

Juan Goytisolo

Belleza sin ley



Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

Juan Goytisolo, nacido en Barcelona en 1931, es uno de los escritores más relevantes del panorama literario internacional de hoy. Novelista y ensayista, ha desarrollado una amplísima obra que incluye, además de estas disciplinas, obras de reportaje, memorias, crítica literaria y literatura de viajes. Entre sus novelas más representativas figuran *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975), *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *La cuarentena* (1991), *La saga de los Marx* (1993), *El sitio de los sitios* (1995), *Las semanas del jardín* (1997), *Carajicomedia* (2000), *Telón de boca* (2003) y *El exiliado de aquí y allá* (2008). Particular importancia en el seno de su obra presentan *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifas* (1986), reimpresas en *Memorias* (2002). Su producción ensayística, que arranca con *Problemas de la novela* (1959), abarca títulos como *El furgón de cola* (1967), *España y los españoles* (1979), *Crónicas sarracinas* (1982), *El bosque de las letras* (1995), *Disidencias* (1996), *De la Ceca a la Meca. Aproximaciones al mundo islámico* (1997), *Cogitus interruptus* (1999), *El Lucernario: la pasión crítica de Manuel Azaña* (2004), *Contra las sagradas formas* (2007), *Ensayos escogidos* (2008), *Genet en el Raval* (2009). En la literatura de viajes cabe destacar *Campos de Níjar* (1954) y *Paisajes de guerra con Chechenia al fondo* (1996), entre otros. Ha recibido el premio Europalia, el premio Octavio Paz y el Nacional de las Letras. Reside en Marrakech.

«Cada relectura, conforme ascendemos al cenit de la vida y luego descendemos de él, descubre lo que no supimos ver en nuestra lectura anterior, y si el lapso transcurrido es de medio siglo, la diferencia entre lo leído y releído es proporcionalmente mayor. Lo que la obra dijo al joven que fui no interesa al viejo y curtido lector. Nuestro yo ha cambiado y por eso leemos un libro nuevo.» Desde esta concepción creativa de la relectura, Juan Goytisolo ofrece en *Belleza sin ley* un conjunto de esclarecedores ensayos sobre obras y autores que forman lo que él llama el árbol frondoso de la literatura.

Libro de madurez y de sabiduría lectora, en él Goytisolo propone aproximaciones inéditas a escritores como Schmidt, Broch, Bulgákov, Gógol o Biely, analiza la relación entre vida y literatura de autores como Céline y Quevedo, elogia la actitud ética de un Cernuda, repasa las relaciones entre literatura y poder comparando la persecución inquisitorial con las prácticas estalinianas en los casos de Bábel y Mandelstam, recupera a autores clásicos como el Diderot de *Jacques el fatalista*, o se detiene en libros de sus contemporáneos como Sánchez Robayna o Ridao.

De todo ello se destila un sugerente conjunto que enlaza con esa larga trayectoria ensayística que ha acompañado desde el principio la obra literaria de Goytisolo, y que constituye una concepción comprometida y rigurosa de ese bosque de las letras por el que, con su obra, él nos ha ayudado a transitar.

Juan Goytisolo

Belleza sin ley

Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores

Belleza sin ley

NO HAY REDES PARA EL FLUJO DE LA LITERATURA

La historia de la literatura europea se estudia generalmente en función de unos ciclos abstractos que los profesionales en el tema explican mediante el recurso a unos sustantivos sonoros transmitidos de generación en generación: Prerrenacimiento, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Simbolismo, Modernismo y toda una serie de derivados de éste, términos fruto de una abstracción que deja de lado el análisis concreto de los escritores encapsulados en ellos. La fórmula es muy cómoda para los profesores de instituto y los autores de manuales de divulgación, pero no alcanza a explicar la singularidad de las obras que hoy apreciamos en razón de su modernidad atemporal. ¿Cómo encajar *La Celestina* de Fernando de Rojas o *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais en los esquemas renacentistas? La lista de excepciones cuyas obras se inscriben en tierra de nadie, extramuros de unos conceptos altisonantes pero reductivos, sería interminable. En verdad, abarcaría a casi todos los autores que me interesan.

Si tomamos, por ejemplo, el caso del romanticismo, sobre el que se han escrito millones de páginas, tropezamos de entrada con una piedrecilla. Aunque hay elementos comunes, casi siempre superficiales, a los románticos españoles, franceses e italianos y a los ingleses, alemanes y rusos, ¿cómo explicar las abismales diferencias cualitativas entre

unos y otros? El romanticismo francés, el italiano y el español, inspirado en el primero, es por lo general mediano y gárrulo y no admite comparación alguna con el de los otros países anteriormente citados. En vano buscaremos entre nosotros un Keats o un Coleridge, un Pushkin o un Lérmon-tov, un genio de la talla de Hölderlin. Una buena traducción de éstos supera con creces la poesía escrita en nuestra lengua (no obstante los aciertos de la obra tardía de Bécquer). Cuando Antonio Pérez Ramos vertió al castellano el bello poema en el que Lérmon-tov maldice a la patria que le envió al Cáucaso a matar chechenos, le dije sin adulación alguna: «Has escrito el poema que ningún romántico español acertó a componer».

Si a ello añadimos el rutinario comodín generacional, esto es, el agrupamiento de los creadores en función de su edad, que borra la individualidad del novelista o del poeta respecto a sus coetáneos, la confusión originada por dicho esquematismo es todavía mayor. Basta dar un salto atrás para poner al desnudo el jibarismo de tal manipulación. ¿Fue Cervantes un miembro destacado de la generación de 1580, Goethe de la de 1790, Tolstói de la de 1858? De nuevo nos encontramos ante el uso y abuso de sintagmas nominales, etiquetas y fechas que nada dicen sobre el contenido de la obra que pretenden analizar. Recorrer las páginas de algunas publicaciones culturales y de libros de texto saturados de términos (generación, realismo, formalismo, etcétera) nos pone ante una evidencia: en vez de partir del escritor estudiado para justificar su adscripción a alguno de esos sustantivos abstractos, lo incluyen en el ámbito de éstos sin aclaración metodológica alguna. Los esqueletos de los examinados se asemejan sin duda, pero el cuerpo real de su obra, no.

Sabemos, sí, que la historia literaria y artística alterna unos ciclos en los que las nuevas corrientes y formas se imponen con sorprendente fuerza y novedad con otros en los que, por un conjunto de circunstancias que el estudioso de-

be analizar, el impulso innovador decae, la gracia poética se desvanece, la reiteración y el anquilosamiento de temas y formas convierten el Parnaso en un desierto erial. La literatura española ha conocido esas fases de florecimiento y desertización, de palabra seminal y de retórica huera. La intensidad poética de San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo (elijo aposta a tres creadores muy distintos entre sí) nos abandonó a finales del siglo XVII y no reapareció sino en la pasada centuria.

Basta repasar la historia de las diferentes civilizaciones del planeta para comprobar que, tras largas etapas de aparente modorra, una creatividad sumergida aflora de pronto. Así sucedió en Iberoamérica a mediados del siglo XX. Hasta entonces, los narradores y poetas oriundos de ella (el brasileño Machado de Assis es una feliz excepción) no rebasaban los límites de lo que Milan Kundera denomina con acierto «el pequeño contexto», esto es, el de quienes mejor representan las características propias de una nación o una lengua, pero sin aportar nada nuevo al árbol frondoso de la literatura (el del «gran contexto»). Un poema como *Martín Fierro*, por poner un ejemplo, encarna sin duda unos valores identitarios dignos de estima, pero no significa gran cosa fuera de su tierra natal. Las estatuas erigidas al autor marcan los límites de su gloria poética.

Hubo que esperar sesenta años para la aparición casi simultánea de autores que, de Borges a Octavio Paz, impusieran la universalidad de sus obras, ya fuere en Buenos Aires, o México, La Habana o Montevideo. Ellos y otros cuya enumeración no cabe aquí, fueron los gérmenes del llamado *boom* de los sesenta cuyo centro se situó en Barcelona y París. La constelación novelesca de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Roa Bastos, Onetti... desdibujó esas fronteras políticas trazadas por la independencia del Nuevo Mundo: no escribían novelas argentinas, colombianas, mexicanas, peruanas, cubanas, uruguayas o de cualquiera de los dieciocho países de Ibero-

mérica, sino propuestas innovadoras que debían tanto a sus lectores europeos y norteamericanos como a la obra germinal de Rulfo, Lezama Lima, Carpentier, Leopoldo Marchal o Guimarães Rosa. Con ellos la lengua española recuperó su protagonismo en la creación novelesca, protagonismo que había perdido desde la muerte de Cervantes.

No hay redes ni esquemas abstractos que den cuenta cabal del flujo y decantación de la literatura.

LOS NOVELISTAS DEBERÍAN LEER POESÍA

Prosa y poesía son cosa distintas pero no incompatibles ni opuestas. No hablo aquí de la llamada «prosa poética» cultivada hace unas décadas por unos vates más o menos próximos al Régimen, sino de esa *oralidad secundaria* tan bien analizada por Walter J. Ong en su imprescindible estudio *Orality and Literacy*. Como muestra su autor, junto a la expresión primaria de la cultura oral, que incluye ademanes, inflexiones vocales, expresiones del rostro y otros elementos semióticos (Milman Parry probó su existencia en los versos homéricos recitados ante el ágora), existe otra del escritor solitario a la escucha de las palabras que plasma en el papel, y que, si bien suele pasar inadvertida al lector «normal», se manifiesta en el caso del lector curioso que la lea de oído e incluso en voz alta. Mientras la inmensa mayoría de las novelas y relatos que hoy se publican no soportan una audición que pondría al desnudo la mera funcionalidad de una prosa al servicio de una trama narrativa y, muy a menudo, su torpeza expresiva y su violencia abrupta y sin ninguna gracia ejercida sobre la sintaxis (sólo la belleza del resultado puede justificar la «violación»), encontramos otras que adquieren su plena dimensión estética mediante una lectura a viva voz. Son a la vez prosa y poesía, como el bellísimo *El mono gramático* de Octavio Paz.

Si la invención de la imprenta arrinconó, primero en Europa y luego en el mundo entero, la oralidad primaria y la gestualidad que la acompañaba, una veta subterránea alimentó no obstante su presencia en una minoría de autores, cuya nómina, espectacular en el siglo xx, abarca a algunas de las figuras fundamentales de la novela moderna. ¿Qué mejor manera de apreciar la singularidad del *Ulises* joyciano, del *Viaje al final de la noche* de Céline, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* de Carlo Emilio Gadda, o *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, que en una audición de las mismas? Escuchar una casete con la voz de Lezama Lima es una experiencia aguijadora que desdibuja las fronteras entre los géneros. ¿Es poesía, es prosa? El lector-auditor no se plantea siquiera el problema: la prosodia musical le envuelve y le hechiza. Su expresión más nítida de la palabra humana está allí.

Los tres fragmentos de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, en esa innovadora etapa de madurez de *Animal de fondo*, pueden ser leídos como un monólogo interior y, simultáneamente, como uno de los poemas más fluidos e intensos de su obra («Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud la seguridad de haber estado vivo; sus arterias, cortadas por el hacha, echaban sangre todavía»). Los antologistas de *Las ínsulas extrañas* acertaron plenamente al incluirlo en su incentiva selección. Lo mismo ocurre con el largo poema urbano de Wordsworth, *Residence in London*, en el que lector-auditor paseante recorre el mundo abigarrado y rebosante de vida de los barrios populares de la capital inglesa de su época con sus cinco sentidos, en una experiencia que anticipa mi *Lectura del espacio de Xemáa el Fná*. Leer estos textos de viva voz es la mejor manera de recuperar su dimensión oral, esa oralidad subyacente que vertebra el relato.

Los narradores en nuestra lengua deberían leer más poesía: no la que se toma por tal sin serlo sino la que ver-

daderamente lo es. Con ello evitarían esa prosa zurcida y llena de frases hechas que tanto abunda en el universo mediático de los superventas (allí sólo cuenta la trama: intriga policiaca, novela histórica y otros materiales de rebaja que según los expertos en mercadotecnia «agarran al lector», aunque no aclaran por dónde). Entristece en verdad el ninguneo de quienes apuestan por el texto literario (carecen de visibilidad mediática, encuentran difícilmente editor en esos tiempos de crisis y pasan inadvertidos a los ojos del lector medio), en contraste con la promoción de quienes venden sábanas y sábanas impresas, aplaudidas por los responsables de nuestro atraso educativo y cultural (uno de los más bajos de Europa y en continuo retroceso respecto a hace dos o tres décadas). Una lectura asidua de la mejor poesía contribuiría a afinar el oído de escritores y lectores. Los representantes de la Institución literaria deberían insistir en ello en vez de marginar al desamparado esfuerzo creador.

¿MUERTE DE LA NOVELA?

El reciente debate sobre el impacto de las nuevas tecnologías y la posible extinción del libro en papel se ha extendido en algunos foros al del incierto porvenir de la novela. Para alguno, su historial, tal como lo conocemos ahora, se cerrará con la era de Gutenberg. Pero estos sombríos augurios no tienen base alguna. Y, como sucedió a lo largo de la pasada centuria, la novela podrá metamorfosearse de mil maneras distintas, pero subsistirá y quizá rebrotará con mayor fuerza.

Hace poco menos de un siglo muchos dijeron que el cine acabaría con ella. ¿Para qué perder el tiempo en la minuciosa descripción de personas y cosas durante docenas de páginas si una simple imagen las capta al instante? El argumento parecía inapelable y se aplicaba sin duda a una

cierta manera de narrar. Pero el cine no acabó con la novela: modificó simplemente su rumbo o, mejor dicho, sus posibilidades de rumbo, tan vastas como la rosa de los vientos. Ciertamente, la falta de inventiva de muchos novelistas y los hábitos de lectura del lector perezoso han permitido no sólo el mantenimiento de unas formas narrativas reiterativas y anquilosadas sino su exitosa divulgación comercial: las listas de campeones de ventas en todos los países del planeta dan cuenta de ello. Con todo, un buen número de autores recogieron el guante y se enfrentaron al reto de hollar un terreno nuevo. Había mil maneras de hacerlo y lo hicieron. El catálogo de éstas sería extenso y me limitaré a bosquejar unas cuantas.

Mientras un «raro inventor» como Rafael Sánchez Ferlosio convertía *El Jarama* en una cinta grabadora que actuaba secundariamente de cámara en la medida en que permitía seguir el movimiento de sus personajes a través de sus conversaciones (y asestar así un golpe definitivo a la estética supuestamente objetiva, pero de un subjetivismo autoril asfixiante, de *La colmena* de Cela), el *nouveau roman* de Michel Butor, Nathalie Sarraute y, sobre todo, de Alain Robbe-Grillet, creaba una inédita forma de expresión en directa concurrencia con la cámara, pero profundizando en la visión de ésta (Claude Simon y Marguerite Duras, etiquetados en el grupo, siguieron cada cual su propia senda). Para los grandes creadores del género del siglo xx el cine actuó a su vez de revulsivo: abandonaron el territorio por él abarcado y centraron su creatividad en el lenguaje: concentrado, disperso, fragmentario, poético. Del *stream of consciousness* joyciano a la frase envolvente y sugestiva de Proust, del ritmo jadeante de Céline a la estructura creativa de Biely. En unos casos, poesía, novela y cine se entreveraron para forjar una realidad estética superior. Algunos llevaron hasta el fin el proceso de demolición de la narratividad reduciéndola al espinazo del lenguaje, como en *Finnegans Wake* o en el texto inacabado e inacabable de Arno Schmi-

dt. La observación de Kundera sobre la especificidad de la obra artística en la que, a diferencia del campo de la ciencia, un nuevo descubrimiento no vuelve caduco el anterior, sino que extiende simplemente el ámbito creativo a la tierra inexplorada y desconocida, se traduce en el largo listín de creadores que demuestran la inanidad de las profecías de la muerte de la novela.

En los últimos diez años, la incesante renovación de las tecnologías punta tampoco anuncia el fin de ésta: muy al contrario, la induce a adoptar formas nuevas en las que Internet, los móviles y las redes sociales desempeñan un importante papel. El valor de la actual narrativa dependerá en último extremo de la profundidad y sentido artístico de quienes la crean. Habrá como siempre inventores de originalidad irreductible y otros que se limitarán a seguir la corriente sin aportar elementos innovadores, como sucedió tras la irrupción del cine hace hoy cien años. Las necrológicas fatalistas me parecen fuera de lugar y a ellas se aplica el refrán: «Los muertos que vos matáis, gozan de buena salud». Mas para eso habrá que resistir a la ubicua cultura del entretenimiento, al zapeo mental y a la creciente uniformidad social con la conciencia de navegar a contracorriente, como fue ayer, es hoy y lo será mañana.

La trilogía de Arno Schmidt

El acontecimiento literario de 2012 no va a ser el consabido éxito de ventas de algún autor o autora promovidos súbitamente a la fama por los servidores del dios Mercado ni uno de esos mamotretos de ochocientas páginas sobre la Guerra Civil, con sus laboriosas reconstrucciones de lo que *realmente pasó*, pero carentes, ay, del genio creativo de Galdós. Lo será, al menos para un puñado de lectores que no confunden cachos con berzas, la traducción de la trilogía de Arno Schmidt –*Momentos de la vida de un fauno, El brezal de Brand y Espejos negros*– reunida en un solo volumen y precedida de un excelente prólogo de Julián Ríos, con el título de *Los hijos de Nobodaddy*, término éste acuñado por William Blake para designar al Dios colérico de la Biblia que, desde su desdichada invención, no deja de amenazar con sus castigos a las criaturas reacias a ingresar en su rebaño y a obedecer mansamente su órdenes.

«Hay novelistas –escribe Julián Ríos– que se traducen casi tan fácilmente como se leen, son de comercio agradable como dicen los franceses, a diferencia de otros menos asequibles que requieren tacto y un trato prolongado para llegar a conocerlos en sus diferentes estratos y estratagemas narrativas. El enorme y fuera de norma Arno Schmidt es de estos últimos». Mientras en el primer caso el trasvase de un idioma a otro se efectúa con puntual rapidez y a veces en el tránsito el original sale mejorado (soy amigo de dos traductores que muestran generosamente su buena disposición a paliar la grisura de las frases hechas y las tor-

pezas sintácticas del autor traducido), en el segundo, la ingente labor a la que aquéllos se enfrentan plantea un reto al que sólo pueden responder los avezados a la lectura de una prosa que es también poesía, dotados de un oído musical/literario y de un amor incondicional a la belleza por arriesgada y difícil que sea. Habrá que felicitar por ello a Luis Alberto Bixio, Fernando Aramburu, Florian von Hoyer y Guillermo Piro, gracias a los cuales la ardua pero fascinadora trilogía de Schmidt ha llegado a nosotros en un español que se lee con fruición en la medida que nos obliga a volver sobre él al tiempo que acaricia nuestro oído con una extrañeza y dulzor insólitos.

La crítica, o la que pasa por serlo, suele allanar como una apisonadora lo raro y lo vulgar, lo reiterado y lo nuevo, y reacciona incluso con enojo ante lo que por su índole anómala ofrece resistencia al lector perezoso. Los enamoramientos de los reseñadores al uso suelen ser con todo efímeros, y la presión de los grandes consorcios editoriales que promocionan a sus campeones de ventas ajenos a la funesta manía de inventar –confundiendo interesadamente la calidad con la visibilidad–, no alcanzan a resucitar la obra fallecida de muerte natural. ¿Quién se acuerda hoy de los *best sellers* de hace 20, 30 o 40 años? Arno Schmidt no forma parte de la tribu de los escritores fotogénicos y de sonrisa profidéntica de los que habla Julián Ríos, pero muy pocos, añade, «saben hacernos sonreír como Schmidt: unas veces cervantinamente, con la sonrisa traviesa de Sterne y otras con la aviesa de Swift».

La poética del autor de la trilogía está en las antípodas del relato momificado por el canon realista del siglo XIX: centra su acento en la prosa, una prosa vehiculada en un presente de indicativo abierto a la sorpresa y la discontinuidad, a horcajadas sobre ella, y una poesía de orfebre que teje el relato con imágenes de sorprendente plasticidad («mi pensamiento discurría serpenteando como largas y negras medias mojadas» o «el resplandor de la luna se hizo

más agudo, más claro, como si fuera un profeta que anunciara la inminente aniquilación de los astros»). Lector de Wieland y de Novalis, el narrador de Arno Schmidt hace suya la estética avalada por el último:

La forma de escribir una novela no debe ser un continuum; debe ser una estructura articulada en cada periodo. Cada fragmento debe ser algo separado –delimitado–, un todo válido por sí mismo.

El periodo histórico evocado en *Momentos de la vida de un fauno* (febrero y mayo-agosto de 1940, agosto-septiembre de 1944) no refleja directamente los acontecimientos que precedieron al estallido de la Segunda Guerra Mundial ni los que preludieron la agonía del Tercer Reich. Relata, mediante una sucesión de breves fogonazos, la vida cotidiana de Düring –el *alter ego* del autor y a la vez retrato del padre con el que nunca congenió– en el poblado agreste de sus amores (la Loba) y odios (el señor Jefe de Distrito, nazi por supuesto); los bosques en los que se refugia huyendo del conformismo y el fervor patriótico de los suyos; la cabaña que se construye en una hondonada recóndita para abrigar sus encuentros furtivos con la hija de sus vecinos; la coexistencia con una esposa a la que no soporta y con unos vástagos contagiados por la fraseología del Führer y de sus gerifaltes. Lo público y lo privado se entremezclan en el zigzag de sus pensamientos: el SS que se jacta del «trato especial» que se reserva a los judíos aprisados en los campos, el obligado *Heil Hitler* intercambiado en la calle, el fatalismo alegre de quienes pronto serán conducidos al matadero, afloran a la superficie de una cotidianidad hecha de lecturas, trabajos de archivo, escapadas al mundo vegetal del que entra el aire que respira y le mantiene en vida. Una simple frase nos informa del inminente fin de la guerra civil española: otra, de la perversa naturaleza de los polacos, a los que conviene dar una lección; una