revista *Destino*, cuando aventuró que Marías había usado sus modelos «con el mismo espíritu con el que antaño un poeta incipiente podía escribir imitaciones de Propertio o Petrarca». Y concluía: «En los mejores casos [...] ello fue preludio, a veces muy dilatado, a la cristalización del universo novelesco y el repertorio estilístico propios de cada autor».

Eso fue exactamente lo que ocurrió con Marías. Aunque *Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte* son dos joyas que sorprenderán a quienes tengan la fortuna de no haberlas leído, es lógico que puedan interpretarse ahora, retros-

pectivamente, como un prólogo juvenil a la obra de madurez del escritor. La maduración de Marías tuvo lugar a lo largo de la década siguiente, mientras él se apartaba de sus experimentos primerizos en sus tres novelas posteriores —*El monarca del tiempo*, *El siglo* y *El hombre sentimental*—, pugnaba por hacerse cargo a fondo de sus modelos esenciales —los susodichos Conrad y James—, añadía otros —Thomas Bernhard— y, al tiempo que abrazaba el magisterio amistoso de Juan Benet, asimilaba de una forma muy personal la apuesta por el *grand style* que este había teorizado en *La inspiración y el estilo* y estaba poniendo en práctica en su universo novelesco militantemente faulkneriano; en ese período de búsqueda o construcción personal fueron también esenciales otros hitos, en particular la admirable traducción de *Tristram Shandy*, una novela sin cuyo espíritu libérrimo y sin cuyas geniales extravagancias cervantinas Marías tal vez no hubiera llegado a ser Marías. «I progress as I digress», dice por ejemplo el narrador de Sterne: «Progreso mientras hago digresiones», y eso mismo hubieran podido decir sin excepción los narradores de Marías. Del Marías hecho y derecho, quiero decir, ese que compareció por fin en *Todas las almas* y acto seguido alcanzó su culminación en la que sigue siendo a mi juicio su novela más lograda: *Corazón tan blanco*.

Muchas veces se habrá escrito que *Todas las almas* posee un carácter fundacional en la obra de Marías. Es exacto: en esta primera novela del ciclo oxoniense —donde Oxford aparece como territorio físico, pero también moral—, cuaja una suerte de fórmula que Marías rehará una y otra vez en sus novelas futuras, enriqueciéndola y ampliándola. En

su respuesta al discurso de ingreso en la Academia pronunciado por Marías, Francisco Rico aisló un rasgo central de ese modelo narrativo: el carácter centrípeto de su narrador. En las novelas de Marías, observó Rico, «las situaciones se multiplican, los personajes aparecen y reaparecen con cambiante persistencia, unos temas se deslizan en otros, pero la fábula vuelve siempre al narrador y el hilo pende siempre de él [...]. El argumento último», sintetiza Rico, «es la mirada del narrador». Ese narrador posee a veces muchos rasgos biográficos del propio Marías, como ocurre en *Todas las almas*, no digamos en esa extraña secuela explícitamente autobiográfica de *Todas las almas* que fue *Negra espalda del tiempo* —un ensayo de novela sin ficción—, y por eso algunas de sus novelas se han podido relacionar con lo que de un tiempo a esta parte denominamos «autoficción», un tipo de relato donde el yo inventado del narrador vendría a ser lo que el yo poético de la lírica; en otros casos —en muchos casos—, los narradores de Marías son «personas que han renunciado a sus propias voces», por usar las palabras del propio Marías: traductores o intérpretes o «negros» literarios o espías, como el Juan Ranz de *Corazón tan blanco* o el Víctor Francés de *Mañana en la batalla piensa en mí* o el Jaime o Jacobo o Jacques Deza de *Tu rostro mañana* o el Tomás Nevison de la novela homónima. Pero ese narrador, que además de centrípeto es omnívoro, obsesivo, hiperconsciente, meditabundo y un poco fantasmal, no constituye por supuesto el único rasgo unificador de las novelas mayores de Marías. También lo es la deliberada atrofia argumental —que contrasta con la fecundidad episódica de sus primeras novelas—, la prosa barroca, morosa, arbores-

cente y divagatoria, la densidad de pensamiento o más bien la habilidad con que, en sus novelas —como en las de algunos autores centroeuropeos casi contemporáneos suyos: el propio Thomas Bernhard o Milan Kundera—, se integra de manera armoniosa la narración y el pensamiento, convertido este en un ingrediente novelístico tan esencial como los personajes o la trama (o tal vez más). Igual que sus maestros anglosajones, igual que Marcel Proust —con quien más de una vez se le ha relacionado—, Marías es un psicólogo sutilísimo, un espeleólogo capaz de alcanzar los últimos recovecos de nuestra conciencia y orientarse en la maraña inextricable de nuestras motivaciones; también es un gran arquitecto, o un gran músico: sus novelas están construidas como sinfonías, a base de repeticiones y variaciones de motivos cuyos significados se expanden, se entrelazan y se vuelven más profundos, más ambiguos y más complejos gracias a ese constante variar y repetir, a ese tejer y destejer constante.

Profundidad, ambigüedad y complejidad: he ahí tres cualidades esenciales del orbe novelesco de Marías, un mundo de personajes recurrentes, que aparecen y reaparecen en novelas distintas (Toby Rylands, Jaime o Jacobo o Jacques Deza, Custardoy, Bertram Tupra, Patricia Pérez Nuix), pero también de temas recurrentes. De hecho, gran parte de la novelística de Marías podría leerse como una dilatada interrogación sobre algunos de ellos: sobre la conveniencia del secreto y el engaño, sobre la naturaleza inasible de la verdad o la impotencia del conocimiento, sobre el estatus mismo de la ficción y las trampas de la memoria y el olvido, sobre la impunidad del crimen y la legitimidad

del asesinato. En sus novelas, Marías formula preguntas complejas y desasosegantes de la manera más desasosegante y compleja posible, pero no las responde; al menos, no las responde de una forma clara, unívoca y taxativa; sus respuestas son siempre ambiguas, complejas, poliédricas, tornasoladas, esencialmente irónicas: en el fondo, la respuesta es la propia pregunta, la propia novela, el propio libro. En eso consiste de verdad, a fin de cuentas, el arte de la novela: en formular preguntas sin respuestas, o cuya única respuesta posee el lector (y cada lector posee la suya); y en eso consistió el arte sobresaliente de Marías.

Pero no solo en eso. Marías fue asimismo un excelente traductor, ensayista y autor de relatos y semblanzas, como demuestra *Vidas escritas*, donde reunió un maravilloso puñado de retratos de escritores. Y fue también, desde luego, eso que antes se llamaba un escritor comprometido, expresión de la que él hubiera abominado, porque en su juventud —e incluso en la mía, que soy once años más joven que él— tendíamos a identificar al escritor comprometido con aquel que practicaba una literatura más bien pedestre, propagandística y pedagógica, y, sobre todo, con aquel que aceptaba acriticamente convertirse en portavoz o correa de transmisión de ciertos partidos políticos o ideas que, por lo demás, podíamos compartir, solo que no de manera acrítica. Pero yo me pregunto: ¿qué nombre dar a un escritor como Marías, un hombre «peleón» —así se definió a sí mismo— que durante décadas escribió semanalmente en los periódicos sobre la realidad que le rodeaba, que no rehuyó tomar partido acerca de los asuntos más espinosos, que se enzarzó en polémicas y combatió sin cuartel los errores,

cursilerías, vilezas, degeneraciones, injusticias y estupideces con los que convivió o con los que sintió que convivía? Si eso no es un escritor comprometido con su tiempo y su país, ¿qué demonios lo es? En todo caso, lo seguro es que Marías no fue un escritor encerrado en la torre proverbial de marfil.

Llego así, casi insensiblemente, al asunto central de este discurso.

No sé si a Javier Marías le ocurrió algo parecido en algún momento, pero yo tengo la impresión creciente de que, de un tiempo a esta parte y al menos en el ámbito de la literatura (o sobre todo en él), nos debatimos en una telaraña pertinaz de malentendidos, por no decir de supersticiones y prejuicios, por no decir de medias verdades o simples mentiras, que a menudo distorsionan la realidad y nos impiden verla con nitidez. Se trata de malentendidos muy generalizados en la sociedad literaria —y no solo en la española—, muchos de los cuales se engendraron no hace más de siglo y medio o dos, algunos con el Romanticismo y otros con el Modernismo —que al fin y al cabo fue una prolongación, un avatar y un ahondamiento en la gran revolución romántica—, fantasías que atañen a eso que Irwine Howe llamó «la tradición de lo nuevo» y Octavio Paz llamó «la tradición de la ruptura» y nosotros podríamos simplemente llamar la tradición de la vanguardia, ideas o más bien trivializaciones de ideas convertidas en leyendas tan afincadas entre nosotros, tan enquistadas en nuestro modo de ver la literatura que podría pensarse que han estado ahí desde siempre, cuando la realidad es que, en muchos casos, son bastante recientes.

El primero de esos malentendidos o supersticiones es precisamente el del escritor refugiado en su torre de marfil. La imagen en sí misma es muy antigua («Tu cuello es una torre de marfil»), le dice el Esposo a la Esposa en el *Cantar de los cantares*), pero su desplazamiento a la figura o la situación del escritor retirado del mundo es mucho más reciente. Hasta donde alcanzo, se remonta a 1837, cuando, en un poema titulado «Pensamientos de agosto», Sainte-Beuve contrapuso el solitario sacerdocio poético de Alfred de Vigny («plus secret, / comme en sa tour d'ivoire») al ruidoso compromiso público de Victor Hugo. La comparación hizo fortuna, y, repetida hasta la saciedad por algunos campeones de la Modernidad, como Gustave Flaubert, se convirtió en el símbolo del aislamiento elegido del escritor, de su rechazo a cualquier obligación social y de su entrega excluyente a la literatura. Como todas, la dicotomía de Sainte-Beuve es simplificadora; pero, además, es engañosa: confunde más que aclara. Soy incapaz de alegar el nombre de un solo escritor español de primera fila que, en los dos últimos siglos, fuera por completo indiferente al destino de su país; no lo fue, desde luego, ninguno de los grandes iconos de la vanguardia literaria occidental. Es verdad que, cuando era joven, feliz e indocumentado, yo tendía a imaginar a mis héroes literarios de entonces, que siguen siendo los de ahora mismo, como inquilinos perpetuos de sus torres respectivas de marfil: Kafka, infinitamente minúsculo en sus monstruosas pesadillas; Borges, extraviado en el laberinto indescifrable de su biblioteca; Joyce, observando a los humanos, entre bromas y retruécanos, con la indiferencia de un dios que se lima las uñas; Proust, encerrado en una estancia insonori-

zada mientras convierte en un mundo su mundillo insignificante de aristócratas parisinos. No es menos verdad que abundan todavía quienes, ya no tan jóvenes ni quizá tan felices, aunque todavía indocumentados y en todo caso reacios a la realidad de los hechos, siguen difundiendo la leyenda falaz de esos escritores primordiales.

Tomemos por ejemplo un caso extremo: me refiero a Marcel Proust, no solo uno de los novelistas fundamentales de cualquier época, sino también uno de los prototipos del artista del siglo xx. Un espejismo testarudo sostiene que Proust era un hombre ajeno a la sociedad y la política de su tiempo, un clérigo laico consagrado sin resquicios al culto de su Arte, un esteta recluido en el egotismo autista, frívolo y asfixiante de su vocación; así lo retrataron los escritores comprometidos de la posguerra mundial, que lo desdeñaban y casi nunca olvidaban mencionar que Proust mandó forrar de corcho las paredes de su estudio —los muros de su torre de marfil—, con el fin de blindarlo del ruido exterior. Pues bien, para dinamitar esa caricatura ni siquiera es necesario bucear en los veintidós volúmenes de la oceánica correspondencia del novelista; basta simplemente con echar un vistazo a la antología de cartas que la devoción de Estela Ocampo ha seleccionado y publicado hace poco en nuestra lengua: ese Proust de carne y hueso es un hombre muy inquieto por el asunto Dreyfuss —la falsa denuncia por traición a un capitán judío que partió por la mitad la Francia antisemita de su época—, un escritor que se empeña en conseguir firmas relevantes en apoyo del oficial difamado, que lamenta con amargura la división provocada en su país por el propio caso Dreyfuss o por cuestiones educativas y religio-

sas, que vive pendiente de la I Guerra Mundial y protesta furioso cuando alguien sugiere que, a él, esa carnicería le importa un rábano («Así como se ama en Dios», escribe, «yo vivo en la guerra»). ¿Proust encastillado en su torre de marfil? Sí, más o menos como Kafka, que simpatizó con el anarquismo y en 1912 fue detenido por la policía en una asamblea de protesta contra la ejecución en París del anarquista Jean-Jacques Liabeuf; o como Borges, perpetuo militante antiperonista y firmante de numerosas cartas públicas contra el general argentino y su movimiento político; o como Joyce, que una y otra vez se burló, sangrientamente, del nacionalismo irlandés que ensangrentó Irlanda. Ninguno de esos autores centrales de la Modernidad —casi ningún gran autor del que yo tenga noticia— se inhibió de la realidad que lo rodeaba. ¿Y la estancia proustiana forrada de corcho, entonces? No es un invento: es solo la pequeña parte de verdad con que se amasa toda gran mentira. En una carta del 28 de abril de 1918, dirigida a Lionel Hauser, Proust escribe: «Todo el bien que artistas, escritores, científicos han hecho sobre la tierra lo han hecho, si no de un modo propiamente egoísta (porque su objetivo no era la satisfacción de unos deseos personales, sino el esclarecimiento de una verdad interior entrevista), sin ocuparse de los demás. El altruismo, para Pascal, para Lavoisier, para Wagner, no ha consistido en interrumpir o en desnaturalizar un trabajo solitario para ocuparse de obras de beneficencia. Han producido su miel como las abejas, y de esta miel se han aprovechado los demás [...]: pero solo han podido producirla a condición de no pensar en los otros mientras estaban pendientes de la obra». Dicho de otro modo: no es

que el escritor (o el artista, o el científico) se desentienda de su tiempo y sus semejantes; es que asume que lo mejor que puede hacer para serles de utilidad es centrarse en su trabajo y, al menos temporalmente, aislarse de su tiempo y sus semejantes. Se trata de la paradoja esencial de la creación artística o científica, que consiste en encerrarse para abrirse, en entregarse al sacerdocio solitario del que hablaba Sainte-Beuve a propósito de De Vigny, pero solo para comprometerse con los demás como lo hizo Hugo. Se trata, en definitiva, de la soledad solidaria del poeta, como la llamó Fernando Savater. La palabra «idiota» procede del griego *idiotes*, que significa «persona que solo se ocupa de lo suyo y se desentiende de lo común», es decir de lo público, es decir de la política. Hoy como siempre, un escritor de verdad puede ser cualquier cosa menos un idiota.

El segundo malentendido que quisiera denunciar es fruto de una época, la nuestra, que ha aceptado gustosamente conceder un protagonismo excesivo al autor, por momentos hasta apartarlo del resto de los mortales, sacralizarlo y convertirlo en una figura semidivina. A Roberto Rossellini, el gran cineasta italiano, esta glorificación del artista le daba «ganas de vomitar»; a mí me parece simplemente ridícula (y también me parece, a veces, una especie de compensación, entre sarcástica, compasiva y culpable, por el desprecio que una sociedad dominada por «negociantes y otros hombres dedicados a hacer dinero», por decirlo como Leopardi, sigue sintiendo por los muertos de hambre que no se dedican a hacerlo, por los idiotas de la familia, por decirlo como Sartre). La última de las novelas que he publicado es una trilogía, o un tríptico, donde comparece aquí y allá un

personaje llamado el Francés, un bibliotecario de la cárcel barcelonesa de Quatre Camins que en determinado momento afirma: «La mitad de una novela la pone el autor. La otra mitad la pone el lector». Tal vez se queda corto. No me cansaré de repetirlo: una novela es una partitura, y es el lector quien la interpreta, y cada lector la interpreta a su manera, y en eso consiste el embrujo o gran parte del embrujo de la literatura. He aquí el segundo, enorme malentendido: el malentendido consiste en creer que el protagonista de la literatura es el autor; falso: el protagonista de la literatura es el lector, que es quien termina los libros. Un libro sin lectores es letra muerta; es solo cuando el lector abre sus páginas y empieza a leer cuando esa letra muerta cobra vida, y además una vida nueva y distinta en cada caso: en cierto modo, cada lector crea su propio libro, leyéndolo desde su propia experiencia. Esta afirmación podría provocar un escándalo en cualquier lugar, salvo en esta vieja congregación de lectores expertos. Porque lo que estoy diciendo no significa que todas las interpretaciones de un libro sean igualmente buenas; por supuesto que no lo son: existen interpretaciones buenas, malas y regulares, como existen libros regulares, malos y buenos. Georg Lichtenberg lo resumió en un solo aforismo: «Un libro es como un espejo: si un asno se mira en él, no puede aspirar a ver un profeta». No, lo que todo esto significa es que, por decirlo como Francisco Rico, «no cabe tildar de anacrónica y falsa toda explicación de un texto no ajustada por completo a las intenciones conscientes del autor o a las convenciones de su época»; también significa que, aunque en una obra literaria «el sentido pertenece rigurosamente a la página», el signifi-

cado y el valor de esa misma página «dependen exclusivamente de los lectores». Por eso es igualmente legítimo leer el *Quijote* como un libro «de burlas» y a su protagonista como un personaje cómico —esto es: como lo leyeron los contemporáneos de Cervantes— que leerlo como un libro «de veras», convirtiendo así a don Quijote en un personaje heroico, en el «rey de los hidalgos, señor de los tristes» que cantó Rubén Darío; esto es: como tantos lectores lo han leído desde el Romanticismo. Por eso, también, el significado de un texto depende en exclusiva del diálogo —intransferible, imprevisible también— que se establece entre el lector y el texto, y por eso existen tantos *Quijotes* como lectores del *Quijote*.

Esto, permítanme recordarlo, no es populismo literario; detesto todas las formas de populismo, pero sobre todo el populismo literario, porque nada me importa más que la literatura (salvo la vida, por supuesto). Hay una carta de Virginia Woolf, uno de los escritores menos populistas del siglo xx, en la que, después de tomarse la libertad de amonestar a sus lectores por creer que su cometido estriba en recibir pasivamente la sabiduría que los autores impartimos desde nuestro púlpito, enuncia así esta verdad clamorosa y secreta: «En su modestia parecen ustedes considerar que los escritores están hechos de una pasta distinta de la suya; que saben más sobre los hombres de lo que ustedes saben. Nunca hubo un error más fatal. Es esta división entre lector y escritor, esta humildad de su parte, estos aires de grandeza de la nuestra, lo que corrompe y castra los libros, que deberían ser el fruto saludable de una estrecha e igualitaria alianza entre nosotros». Paul Valéry, buque insignia del an-

tipopulismo literario moderno, fue todavía más lejos. «No es nunca el autor el que hace una obra maestra», escribió. «La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad del lector. Lector riguroso, con sutileza, con lentitud, con tiempo e ingenuidad armada. Solo él puede hacer una obra maestra». En definitiva: no sabemos quién era Homero, no sabemos si era una sola persona o varias, ni siquiera si de verdad fue el autor de la *Odisea* y la *Iliada* y no simplemente —es lo más probable— la última persona que intervino en unos poemas que, al modo de las catedrales del Medievo —el símil es de Paul Mazon—, tal vez no fueron compuestos por una sola persona sino por muchas, que casi con total seguridad se recitaban o se cantaban y que adoptaron su forma definitiva solo tras haber conocido innumerables variantes. No sabemos quién era Homero, y, a decir verdad, no nos importa demasiado; lo que nos importa, lo que sigue siendo esencial para todos, son la *Odisea* y la *Iliada*, porque seguimos leyéndolas. Sabemos muchas más cosas de Cervantes que de Shakespeare, de quien lo ignoramos casi todo; pese a ello, el autor del *Quijote* no deja de ser un personaje borroso, de perfiles biográficos difusos, que, hechas las sumas y las restas, al común de los mortales le resulta bastante indiferente. A don Quijote y Sancho, en cambio, los conocemos a la perfección: esos dos chiflados sin remedio son nuestros amigos y, mientras nosotros vivamos, vivirán en nuestro corazón. Borges dijo en una oportunidad que su máxima aspiración como escritor era el anonimato; no es otra de sus coqueterías: poca gente sabe quién fue de verdad Cervantes, y mucha menos ha leído el *Quijote*, pero nadie ignora quiénes fueron don Quijote y

Sancho Panza; pocos hispanohablantes tienen noticia de Jorge Manrique, pero muchos han oído que nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar, que es el morir (y han sentido la verdad elemental de esas palabras), y muchísimos más repiten que cualquier tiempo pasado fue mejor, aunque Manrique nunca dijera eso, por supuesto (lo que Manrique dijo en realidad es que, «a nuestro parecer», cualquier tiempo pasado fue mejor; es decir: no que lo fue, sino que nos lo parece). No era una coquetería, no: lo mejor que le puede ocurrir a una obra literaria es que la comunidad se adueñe de ella, que se convierta en un bien mostrenco. Para un escritor, la auténtica inmortalidad es el anonimato.

Ese es el segundo malentendido o superstición que me gustaría desenmascarar: el que sostiene que el protagonista de la literatura es el autor. El tercero puede parecer trivial, o simplemente absurdo, fruto de la ignorancia o la simpleza; lo es, pero se halla tan extendido entre el medio literario que no me resisto a abordarlo. En efecto: si uno es aficionado a recorrer las revistas y suplementos literarios actuales, fácilmente puede tener la impresión de que, al menos para una parte de la crítica, la buena literatura tiende a ser, con escasas excepciones, una literatura minoritaria, secreta, casi de catacumbas, y que la literatura que goza de lectores numerosos está incapacitada para ser buena literatura. Un crítico y escritor argentino, Damián Tabarovsky, ha osado enunciar a las claras el dogma que una parte no desdeñable de la sociedad literaria parece suscribir de forma menos explícita: según Tabarovsky, «el éxito *mainstream* en la industria literaria es “imperdonable”», puesto que «siempre implica alguna forma de derrota artística». Dicho ya sin ningún

eufemismo: una novela de éxito equivale por definición a una mala novela.

La idea es asombrosa. De acuerdo con ella, el *Quijote*, que fue uno de los libros más leídos de su tiempo, implicaría «alguna forma de derrota artística», igual que los dramas de Shakespeare, muy populares también en la Inglaterra isabelina. Es verdad que ni Cervantes ni Shakespeare fueron en su época escritores prestigiosos: todos sabemos que Cervantes nunca hubiera ganado el premio Cervantes, o no sin escándalo de la crítica, igual que sabemos que, en su época, Shakespeare apenas era considerado literatura, y la prueba es que sus obras no se publicaron con seriedad antes de su muerte; pero hoy nadie duda del lugar que tanto Cervantes como Shakespeare ocupan en la cima del canon occidental. Algunas de las mejores novelas del siglo XIX se contaron también entre las más leídas en su tiempo —novelas de Dickens, de Balzac, de Victor Hugo, de Flaubert, de Dostoievski o de Tolstói—, y algunos grandes poetas decimonónicos fueron auténticos ídolos de masas, como lord Byron, de quien George Steiner ha asegurado con razón que llegó a ser tan popular como lo es hoy Paul McCartney. El prejuicio contra la popularidad de la literatura se afianza con la Modernidad y se exagera a finales del siglo XIX, espoleado por el desprecio furioso que la burguesía de su época inspiró a los mejores escritores del momento, pero lo cierto es que, todavía en el siglo XX, la gente llenaba estadios para escuchar a T. S. Eliot, que Hemingway, Scott Fitzgerald, Nabokov, García Márquez o Vargas Llosa atraían centenares de miles de lectores a algunas de las mejores novelas jamás escritas o que la Academia Sueca no se

equivocó en absoluto cuando concedió en 2016 el premio Nobel de Literatura a Bob Dylan. Es cierto, claro está, que también hay escritores de primerísimo nivel, como Herman Melville o Franz Kafka, que no disfrutaron del favor de los lectores de su época; pero el caso es que, con independencia del hecho de que Kafka no publicó una sola novela extensa en vida (apenas unos pocos relatos y una *nouvelle*), en el último medio siglo *Moby Dick* y *El proceso* deben de ser dos de las novelas más leídas del mundo, lo que, siguiendo el argumento de Tabarovsky, significa que, aunque no fueran malas cuando se publicaron, ahora sí lo son, porque ya tienen «éxito *mainstream*» y por tanto deberíamos matizar nuestro entusiasmo por ellas, si no directamente abominar de ellas. ¿Quiere todo esto decir que solo las novelas de éxito pueden ser buenas novelas? Da vergüenza plantear esa pregunta, sobre todo en esta casa, pero me encanta poder responderla: no, taxativamente. Aunque a la larga los mejores libros son los más leídos —al fin y al cabo, el único crítico literario infalible es el tiempo—, a la corta es tan necio considerar que un libro es bueno solo porque se vende mucho, según piensan bastantes editores, como considerar que es malo por idéntica razón, según piensan no pocos críticos: se trata de formas simétricas de pereza mental; también, de formas igualmente torpes de confundir la literatura con la industria literaria, que son dos cosas por completo distintas. Más vergüenza todavía da recordar la verdad (aunque por lo visto urge hacerlo): la verdad es que, al menos a corto plazo, hay libros buenos que se venden mucho y libros buenos que se venden poco, igual que hay libros malos que se venden mucho y libros

malos que se venden poco. En resumen: hay de todo. Y precisamente la labor insustituible de la crítica literaria consiste en determinar qué libros —se vendan mucho o se vendan poco— son buenos, y qué libros, malos. Sobra añadir también que, con todos los matices que se quiera, lo que vale para la literatura vale para el cine, la música, la pintura o el teatro, porque todas las artes se difunden mediante la industria y todas conocen «éxitos *mainstream*» (y también, o sobre todo, fracasos).

Pero no quisiera que me malinterpretasen: yo no estoy exactamente a favor de la literatura popular; y mucho menos creo que el escritor deba lanzarse en busca del público. En primer lugar, porque el público no existe: es solo una abstracción; lo único que existe son los lectores concretos, cada uno de los cuales es distinto. Y, en segundo lugar, porque un escritor de verdad solo escribe lo que lleva en las entrañas, lo que en cierto sentido no tiene más remedio que escribir, lo que sus obsesiones y su experiencia vital y su educación le impelen a escribir; en otras palabras, un escritor de verdad no busca a sus lectores: los crea. No estoy a favor de la literatura popular, insisto; de lo que estoy a favor es de la popularidad de la literatura. La razón es que creo a pies juntillas en su importancia capital y en el papel determinante que puede y debe desempeñar en el devenir de los individuos y las colectividades. Pero, para que la literatura sea leída, para que siga diciéndoles a los lectores cosas relevantes y goce de la influencia y la popularidad que merece y nunca ha perdido, su primera obligación consiste precisamente en salir de las catacumbas, en no resignarse a sobrevivir confinada en la oscuridad de una literatura para litera-

tos, una literatura narcisista, agorafóbica, masturbatoria y timorata, en perderle el miedo al lector común y corriente y en enfrentarse a él en buena lid y en campo abierto, formulando con la máxima riqueza, complejidad, profundidad y transparencia aquellas verdades que solo la gran literatura es capaz de formular.

Llegamos de este modo al cuarto y último de los malentendidos de nuestro tiempo que me gustaría denunciar aquí, un malentendido o superstición mucho más arraigado y capcioso que el anterior, cuya cristalización se produce, como la de los demás, a mediados o finales del siglo XIX.

Hacia 1890, Oscar Wilde remató así el prefacio a *El retrato de Dorian Gray*: «Todo arte es completamente inútil». La frase expresaba una doble rebelión, la misma que años antes se había bautizado en Francia como «El Arte por el Arte» («Solo es realmente hermoso lo que no sirve para nada», había escrito Théophile Gautier en el prólogo a *Mademoiselle de Maupin*, auténtico manifiesto del arte puro): por un lado, una rebelión contra el obscuro pragmatismo burgués triunfante en el siglo de la burguesía, que solo consideraba útil aquello que proporciona una ganancia o beneficio práctico e inmediato, a ser posible contante y sonante; por otro lado, una rebelión contra el sometimiento del arte a la religión, a las ideologías, a la política. La sentencia de Wilde equivalía en definitiva a un alegato emancipador: el arte debe ser autónomo, independiente, válido por sí mismo.

Por supuesto, es verdad: como siempre, Wilde acertaba. Pero eso no significa que el arte sea inútil; significa solo que era inútil a los ojos del estúpido utilitarismo burgués que asfixiaba a Wilde y a sus contemporáneos (y que campa por

sus respetos entre nosotros). ¿Cómo iba a ser inútil el arte para Wilde, que le consagró por entero su vida, o para Flaubert, paradigma del Arte por el Arte, quien literalmente se inmoló en el altar de su vocación de escritor y, en el *Diccionario de los lugares comunes*, se mofaba de quienes sostenían que la poesía es «del todo inútil» y «pasada de moda», y que el poeta es «un soñador» y un «lelo»? Lo cierto, sin embargo, es que, casi siglo y medio después de emitido, el indispensable sarcasmo o provocación del escritor irlandés se ha fosilizado en un dogma, como demuestra la práctica unanimidad con que el mundillo literario de nuestro tiempo, siempre tan sordo a las ironías de los maestros de la Modernidad y tan dócil a los clichés resultantes de su interpretación literal, rechaza con remilgos la idea de la utilidad de la literatura. Ahora bien, si enterramos de una vez por todas el concepto rastrero de utilidad de una época embozada por el beneficio mercantil y el progreso técnico, salta a la vista que la literatura es útil, como el arte en general. Siempre lo ha sido. Hace algo más de dos mil años, en una de las *Pónticas*, Ovidio le dice a un amigo que, por mucho que se esfuerce en buscarle cómo aliviar la amargura de su exilio, no encontrará nada tan útil como la poesía («magis utile nil est») y, más o menos por la misma época, Horacio sostenía famosamente en su *Arte poética* —tal vez el tratado literario más prestigioso en Occidente después de la *Poética* de Aristóteles— que la literatura debe ser «dulce et utile»: su misión consiste en «deleitar aprovechando», por decirlo en el castellano de Tirso de Molina. Y todavía en 1790 Kant definía el arte, en la *Crítica del juicio*, como «una suerte de representación útil en sí misma».

Es una pura evidencia. El enunciado de Horacio sigue siendo imbatible; reducida a lo más elemental, la literatura es antes que nada un placer, como el sexo, y por eso la expresión «lectura obligatoria» es un oxímoron, y la expresión «lectura hedónica», un pleonasma. Pero, además de un placer, la lectura es una forma de conocimiento de uno mismo y de los demás, exactamente igual que el sexo: por eso, cuando alguien me dice que no le gusta leer, lo primero que se me ocurre es darle el pésame, acompañarle en el sentimiento, igual que si me hubiera dicho que no le gusta el sexo. Aclarado esto, yo me pregunto: ¿existe algo más útil que el placer, o que el conocimiento (no digamos que el conocimiento placentero)? Más aún, me permito apelar a ustedes, señoras y señores académicos: díganme, desde la atalaya de su experiencia y de su sabiduría, ¿hay algo mejor que el sexo? ¿Cómo es posible entonces que sigamos enrocados en la sandez palmaria de la inutilidad del arte? ¿Cómo es posible que, víctimas de la barbarie de la literalidad, repitamos en serio las bromas, sarcasmos e ironías de Flaubert, Wilde y sus contemporáneos? ¿No nos abochorna seguir prisioneros del materialismo de vuelo gallináceo contra el que se insubordinó el heroísmo de aquellos dandis del arte puro, que pagaron un precio altísimo por su insurrección? Es verdad que la utilidad de la literatura, o del arte en general, se asienta sobre una paradoja; esta radica en que la literatura es útil siempre y cuando no se proponga serlo: en cuanto se propone ser útil, se convierte en propaganda o pedagogía —como a menudo ocurrió con la literatura de la que abominó en su juventud Javier Marías—, y deja de ser literatura, al menos literatura de verdad, y deja de ser útil.

Pero, si la literatura se toma en serio a sí misma, si el escritor es fiel a sus obsesiones y se exige lo máximo y no tiene miedo o lo tiene y se aguanta y se arriesga a llegar hasta el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo —como escribió un coetáneo de Flaubert y de Wilde: Charles Baudelaire—, entonces la literatura no solo puede ser placer y entretenimiento y dicha y exaltación, que es lo primero que debe ser, sino también consuelo y purificación y conocimiento y autoconocimiento. ¿Hay algo más útil que eso? No se trata de vindicar la utilidad de lo inútil, por usar el título paradójico de Nuccio Ordine; se trata de negarse en redondo a acatar el concepto burgués de utilidad, de liberar esa palabra del sentido únicamente práctico, técnico o mercantil que le ha impuesto el pragmatismo excluyente de nuestro tiempo, y de dotarla de un significado suplementario, más próximo a aquel que le daba Martin Heidegger en la primavera de 1963, cuando escribió: «Uno debe ver lo útil en el sentido de lo curativo (*Heilsamen*), esto es, lo que lleva al ser humano a sí mismo».

Dos cosas más sobre la utilidad de la literatura, dos viejas certezas que todas las épocas han conocido y que la nuestra parece olvidar demasiado a menudo. La primera la expresó muy bien William Faulkner hacia 1955, durante un viaje a las Filipinas, y la publicó en castellano Javier Marías en Reino de Redonda, la editorial que fundó y dirigió. El gran novelista estadounidense declaró allí que el escritor asume al realizar su tarea una gran responsabilidad: la responsabilidad de contar la verdad. No la verdad de la historia o la ciencia o el periodismo, sino una verdad moral, universal: «Por “verdad” me refiero a las cosas que

son ciertas para todos los pueblos, es decir, el amor, la amistad, el valor, el miedo, la codicia». Otra vez: ¿hay algo más útil que eso?

La segunda certeza no es menos relevante: acabo de recordar que la literatura es placer y diversión y exaltación y felicidad y purificación y consuelo y conocimiento y autoconocimiento; por supuesto, es muchísimas cosas más: un «depósito de experiencia», como la llamó Alfonso Reyes, «un acelerador de la conciencia», como la llamó Joseph Brodsky, «una vida multiplicada», como la ha llamado Ezio Raimondi o, simplemente, como la llamó Marcel Proust, «la verdadera vida, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida». Confesaré que para mí es asimismo, quizá antes que cualquier otra cosa, una invitación y a la vez una forma de vivir más, de una manera más rica, más compleja y más intensa, una forma, también, de adueñarse del todo de la propia existencia. O, como mínimo, el mejor instrumento que conozco para intentarlo.

No es ninguna casualidad que precisamente de ese tema traten algunas de las mejores novelas jamás escritas, empezando por el *Quijote*, la mejor en mi opinión. El protagonista de esta novela prodigiosa es antes que nada un lector, y su problema central no radica en que, según suele decirse, confunda la realidad con la ficción (los molinos de viento con gigantes), sino en que, como observó Vargas Llosa, quiere llevar a la realidad la ficción, realizarla: Alonso Quijano —he ahí el verdadero nombre de don Quijote— es un pobre hidalgo que se ha pasado la vida encerrado en un poblachón perdido en la Mancha leyendo libros de caballerías, imaginando gracias a ellos que no es quien es de ver-

dad, sino un aventurero, un caballero andante que lucha infatigable por las causas más nobles, conquistando imperios, enderezando tuertos (no «entuerto», por cierto) y protegiendo doncellas indefensas. Hasta que, a punto ya de cumplir los cincuenta años («frisaba los cincuenta», escribe Cervantes al principio del libro), este soñador impenitente se dice que ya basta, que se acabó, que a partir de ese momento protagonizará las aventuras que ha soñado, para lo cual su locura asombrosamente lúcida se inventa un caballero llamado don Quijote de la Mancha y se echa a los caminos de España con el fin de vivir de verdad todo aquello que antes solo había vivido a través de los libros.

Algo no muy distinto le ocurre a Emma Bovary, la protagonista de la gran novela de Flaubert. Igual que Alonso Quijano, Emma es también una lectora encarnizada, y sus libros de caballerías son las novelas románticas que ha leído durante toda su vida y que la inducen a concebir el proyecto insensato de convertirse ella misma en una heroína romántica, igual que Alonso Quijano se convirtió en el heroico don Quijote: un proyecto que lleva valerosa y trágicamente a la práctica a lo largo del libro. Así pues, Alonso Quijano y Emma Bovary son, en cierto modo, dos lectores ideales, dos emblemas perfectos del lector, y las novelas que los engendraron contienen una irresistible incitación a la aventura más radical, arriesgada y revolucionaria: la aventura de vivir una vida acorde con nuestros sueños y nuestros deseos. ¿Hay algo más útil que eso? Sea como sea, y a la vista de todo lo anterior, se comprenderá muy bien que Platón quisiera expulsar a los poetas de su república ideal y que, de Platón para acá, tantos tiranos, inquisidores, comisarios políticos y

toda clase de individuos de mentalidad totalitaria, disfrazados por supuesto de benefactores de la humanidad, hayan intentado ponernos en guardia contra la amenaza de la literatura en general y de la novela en particular.

Llevar toda la razón: un hombre o una mujer con una buena novela en las manos es un peligro público, una bomba de relojería ambulante, un potencial pensador por cuenta propia, un insubordinado en germen, una mujer o un hombre capaz de decir No —como el hombre rebelde de Camus o el enemigo del pueblo de Ibsen— cuando todo el mundo a su alrededor dice Sí, igual que lo hacen, de manera insuperable, Alonso Quijano y Emma Bovary. La auténtica literatura está compuesta por palabras en rebeldía, y de ahí que represente un peligro para el poder, para cualquier poder, que por esa razón —porque solo quiere ciudadanos sumisos, gente que dice Sí— siempre aspirará a controlarla, a someterla, a domesticarla; si de él dependiera, no lo duden: la prohibiría de inmediato.

Por última vez: ¿hay algo más útil que eso?

Muchas gracias.

Contestación
de la
EXCMA. SRA. D.^a CLARA SÁNCHEZ

Señor director, señoras y señores académicos, señoras y señores:

Hoy la Real Academia Española abre sus puertas para recibir a un nuevo miembro, el escritor Javier Cercas, cuyas cualidades literarias y su personal y rica mirada sobre este incomprensible y convulso mundo contribuirán a potenciar uno de los pilares fundamentales de la Academia: la expresión lingüística como forma de conocimiento. Dan testimonio de esta inquietud las palabras que pronunció el académico Ignacio Bosque en las jornadas sobre el lenguaje claro, celebradas en esta casa hace unos meses, «en el lenguaje todo son matices», una frase que atrapé al vuelo porque, en su sencillez, encierra el misterioso sedimento de la literatura. Todos los hablantes somos depositarios de los mismos elementos de construcción: unos cuantos ladrillos con los que levantar monumentos, mundos e incluso planetas lejanos, según la necesidad e imaginación de cada cual, porque en su misma combinación descansa la inspira-

ción. Nos lo descubrió la inteligente y sensible Mercè Rodoreda al declarar que «las palabras más anodinas pueden brillar cegadoras si las colgamos en el lugar adecuado». No hay nada más seductor en una persona que su capacidad de convertir la obviedad en originalidad. No hay nada más fascinante y envidiable que la creatividad con que alguien nos desvela los detalles rutinarios como asombrosos. Y, arras-trados por la pretensión de que esta sensación no se evapore, tratamos de plasmarla con la escritura como otros trataron de plasmarla con la huella de una mano en la roca. Solo la intención de volver perdurable algo de nosotros ya nos convierte en creadores.

La literatura va contra el olvido, no solo contra el olvido de acontecimientos históricos o sucesos memorables, sino contra el olvido de los matices, de lo más evanescente de la vida: una mirada aviesa o amistosa, una sonrisa, la tristeza, la alegría, una caricia, las sensaciones que nos expresan en un momento único. Por todo esto, por su lucha contra el olvido en que el alma siempre está a punto de extraviarse, cobran una especial importancia las novelas de Javier Cercas, en las que nos ha ido legando, a través de diversos y emocionantes espacios poéticos, la inquietud espiritual de sus contemporáneos. También sus obras de no ficción, como su labor periodística, están traspasadas por una singularidad y una personalidad que las dotan de esa universalidad y trascendencia capaces de cosechar numerosos lectores en todo el mundo. Sus obras han sido traducidas a más de treinta lenguas y han obtenido premios muy importantes en muchos países: desde el Premio Nacional de Narrativa o el Premio Ciudad de Barcelona en España hasta el Prix

André Malraux o el Prix Méditerranée en Francia; desde el Dagger's Prize o el Independent Foreign Fiction Prize en Reino Unido hasta el Premio Grinzane Cavour o el Premio Mondello en Italia; desde el Athens Prize for Literature en Grecia hasta el Premio Casino da Póvoa en Portugal o el Premio de la Crítica en Chile; desde el Prix du Livre Européen entregado por el Parlamento Europeo hasta el Premio Taofen a la mejor novela extranjera publicada en China, por mencionar solo unos cuantos. Cercas también ha recibido galardones muy prestigiosos a toda su obra, casi todos ellos fuera de España, donde sus libros han tenido un gran reconocimiento: el premio Ennio Flaiano, el Premio Sicilia o el Premio del Salone del Libro de Torino en Italia; el Prix Ulysse o el Prix Dialogo en Francia; el Prix Metropolis en Canadá o el International Literary Flame Award en Montenegro. Las obras de Cercas se han adaptado al cine, al teatro y al cómic (dos de ellas están en curso de convertirse en series de televisión); se estudian en colegios y universidades de todo el mundo, y han sido objeto de innumerables artículos académicos, tesis doctorales y ediciones críticas o comentadas. El propio Cercas, que ha ejercido la docencia universitaria en Estados Unidos y España, ha sido nombrado profesor honorario de diversas universidades, como la Chieti-Pescara en Italia, la Diego Portales en Chile o la de Oxford —tan vinculada a su predecesor Javier Marías— en el Reino Unido. Algunos de los escritores más relevantes de nuestro tiempo han escrito con admiración sobre su obra, entre ellos varios premios Nobel, como el sudafricano John Maxwell Coetzee, la británica Doris Lessing o el japonés Kenzaburo Oé. Uno de ellos, miembro además de esta aca-

demia, Mario Vargas Llosa, se ha referido a Cercas como «uno de los grandes novelistas de nuestra lengua». El novelista norteamericano Garth Risk Hallberg escribió en *The New York Times* que Cercas es «el gran novelista español» y, en el *Corriere della Sera*, Aldo Cazzullo lo ha calificado como «el mayor novelista vivo».

La obra de Cercas cobró notoriedad en 2001, con la publicación de *Soldados de Salamina*, pero él mismo ha declarado que siempre quiso ser escritor, y es un hecho que ha dedicado toda su vida a la literatura. Su primera novela, *El móvil*, data de 1987; en los años inmediatamente posteriores publicó otras dos: *El inquilino* y *El vientre de la ballena*. Se trata de novelas donde Cercas combina un conocimiento profundo de la tradición española clásica —Cercas estudió Filología y ha sido durante años profesor de Literatura, sobre todo en la Universidad de Gerona— y una asimilación de la vanguardia posmoderna, especialmente de determinados escritores latinoamericanos, como Borges o Vargas Llosa; italianos, como Italo Calvino o Dino Buzzati; centroeuropeos, como Thomas Bernhard o Milan Kundera, y, tal vez sobre todo, norteamericanos. Estos últimos, sumados a algunas figuras centrales de la Modernidad, como Conrad, Dostoievski, Kafka o Flaubert —en torno a cuya figura gira su primera novela—, constituyen algunos pilares de un canon personal en el que sobresale por encima de todos Cervantes, una referencia constante en las novelas, ensayos y artículos de Cercas, quien considera que en el *Quijote* se hallan como en germen «todas las posibilidades de la novela moderna». «La revolución», ha escrito Cercas también, «consiste en volver a Cervantes».

Las primeras novelas de Cercas tuvieron una repercusión escasa. El propio autor ha declarado más de una vez que solo las leyeron su madre y algunas de sus hermanas; asimismo ha declarado que nunca se quejó de ese anonimato, «al fin y al cabo», ha escrito, «yo sabía que tenía los lectores más exquisitos del mundo: sin ir más lejos, mi madre siempre ha pensado que entre Cervantes y yo existe un gran vacío en la literatura universal». Este es un rasgo básico de la narrativa de Cercas (y hasta de su personalidad): la ironía, el sentido del humor. Cercas, que ha elaborado una teoría de la novela en numerosos artículos y ensayos, piensa que la novela es, desde Cervantes, un género esencialmente irónico, entendiendo la ironía como una herramienta de conocimiento; también piensa que el humor es «la cosa más seria que existe» (en la literatura y en la vida). En una necrológica reciente de Francisco Rico, miembro de la Academia y uno de sus maestros en la Universidad Autónoma de Barcelona, Cercas cita un aforismo de François de La Rochefoucauld que, afirma, hubiera podido ser la divisa de Rico (y que tal vez también podría ser la suya): «La seriedad es la máscara que se pone el cuerpo para ocultar la putrefacción del espíritu».

Pero, como decía, la novela que dio a conocer la obra de Cercas al gran público fue *Soldados de Salamina*, una obra de la que George Steiner escribió que «debería convertirse en un clásico». Su éxito, dentro y fuera de nuestras fronteras, fue más allá de lo simplemente literario. Algunos especialistas en la obra de Cercas, como Domingo Ródenas, catedrático de la Universidad Pompeu Fabra y autor de una edición crítica de *Soldados de Salamina* en la editorial Cátedra, consideran que contribuyó de manera relevante a de-

sencadenar el movimiento de la recuperación de la memoria histórica, que en 2001, cuando la novela se publicó, apenas despuntaba; esos especialistas también consideran que aportaba numerosas novedades formales: la presencia de la autoficción y la metaficción, la mezcla de géneros o el uso sistemático de la ironía en el tratamiento de un tema central de nuestra historia reciente. Lo cierto es que la repercusión de la novela reavivó la narrativa sobre la Guerra Civil, que a principios de siglo daba señales inequívocas de agotamiento, y, más en general, renovó el modo de aproximarse al pasado histórico. De hecho, se ha argumentado que la novela no trata de la Guerra Civil, sino del modo en que el pasado pervive en el presente, y el propio Cercas ha insistido en la idea de que, en cierto sentido, el pasado no ha pasado todavía, de que el pasado —y sobre todo el pasado del que quedan memoria y testigos, que es el que más le interesa— constituye una dimensión del presente sin la cual el presente está mutilado. Por eso Cercas cita a menudo a William Faulkner, que en *Réquiem por una monja* escribió: «El pasado no ha muerto: ni siquiera es pasado». Por lo demás, Cercas, que desempeñó un papel en el nacimiento del movimiento para la recuperación de la memoria histórica, se ha mostrado luego crítico no solo con el marbete —«La expresión “memoria histórica” es un oxímoron», ha escrito—, sino también con el propio movimiento: algunas de sus novelas posteriores más conocidas se pueden, de hecho, leer —y se han leído— como críticas a las ilusiones, falsificaciones y deficiencias en la asimilación de nuestro pasado más traumático, el de la guerra y la dictadura. Me refiero a novelas como *El impostor*, donde Cercas narra la historia

asombrosa de Enric Marco, un falso deportado en un campo de concentración nazi a quien Mario Vargas Llosa calificó como «el mayor impostor de la historia»; también me refiero a *El monarca de las sombras*, que gira en torno a la historia del héroe familiar de Cercas —un tío abuelo falangista muerto en combate en la batalla del Ebro— y que se ha interpretado como el reverso de *Soldados de Salamina*: si esta novela podía leerse como una reivindicación de nuestro pasado democrático, *El monarca de las sombras* puede leerse como una asunción de nuestro pasado autoritario. Para Cercas, esa asunción del pasado, con todas sus complejidades y durezas, sin engaños ni leyendas ni medias verdades, es fundamental para una sociedad; Cercas piensa que la literatura es un placer, como el sexo, pero también una forma de conocimiento, como el sexo (y por eso repite que, cuando alguien le dice que no le gusta leer, lo único que se le ocurre es darle el pésame, acompañarle en el sentimiento, como cuando alguien le dice que no le gusta practicar el sexo): la literatura sirve para comprender, según Cercas, pero «comprender no significa justificar, sino darse los instrumentos para no volver a cometer los mismos errores». En *The New York Times*, John Hooper escribió que, en cierto sentido, tal vez *El monarca de las sombras* sea una novela más importante que *Soldados de Salamina*.

El impostor y *El monarca de las sombras* —novelas muy reconocidas fuera de España y muy controvertidas dentro— se adscriben o pueden adscribirse a eso que Cercas ha llamado «relatos reales» o novelas sin ficción. En su obra, el primer ejemplo de ese tipo de narrativa es *Anatomía de un instante*, un relato donde, como en otros libros de Cercas,

se mezclan diversos géneros —el ensayo, la historia, la crónica, la biografía, la autobiografía—, en este caso para contar la historia de la conquista de la democracia en la España de los años setenta a partir de un instante crucial: el instante del 23 de febrero de 1981 en que tres de los arquitectos fundamental de la Transición —Adolfo Suárez, Santiago Carrillo y el general Gutiérrez Mellado— deciden mantenerse en su sitio mientras los golpistas acribillan el hemisiciclo del Congreso de los Diputados. El libro —del que Alberto Manguel ha escrito que es «una de las obras capitales de la literatura en lengua española de nuestra época»— incursiona en un episodio de nuestro pasado reciente, como lo hacen otras obras de Cercas: *La velocidad de la luz*, por ejemplo, que mezcla la guerra del Vietnam con la experiencia de su autor en un campus norteamericano (experiencia que ya había dado pie a una de sus primeras obras: *El inquilino*); o como *Las leyes de la frontera*, donde se cuenta una historia de amor que se extiende desde los años convulsos de la Transición hasta la actualidad.

Las últimas tres novelas de Cercas conforman un tríptico —el tríptico de la Terra Alta, lo ha denominado su autor— y constituyen, según el propio Cercas, un intento de renovarse o de reinventarse, de encontrar dentro de sí mismo un escritor nuevo (en Cercas hay un ansia permanente de renovación, de búsqueda de formas nuevas que le permitan decir cosas nuevas; es decir: una negativa a anquilosarse, a repetir fórmulas conocidas, a convertirse, como ha dicho alguna vez, en un imitador de sí mismo). A algunos lectores les ha sorprendido que Cercas recurriese al género policial; no, sin embargo, a los lectores de *El punto ciego*,

donde Cercas reunió una serie de conferencias dictadas en Oxford: allí queda claro que, para Cercas, todas sus novelas —y todas las novelas que le importan, del *Quijote* para acá— son novelas policiales, al menos en el sentido de que en todas hay un enigma y alguien que intenta descifrar ese enigma (cosa que constituye la esencia del género policial). También ha sorprendido que Cercas se acoja a un género teóricamente menor, popular, como el género policial; Cercas sostiene, sin embargo, que quienes creen que en literatura existen géneros mayores y menores no saben lo que es la literatura, porque lo único que existe en esta son formas mayores o menores —mejores o peores— de usar los géneros; además, Cercas, que recuerda a menudo que Cervantes y Shakespeare fueron escritores muy populares en su época, ha defendido, si no exactamente la literatura popular, sí al menos la popularidad de la literatura y su capacidad para intervenir en la vida social y el debate público. Por lo demás, es cierto que en el tríptico de la Terra Alta aparece un escritor en muchos sentidos nuevo, con temas y formas nuevas, y también con algunas constantes de toda la obra de Cercas; un escritor nuevo, pero no menos exigente que el anterior.

También hay que considerar la condición de filólogo de Cercas no solo porque, como él mismo recuerda, sus novelas no pueden entenderse sin la disciplina de la Filología, sino porque en sus ensayos se hallan algunas de las claves de su obra narrativa: basta echar un vistazo a *La obra literaria de Gonzalo Suárez* —un grueso volumen donde recoge parte de su tesis doctoral, dedicada a la narrativa española de los años sesenta y setenta— para advertir que

Cercas ha buscado los orígenes de su propia obra en ese escritor excéntrico en nuestra tradición literaria —«el primer narrador posmoderno», lo ha llamado en otra parte—; todo escritor forja su propia tradición, ha escrito Cercas, y eso es lo que parece pretender en muchos de sus ensayos literarios, desde el dedicado a Gonzalo Suárez hasta *El punto ciego*, que es quizá, en su brevedad, el más ambicioso de los que ha escrito, donde rastrea su propia tradición en Cervantes, en Melville, en Kafka o en Vargas Llosa.

En los últimos años ha cobrado notoriedad la obra periodística de Javier Cercas, quien lleva casi treinta años escribiendo una columna bimensual en el diario *El País*. Hay que tomar en serio a Cercas cuando dice que no es periodista y que nunca se ha considerado como tal. Es un hecho, sin embargo, que Cercas ha sido galardonado con algunos de los premios de periodismo más importantes de nuestro país, desde el Francisco Cerecedo al Mariano de Cavia, aunque cada vez que los ha recibido ha declarado que se sentía un impostor (precisamente porque no se considera periodista o porque, como ha dicho alguna vez, «el periodismo es una cosa demasiado seria para que yo me considere periodista»). También es un hecho que algunos de sus artículos han tenido una repercusión notable y que Cercas ha intentado apasionadamente preservar en sus intervenciones públicas su propia independencia. «Yo, como persona, me considero razonablemente pusilánime», ha dicho. «Pero como escritor no puedo serlo; un escritor cobarde es como un torero cobarde: se ha equivocado de oficio». Cercas se siente ante todo un novelista, pero también un ciudadano normal y corriente, con los mismos derechos y de-

beres que los demás ciudadanos, y de ahí sus intervenciones públicas: «política» viene del griego *polis*, que significa más o menos «ciudad», recuerda a menudo Cercas, y la ciudad es de todos; «democracia» significa etimológicamente «poder del pueblo», recuerda también, y el pueblo somos todos. En definitiva, concluye Cercas, la política es algo demasiado importante para dejarla en manos de los políticos: la política es cosa de todos.

Javier Cercas nació hace sesenta y dos años en Ibañero, un pueblecito de la provincia de Cáceres, en la comarca de Trujillo. A los cuatro años emigró con su familia a Gerona, donde transcurrió su infancia y su adolescencia: también en este sentido, ha afirmado alguna vez, se siente un catalán, un extremeño y un español normal y corriente, porque a mediados del siglo pasado muchísimos extremeños emigraron a Cataluña, porque muchísimos catalanes proceden del sur de España y porque esa emigración masiva fue determinante en la configuración actual de nuestro país. Como muchos emigrantes del resto de España en Cataluña, Cercas nunca ha perdido el contacto con su tierra natal, ni siquiera el contacto literario: la prueba es que ha querido publicar en la Editora Regional de Extremadura un libro de ensayos, *Una buena temporada*, y una *nouvelle* titulada *Una oración por Nora*. Cercas ha escrito que el desarraigo, su condición de emigrante, fue esencial para el nacimiento de su vocación de escritor, y tal vez por eso le gusta repetir una frase de Cesare Pavese: «La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida». En un texto titulado «Volver a casa», reunido en una de sus varias recopilaciones de ensayos, crónicas y artículos, describe su relación,

a la vez íntima y lejana, con el pueblo donde nació, un lugar de donde en el fondo, asegura, quizá nunca ha terminado de marcharse; en ese texto imagina para sí mismo un epitafio que recuerda los de los pistoleros de las viejas películas del Oeste: «Nunca debió salir de Ibahernando».

Por mi parte, pienso que sí debiste salir, querido Javier, para que la Real Academia Española pueda hoy darte una calurosa bienvenida, con el convencimiento de que tus logros y aportaciones serán acogidos con ilusión por esta institución, en que la literatura atesora la levedad de nuestras vidas y el valor de la imaginación.

Muchas gracias.

