

**JAVIER CERCAS**

**El punto ciego**



En 2015 Javier Cercas ocupó en la Universidad de Oxford la cátedra Weidenfeld de Literatura Europea Comparada, honor en el que le habían precedido figuras como George Steiner, Mario Vargas Llosa o Umberto Eco; basándose en las conferencias allí impartidas, Cercas ha escrito un libro que posee la coherencia estructural y la voluntad estilística de una novela.

En él realiza una triple y complementaria operación:

En primer lugar formula una originalísima teoría de la novela surgida de su propia experiencia de escritor y de la relectura de algunas obras fundamentales, del Quijote para acá.

En segundo lugar define y vindica algunos rasgos de la novela del siglo XXI, que son algunos rasgos de la mejor novela de siempre: su ironía y ambigüedad esenciales, su innegociable deber de innovación, su naturaleza gozosamente omnívora, sus intrincadas relaciones con lo ficticio y lo real.

En tercer lugar reflexiona sobre el sentido actual de la novela, del novelista y de la incierta y desprestigiada figura del intelectual.

El resultado es un libro clave para entender la narrativa de nuestro tiempo; también un libro en el que se aboga por una superación de la posmodernidad por la vía de reclamar de nuevo para la narrativa, sin falsas pretensiones pero sin complejos, la radicalidad y la ambición de la gran literatura.

*Para Raúl Cercas y Mercè Mas*

Si me dieran a elegir entre buscar la verdad y encontrarla, elegiría buscar la verdad.

G. E. LESSING

La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden.

T. W. ADORNO

## PRÓLOGO

Este libro es fruto del azar. En el verano de 2014 recibí una carta firmada por Sally Shuttleworth, catedrática de literatura inglesa en Oxford, invitándome a ocupar el puesto de Weidenfield Visiting Professor in Comparative Literature, un encargo que obligaba a pronunciar un ciclo de conferencias abiertas al público de su universidad. Al terminar de leer la carta no pude evitar acordarme de una anécdota que me contó mi editor español, Miguel Aguilar. De joven Miguel jugaba al *rugby* y, un día, uno de sus compañeros de equipo recibió la noticia de que había sido convocado por la selección española de ese deporte. El compañero de Miguel no era un gran jugador, de hecho era un jugador del montón, si no de los peores del equipo, pero, pasado el primer momento de perplejidad, entró en estado de euforia, sintió que por fin se reconocía su talento de jugador de *rugby* y se pasó un fin de semana maravilloso, disfrutando de aquel reconocimiento inesperado; hasta que el lunes le dieron la mala noticia: no estaba convocado con la selección, el convocado era otro, se había producido un error lamentable, le pedían disculpas. Intento practicar la humildad, pero procuro evitar el masoquismo, así que, salvo en los malos momentos, no me considero un escritor del montón; pero la verdad es que, cuando comprobé que entre mis predecesores en aquella cátedra figuraban George Steiner, Mario Vargas Llosa, Umberto Eco y un corto etcétera, pensé que todo podía

ser un malentendido, o quizá una broma. No era ni una cosa ni la otra, o por lo menos nadie reunió el valor suficiente para decirme que lo era a lo largo del mes y medio que pasé en Oxford durante la primavera del año siguiente; eso sí, por si acaso yo me esforcé para que, si en efecto se trataba de una broma o un error, se notara lo menos posible.

Las páginas que siguen son fruto de ese esfuerzo. En ellas reelaboro en castellano las cinco conferencias que dicté en inglés durante aquellos días. Todas ellas parten de mi experiencia de escritor; a veces parten de mis propios libros, o incluso giran aparentemente en torno a ellos. Vaya por delante que no soy de los que creen que los mejores críticos seamos los escritores; lo que sí creo es que todo buen escritor es, lo sepa o no, un buen crítico, y que todo buen crítico es un buen escritor; también sé que algunos de los mejores críticos que conozco, de T.S. Eliot a Jorge Luis Borges, son, antes que grandes críticos, grandes escritores. No entiendo por tanto la mayoría de las sospechas que, especialmente en algunas tradiciones literarias, como la del español, despiertan los escritores que ejercen de críticos, que hablan de sus libros o de literatura en general, o más bien las entiendo pero me parecen ridículas, pusilánimes y empobrecedoras; sobre todo entiendo algunas de ellas: sospechas de intentar monopolizar la interpretación de su propia obra, o de querer inducir una determinada interpretación, ignorando o pretendiendo ignorar que el lector es tan dueño de la obra como el escritor; sospechas de estar haciendo propaganda de sí mismo, de no hablar de lo que realmente ha hecho sino de lo que imagina que ha hecho, de lo que le gustaría haber hecho o por lo menos de lo que le gustaría no haber hecho. Poniéndose en el mejor de los casos, W.H. Auden lo dijo muy bien: «Las opiniones críticas de un escritor deben tomarse *cum grano salis*. Generalmente, son manifestaciones del debate que mantiene consigo mismo respec-

to a lo que debería hacer y lo que debería evitar». Gabriel Ferrater, un poeta catalán que aprendió mucho de Auden, fue por su parte concluyente: «El peor agravio que se puede hacer a las teorías de los artistas (incluso –y quizá sobre todo– los escritores) es tomarlas en serio como teorías». Puede ser; pero lo que es seguro es que, además de ser dos de los más grandes poetas de sus lenguas respectivas, Auden y Ferrater son dos de sus más grandes críticos. Por lo demás, no veo qué puede tener de malo que la crítica de un escritor sea una manifestación del debate que el escritor mantiene consigo mismo, como dice Auden; mejor dicho: para mí –y creo que también para Auden–, eso lo tiene todo de bueno. Es verdad que, por su misma naturaleza radicalmente individual, obligadamente egoísta, ese debate puede incapacitar al escritor para apreciar las virtudes de una obra que no le resulta útil o le parece consabida; esto en parte explicaría, por ejemplo, el poco entusiasmo de Eliot por la poesía de su admirador Luis Cernuda –cuya obra rechazó publicar cuando era editor de Faber and Faber–, igual que explica el desprecio de Borges por la mayor parte de la novela realista<sup>[1]</sup>. No es menos verdad, sin embargo, que la literatura avanza siempre por delante de la crítica, por la misma razón que el explorador avanza siempre por delante del cartógrafo, en cabeza de la expedición, abriendo camino, y que el mismo insobornable individualismo que anima la búsqueda del escritor le permite detectar, en determinadas obras, virtudes escondidas u olvidadas por todos pero vitales para él, para la exploración que lleva a cabo con su propia obra, lo que explicaría, por ejemplo, la deslumbrante relectura que hizo Eliot de los poetas metafísicos ingleses –Crashaw, Donne y Herbert– o la que hizo Borges del *Quijote*.

Añado algo más. John Updike confesó en una entrevista que había concedido su primera entrevista con cincuenta años; quizá exageraba, pero lo cierto es que ahora mis-

mo una parte del tiempo de cualquier escritor profesional se le va, le guste o no, en conceder entrevistas y en participar en presentaciones o discusiones sobre su obra. Esto tiene un lado negativo, por no decir grotesco, y es que más de una vez el escritor puede sentirse íntimamente como un mercachifle de sí mismo; pero, si uno opta por hacer de la necesidad virtud, también puede tener un lado positivo. Hablar de un libro cuando todavía se está escribiendo me parece una mala idea, en parte porque si lo haces, como dijo Hemingway, algo esencial se esfuma—después de todo, para qué voy a escribir un libro si antes de haberlo escrito ya puedo contarlo—, y en parte porque, mientras el libro se está escribiendo, todavía es pura libertad (o casi) y pertenece solo al escritor (o casi), como el niño solo pertenece a la madre (o casi) mientras crece en su vientre. Todo esto cambia cuando el libro está publicado y ya es solo necesidad (o casi) y su dueño es el lector además del escritor. Entonces, distanciado del libro ya escrito, cortado el cordón umbilical con él, el autor puede o incluso debe empezar el debate al que aludía Auden, el debate consigo mismo y con su propia obra respecto a qué es lo que ha hecho bien y qué es lo que ha hecho mal, respecto a qué debería hacer en el futuro y qué debería evitar, respecto a dónde y cómo se sitúa ese libro en relación con toda su obra, con la obra de sus contemporáneos y con la de sus predecesores. Si el escritor es mínimamente honesto, este debate puede ser tanto más interesante y fructífero, para él mismo y para los demás, cuanto que nadie conoce mejor que él su propia obra; si el escritor es mínimamente serio, mínimamente ambicioso, este debate ya no será solo un debate sobre su propia literatura sino sobre la literatura con la que él dialoga de forma más o menos consciente y que, en su caso, no puede ser solo la literatura de su propia tradición, ni la de sus contemporáneos, sino la literatura a secas.

Del diálogo que he mantenido en público conmigo mismo durante los últimos años surge la mayor parte de lo que se dice en este libro. En él se razona sobre asuntos dispares, pero siempre relacionados con la naturaleza de la novela, en particular la novela del siglo XXI, así como con el papel del novelista; tarde o temprano, sin embargo, todos esos asuntos acaban confluyendo en una idea central; esa idea entraña una teoría de la novela (y en cierto modo también del novelista): la teoría del punto ciego. El origen de la expresión remite a la anatomía del ojo. Según conjeturó el físico Edme Mariotte en el siglo XVII y más tarde pudo demostrarse de manera empírica, nuestros ojos tienen un punto ciego, un lugar –escurridizo, lateral y no fácilmente localizable– situado en el disco óptico, que carece de detectores de luz y a través del cual, por lo tanto, no se ve nada; si no notamos la existencia de este minúsculo déficit visual, de esa zona de oscuridad, es por dos razones: en primer lugar, porque vemos con dos ojos, y los puntos ciegos de ambos no coinciden, de manera que un ojo ve lo que no ve el otro, y viceversa; y, en segundo lugar, porque el sistema visual rellena el vacío del punto ciego con la información disponible: porque el cerebro suple lo que el ojo no ve. Las novelas del punto ciego operan de una forma distinta, aunque en el fondo quizá no tanto. Se trata de una moderna tradición de novelas, que abarca desde las más antiguas hasta las más recientes, desde las más soberbias –el *Quijote*, *Moby Dick* o *El proceso*– hasta las más humildes: las que yo he escrito, por no ir muy lejos. En el centro de estas novelas hay siempre un punto ciego, un punto a través del cual no es posible ver nada. Ahora bien –y de ahí su paradoja constitutiva–, es precisamente a través de ese punto ciego a través del cual, en la práctica, estas novelas ven; es precisamente a través de esa oscuridad a través de la cual iluminan estas novelas; es precisamente a través de ese silencio a través del cual estas novelas se tornan elocuentes.

Podríamos decirlo de otra manera. En cierto modo el mecanismo que rige las novelas del punto ciego es muy similar, si no idéntico: al principio de todas ellas, o en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta a esa pregunta central; al terminar esa búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro. En otras palabras: al final no hay una respuesta clara, unívoca, taxativa; solo una respuesta ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que solo el lector puede dar. Por eso decía que el punto ciego del ojo y el punto ciego de estas novelas no funcionan a fin de cuentas de manera tan disímil: igual que el cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela, permitiéndole conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela.

Esas respuestas de las novelas del punto ciego –esas respuestas sin respuesta o sin respuesta clara– son para mí las únicas respuestas verdaderamente literarias, o por lo menos las únicas que las buenas novelas ofrecen. La novela no es el género de las respuestas, sino el de las preguntas: escribir una novela consiste en plantearse una pregunta compleja para formularla de la manera más compleja posible, no para contestarla, o no para contestarla de manera clara e inequívoca; consiste en sumergirse en un enigma para volverlo irresoluble, no para descifrarlo (a menos que volverlo irresoluble sea, precisamente, la única manera de descifrarlo). Ese enigma es el punto ciego, y lo mejor que tienen que decir estas novelas lo dicen a través de él: a través de ese silencio pletórico de sentido, de esa ceguera visionaria, de esa oscuridad radiante, de esa ambigüedad sin solución. Ese punto ciego es lo que somos.

PRIMERA PARTE

LA TERCERA VERDAD

## 1

A mediados del siglo pasado, Alain Robbe-Grillet insistió en que, a pesar de los esfuerzos de los grandes novelistas del modernismo durante la primera mitad del siglo XX, la novela seguía en el siglo XIX; más de cincuenta años después quizá pueda decirse, casi con la misma razón, que, a pesar de los esfuerzos de algunos novelistas del modernismo y del posmodernismo durante todo el siglo XX y la primera década y media del XXI, la novela sigue más o menos donde estaba. Como mínimo para el lector común y corriente, que es el que de veras cuenta. El siglo XIX es considerado con justicia el siglo de la novela porque acuñó un modelo de novela tan potente que sigue siendo el modelo dominante hoy; no creo que exista ninguna diferencia esencial entre la idea de novela de un lector común y corriente a finales del siglo XIX y a principios del siglo XXI: para ambos, una novela sería «una ficción en prosa de una cierta extensión», por usar las palabras de E.M. Forster, en la que se narra la historia de unos personajes a través de los cuales se propone, por usar las palabras del propio Robbe-Grillet, «el estudio de una pasión, o de un conflicto de pasiones, o de una ausencia de pasión, en un determinado medio». Todo lo que se aparta de ese modelo suele producir incomodidad o desasosiego en el lector común, o simplemente rechazo; todo lo que se aparta de ese modelo no suele considerarse una novela. Ahora bien, ¿es ese modelo el único modelo posible? ¿Es esa definición la única posible definición de novela? ¿Qué es exactamente una novela?

## 2

En el año 2009 publiqué un libro, titulado *Anatomía de un instante*, que en su momento la mayoría de los lectores españoles no consideró una novela; yo mismo, aunque sabía o sentía que era una novela, prohibí de entrada a mi editor que lo presentara como tal. ¿Por qué?

*Anatomía* explora un momento decisivo en la historia reciente de España. Ocurrió la última vez que los españoles practicamos nuestro deporte nacional, que no es el fútbol, como suele pensarse, sino la guerra civil o, en su defecto, el golpe de Estado; como mínimo hasta hace poco tiempo: al fin y al cabo, hasta hace poco tiempo todos los experimentos democráticos terminaron en España con golpes de Estado, de tal manera que en los dos siglos anteriores se produjeron más de cincuenta. El último tuvo lugar durante la tarde del 23 de febrero de 1981, seis años después de la muerte del general Franco, cuando un grupo de guardias civiles entró disparando en el abarrotado Parlamento español con la intención de terminar con la democracia, instaurada apenas cuatro años atrás, y solo tres de los parlamentarios se negaron a obedecer sus órdenes y tirarse bajo los escaños: uno de los tres era Adolfo Suárez, antiguo secretario general del partido único franquista, primer presidente del gobierno democrático y arquitecto principal de la transición de la dictadura a la democracia; otro era Manuel Gutiérrez Mellado, vicepresidente del gobierno y antiguo general franquista reconvertido en líder del ejército democrático; el último era Santiago Carrillo, secretario general del partido comunista, líder del antifranquismo durante la dictadura y, junto con Suárez, coarquitecto de la transición. Siempre he pensado

que las preguntas más fértiles son las que se hacen los niños (¿por qué las manzanas caen hacia abajo y no hacia arriba?, digamos: una pregunta de la que, por cierto, Newton sacó bastante provecho), así que mi libro se hace una pregunta elemental, casi infantil: ¿por qué precisamente ellos tres?; ¿por qué quienes aquella tarde se jugaron la vida por la democracia fueron precisamente esos tres hombres que la habían despreciado durante casi toda su vida?; ¿significa algo especial ese instante?; ¿qué sentido encierra ese triple gesto, si es que encierra alguno?; y sobre todo: casi intuimos de inmediato el porqué del gesto de Gutiérrez Mellado, un viejo general que había hecho la guerra con Franco y llevaba la disciplina en las venas, y el porqué del gesto de Santiago Carrillo, un viejo comunista que había hecho la guerra contra Franco y llevaba el antifranquismo en las venas, pero ¿por qué el gesto de Suárez —alguien por quien, dicho sea entre paréntesis, antes de escribir el libro yo no sentía la menor simpatía—, qué significado encierra el gesto de ese hombre, qué significa la imagen grabada por televisión de Suárez sentado en su escaño azul de primer ministro, solo e inmóvil en el hemicírculo bruscamente desierto mientras silban a su alrededor las balas de los golpistas? Tratar de contestar a esas preguntas o de agotar el significado de ese instante obliga a indagar en las biografías de los tres protagonistas y en los azares inverosímiles que las unen y las separan así como a describir la extraña figura de la historia que componen, obliga a explicar el golpe de Estado del 23 de febrero, obliga a contar la historia del triunfo de la democracia en España en los años setenta y ochenta del siglo pasado. La forma en que el libro lo hace es peculiar. *Anatomía* parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia; a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela históri-

ca. Es absurdo negar que *Anatomía* es todas esas cosas, o que al menos participa de ellas. Ahora bien: ¿puede un libro así ser fundamentalmente una novela? De nuevo: ¿qué es una novela?