fundación
Caballero Bonald

X CONGRESO

29, 30 y 31 de octubre de 2008. Jerez de la Frontera

Una meditación sobre la literatura del S.XXI

"Estamos en otro tiempo. Ahora parece que los jóvenes españoles pueden ser tan solidarios o tan insolidarios, tan racistas o tan humanos, tan comprometidos o tan desentendidos como lo pueden ser los jóvenes franceses, ingleses, alemanes, etc. Y para los que creemos que reflexionar sobre la juventud es reflexionar sobre el futuro, desde una toma de conciencia en el presente, nos parecía muy interesante, ahora que la juventud española no tiene ya esta tradicional carga ideológica, meditar en profundidad sobre los vínculos que hay (aunque no estén de moda) entre la juventud y las maneras de ver el futuro."

LUIS GARCÍA MONTERO

"Si la poesía es eterna, si ha existido siempre y seguirá existiendo, si no hay nada nuevo bajo el sol, quizá lo único que se pueda renovar sean los canales."

YOLANDA CASTAÑO

"El narrador del siglo XXI creo que se encuentra ante un atractivo desafío, que es la reinvención de la novela. Porque la novela no ha muerto, sino que se transforma, como la materia. Claro que esta audacia narrativa sólo parecen protagonizarla unos pocos autores. A los demás, creo que los barrerá la escoba del tiempo como a los infames productos de mercado que hoy ocupan los escaparates de las librerías: obritas de costumbrismo contemporáneo, pseudonovelas históricas conspirativas, esotéricas y de un estúpido intimismo. Para encontrar a los auténticos narradores del siglo XXI hay que buscar y rebuscar más allá de esos escaparates. Y ése es también el desafío del lector."

EVA DÍAZ PÉREZ

fundación
Caballero Bonald

© **De los textos:**
Los autores

© **De esta edición:**
Fundación Caballero Bonald

Edita:
Fundación Caballero Bonald
C/ Caballeros, 17
11402 JEREZ DE LA FRONTERA
Telef. 956 149 140
Fax: 956 149 141
www.fcbonald.com
E-mail: fcbonald@aytojerez.es

Responsables de edición:
Josefa Parra Ramos
Ricardo Rodríguez Gómez

I.S.B.N.:
978-84-613-3172-7

Depósito Legal:
CA-439/09

Diseño:
Federico López Muñoz
Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez.

Impresión:
Santa Teresa Industrias Gráficas

El contenido de este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente sin el permiso escrito de los editores.
Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la ***Consejería de Cultura de la JUNTA DE ANDALUCÍA, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales.***

Actas del Congreso

Las sílabas del futuro

Una meditación sobre la literatura del S.XXI

ÍNDICE

ACTO INAUGURAL

Pilar Sánchez .....pág. 9
(Alcaldesa de Jerez)

Inmaculada Tinoco .....pág. 10
(Consejería de Educación de la Junta de Andalucía)

José Manuel Caballero Bonald .....pág. 11

Pilar Sánchez ..... pág. 12
(Alcaldesa de Jerez)

CONFERENCIA INAUGURAL

Juan-Ramón Capella .....pág. 15
Modos de pensar el futuro.

DESARROLLO DEL CONGRESO

PRIMERA MESA DE DEBATE
El presente de la literatura .....pág. 29
Participantes: Carlos Pardo, Luis Muñoz y Marta Sanz.
Moderador: Jesús Fernández Palacios.

PRIMER TALLER LITERARIO
Corrientes de la literatura juvenil (1ª Sesión) .....pág. 49
Antonio Ventura

PRIMER TALLER LITERARIO
Corrientes de la literatura juvenil (2ª Sesión) .....pág. 63
Antonio Ventura

SEGUNDO TALLER LITERARIO
Las nuevas formas literarias del compromiso poético (1ª sesión) .....pág. 73
Araceli Iravedra

SEGUNDO TALLER LITERARIO
Las nuevas formas literarias del compromiso poético (2ª sesión) .....pág. 89
Araceli Iravedra

PRIMERA CONVERSACIÓN
Obra poética .....pág. 107
Participantes: Felipe Benítez Reyes, Joan Margarit y Luis Muñoz

ÍNDICE

CONFERENCIA
Javier Celaya: *Las nuevas tecnologías y el futuro de la literatura* .....pág. 181

SEGUNDA MESA DE DEBATE
La voz de los poetas .....pág. 139
Participantes: Juan Carlos Abril, Luis Artigue, Yolanda Castaño y Elena Medel.
Moderadora: Rosario Troncoso.

TERCERA MESA DE DEBATE
Los nuevos caminos de la novela .....pág. 157
Participantes: Mercedes Castro, Eva Díaz Pérez e Isaac Rosa
Moderadora: Ana R. Tenorio.

SEGUNDA CONVERSACIÓN
Obra narrativa .....pág. 179
Participantes: José Mª Merino, Andrés Neuman y Antonio Reyes.

CONFERENCIA
José-Carlos Mainer: *La juventud y la literatura* .....pág. 199

CUARTA MESA DE DEBATE
Editar a los jóvenes .....pág. 217
Participantes: Ángeles Aguilera, Malcolm Otero Barral, Manuel Borrás y Javier Rodríguez Marcos.
Moderador: Manuel Bernal

TERCERA CONVERSACIÓN
La literatura del siglo XXI, poesía y narrativa, desde la crítica literaria .....pág. 237
Participantes: Luis García Montero, Jordi Gracia y José Luis García Martín

Pilar Sánchez (Alcaldesa de Jerez):

Buenas días, y bienvenidos a la inauguración del décimo congreso de la Fundación Caballero Bonald, "Las sílabas del futuro. Una meditación sobre la literatura del siglo XXI".

Quiero dar la bienvenida a las personas que nos acompañan en la mesa. En primer lugar, como siempre, al protagonista de este congreso que es José Manuel Caballero Bonald, a quien le doy las gracias por estar con nosotros presidiendo este acto y todos los actos que nos esperan en los próximos días. Quiero presentar también a María Inmaculada Tinoco, que viene en representación de la Delegación de Educación de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, ya que no ha podido estar este año con nosotros su Delegado, Manuel Brenes; a doña María Dolores Barroso, Delegada Municipal de Cultura; a Ana María Mosquera, que viene en representación de la Diputación Provincial de Cádiz como Diputada de Cultura; a doña Araceli Pérez, en representación de la Consejería de Cultura; a doña Isabel Morales, de la Universidad de Cádiz; y a don José Manuel Amores, en representación de Cajasol. Todas son instituciones que colaboran en la organización de estas jornadas que año tras año esperamos siempre con los brazos abiertos, y que yo creo que a todos nos alegran la vida y el corazón.

Quiero también saludar a todos los compañeros de gobierno que me acompañan en esta sala, a los compañeros de corporación, así como a José Juan Domínguez, Director del Centro de Formación del Profesorado, cuya colaboración resulta fundamental para asegurar la presencia del profesorado en este Congreso. Y, por supuesto, a Ana Villalobos, la Gerente de la Fundación Andrés Ribera, que nos ha cedido este marco incomparable para la celebración de las jornadas. Después de haber pasado por muchos sitios de la ciudad, yo creo que hemos encontrado el lugar idóneo para ello. Y, para acabar, les agradezco la asistencia a todos ustedes. Muchísimas gracias un año más por su presencia.

Para dar comienzo a este acto, damos la palabra a la representante de la Consejería de Educación, Inmaculada Tinoco.

Inmaculada Tinoco (Consejería de Educación de la Junta de Andalucía):

Gracias, alcaldesa. En primer lugar, quiero saludar a todos los compañeros y representantes que me acompañan en la mesa, y buenos días a todas y a todos.

Como bien ha dicho la alcaldesa, el Delegado hoy no ha podido estar por encontrarse fuera de la provincia. Yo sé que a él le hubiera gustado especialmente estar hoy aquí acompañando a Caballero Bonald. Tanto para el Delegado como para mí, en calidad de representante de la Consejería, es un honor y un placer estar en la inauguración de una nueva edición de los interesantes congresos que organiza la Fundación Caballero Bonald. Es un honor y un placer que se hace extensible al hecho de poder seguir formando un año más parte de la organización del mismo. Desde la Consejería de Educación siempre se ha entendido que los contenidos de estos congresos eran perfectamente integrables en los planes de formación de los Centros del Profesorado. Por ello, y a través del Centro del Profesorado de Jerez, siempre ha tenido clara su participación en los mismos. Y así ha ocurrido, si no en todos, cada vez que se ha requerido nuestra aportación. Nos consta la satisfacción del profesorado que asiste a estos congresos, profesores y profesoras a los que saludo de una forma especial. Además de constituir una parte importante del seguimiento de estas jornadas, tienen la oportunidad de mejorar la formación, salir de su rutina y, sobre todo, de dedicar unas horas de placer a escuchar a los maestros. Sabemos que ése es el espíritu con el que se acercan a estas jornadas de estudio, y por ello los animamos a que extraigan de estos días el mayor aprovechamiento y la mayor de las satisfacciones. Estamos seguros de que va a ser así, porque la Fundación Caballero Bonald siempre ha puesto un especial empeño en la configuración de estos congresos, en la calidad de sus ponencias, conferencias y mesas redondas. Creo que sólo nos queda felicitarnos todos por la efeméride de este décimo congreso, y esperar que le sigan muchos más. Nada más, muchas gracias a todos y espero que el congreso sea satisfactorio para todos los que estamos aquí.

José Manuel Caballero Bonald:

Buenos días, sólo unas breves palabras de salutación y de bienvenida. A partir de ahora ya se irá explicando con suficiente precisión en qué va a consistir este congreso y quiénes van a participar. Mi deseo es que todo ocurra como ya es norma de la casa, de la Fundación, con buen pie, con buen provecho y con buen humor. No es fácil que se den esas tres bondades, pero creo que lo vamos a ir consiguiendo. Como bien se sabe, por razones de espacio estos congresos anuales no se celebran en la sede de la Fundación. En este sentido, este espléndido recinto de los Museos de la Atalaya nos acoge y yo le agradezco mucho a su directora que sea tan generosa y su amable hospitalidad.

Este es el décimo congreso que organiza la Fundación y, tal vez por eso, se ha pensado en celebrarlo con un proyecto ambicioso: el de centrarse en la literatura del siglo XXI, la que se está haciendo ahora mismo y la que, posiblemente, se va a hacer mañana. Se trata –Luis García Montero lo explica muy bien en el preámbulo del programa- de una meditación en torno a las circunstancias de la literatura actual y el papel de los escritores dentro de los nuevos avances tecnológicos y literarios en que se encuentra. Todos estos escritores jóvenes van a venir a hablar, a leer sus poemas, sus relatos, junto a los profesores y críticos que de alguna forma servirán de contrapunto para un diálogo entre generaciones. Se abrirá, como bien se sabe, con la intervención, con la conferencia José Ramón Capella y se cerrará con la del profesor José-Carlos Mainer.

Como siempre, agradezco al Centro del Profesorado de Jerez su intervención, su colaboración indispensable y enriquecedora en el Congreso. Y por supuesto, le agradezco a la alcaldesa su compañía y el patrocinio del Ayuntamiento, sin el cual todo esto no tendría posibilidad de salir adelante. Les deseo a todos ustedes una feliz estancia en Jerez. Muchas gracias.

Pilar Sánchez (Alcaldesa de Jerez)

Muchas gracias, querido Pepe.

Y ahora, sin más, vamos a proceder a inaugurar estas jornadas, no sin antes dar de nuevo las gracias a todas las personas que han hecho posible la organización de este décimo congreso. Así que de nuevo gracias a Caballero Bonald, y darle la bienvenida a Pepa Ramis (su esposa). Un saludo también muy especial a todos los miembros de la Fundación, a Fernando Domínguez y a Pepa Parra, que han hecho un gran trabajo para poner en pie estas jornadas.

Y es para mí un placer inaugurar un nuevo congreso de la Fundación Caballero Bonald. No sé si lo recuerdan ustedes, pero hace ahora un año estábamos aquí con Emilio Lledó, que hizo una disertación filosófica sobre la humanidad que a mí me encantó. Ha pasado el año muy rápidamente, y hoy nos encontramos con ese sugerente título de "Las sílabas del futuro" y el subtítulo "Una meditación sobre la literatura del siglo XXI". Para mí, tengo que decirlo, estos congresos son siempre un acontecimiento especial de la vida política y cultural de la ciudad, pero también lo es para mí de una forma personal. Creo que he estado presente en todos los que se han celebrado desde su inicio, en el año 1999 en el recinto monumental del Alcázar, unas veces como Diputada Provincial, otras veces como Delegada de la Consejería de Cultura, los últimos cuatro años como alcaldesa, pero siempre como lectora apasionada, amante de la buena literatura y valorando y apreciando muchísimo la compañía y la presencia de José Manuel Caballero Bonald.

Diez años es una edad respetable, marca de algún modo la madurez de estos encuentros literarios, y la madurez a mi entender no sólo exige un repaso a la memoria, al pasado, sino también –y quizás con mayor empeño- una apuesta por el porvenir, que miramos con fundadas esperanzas. Porque ya estamos recibiendo los frutos de los jóvenes creadores –lo acaba de decir Pepe hace un momento-, en forma de novelas, poemas, relatos y ensayos. Y nos interesa descifrar sus motivaciones, saber de sus expectativas, de sus proyectos… Ciertamente que mirar al futuro e intentar hacer un pronóstico certero es una labor muchas veces arriesgada, y mucho más en el ámbito literario, pero este año hemos optado por mirar con valentía y esperanza el futuro, y hemos invitado a este congreso a escritores y escritoras que a pesar de su juventud han empezado a gozar del reconocimiento de la crítica y del público lector, y que cultivan uno u otro género literario desde diversos y a veces enfrentados enfoques.

No estarán todos los que son porque, afortunadamente, eso sería imposible dado el elevadísimo número de autores jóvenes de calidad dentro

del panorama actual, pero estamos seguros de que los que están representan una parte muy valiosa y muy prometedora del mismo. También tendremos la oportunidad de encontrarnos con autores y especialistas menos jóvenes y de asistir a la confrontación saludable de sus ideas literarias. Vamos a contar, por ejemplo, con Joan Margarit, último Premio Nacional de Poesía, con José María Merino, con Felipe Benítez Reyes, con Luis García Montero –dos clásicos ya en estos congresos-, con José Luis García Martín, con José-Carlos Mainer, con Juan Ramón Capella… Esperamos por tanto que se establezca ese diálogo intergeneracional del que podamos aprender y desde el que podamos construir, tanto los autores y especialistas que van a estar presentes en el congreso como los lectores y espectadores.

Como señala en el texto del proyecto Luis García Montero, al que quiero agradecer que haya tenido parte importante en la elaboración del programa de este año, "la soledad del escritor es una soledad habitada, y los textos son el espacio público en el que dialogan las conciencias del autor y del lector".

Nos congratula contar una vez más con la colaboración del Centro del Profesorado de Jerez en la organización de este congreso. Su colaboración en los temas educativos que se plantean en la ciudad siempre es imprescindible y eficaz, y además posibilita la presencia de muchos compañeros y compañeras del profesorado que estáis hoy aquí. Por tanto, para nosotros es fundamental esa colaboración y la quiero agradecer.

Igualmente, agradecemos la presencia de todos los patrocinadores y los colaboradores: la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación, Cajasol, Bodegas González Byass, las Universidades de Cádiz y de Sevilla, los Museos de la Atalaya, el Consejo Regulador del Brandy de Jerez, empresas hosteleras de Jerez como el Bar Juanito, el Bereber, Bodegas Diplomático y a todos los que hacen posible que Jerez vuelva a convertirse esta semana en una referencia obligada para los amantes de la literatura y de la cultura en general. Y, por supuesto, hay un agradecimiento muy especial a todos los técnicos de la Fundación y a José Manuel Caballero Bonald y a su esposa Pepa Ramis, que siempre tienen una predisposición absoluta a colaborar en todo lo que se refiere a la ciudad y a su Fundación. Su presencia, su apoyo y su compromiso es fundamental. José Manuel es para nosotros un referente no sólo literario, sino también personal y les puedo asegurar que su ejemplo nos mueve a ser mejores y a ser más exigentes con nosotros mismos. Ese mismo ejemplo es el que ha llevado a que la Fundación que lleva su nombre se haya convertido en uno de los mejores agentes dinamizadores de la vida cultural de esta ciudad, y ustedes

lo saben perfectamente, sin por ello dejar de prestar atención a los especialistas y a los docentes a lo largo de todo el año. Porque, más allá de los encuentros y debates de los que disfrutamos en estos congresos, podemos asegurar sin temor a equivocarnos que la Fundación Caballero Bonald es hoy una entidad plenamente abierta a la ciudadanía, y una entidad prolífica en la generación de acontecimientos culturales de esta ciudad.

La digitalización del archivo epistolar de la Fundación, que presentamos no hace mucho, su imbricación con el Área de Cultura del Ayuntamiento con motivo, por ejemplo, de la programación del mes de abril, en torno al día del libro, su Seminario Permanente, que este año se ha centrado en el teatro y ha hecho posible la llegada a Jerez de autores de la talla de Antonio Gala o Salvador Távora, las tradicionales citas que programa con la literatura, e incluso su especial vinculación con el Aula de Mayores de la Universidad de Cádiz, yo creo que hablan a las claras de la vocación de trabajo constante por la difusión de la cultura y su implicación con la sociedad. Y la verdad es que nos sentimos muy orgullosos de poder contar con la ayuda de la Fundación y con José Manuel Caballero Bonald, que la cuida muy de cerca, como nos consta a todos.

Finalmente, ya sólo me resta hacer expreso mi deseo de que disfrutéis de este Congreso, como yo misma voy a intentar hacerlo. Espero además que los que venís de otros puntos de España, porque me consta que hay asistentes procedentes de lugares muy lejanos de Jerez, disfrutéis de la hospitalidad de esta ciudad y de los muchos encantos que ofrece. Que estos sean días fructíferos para todos, ponentes, oyentes y participantes. Y sin más, declaro inaugurado el X Congreso de la Fundación Caballero Bonald. Muchas gracias.

Juan-Ramón Capella
Modos de pensar el futuro

Luis García Montero: En la tradición cultural española, sobre todo en la cultura contemporánea a partir del siglo XIX, pensar en la literatura joven ha sido de alguna manera responsabilizarse también sobre el futuro, sobre una concepción posible de futuro.

La historia contemporánea de España ha sido una historia amarga. Los proyectos de modernización fueron de fracaso en fracaso, y ser joven significaba soportar una sobrecarga ética, porque los jóvenes, a través de distintas generaciones, estaban llamados a transformar el país: jóvenes en la herencia krausista, jóvenes formados por Ginés de los Ríos, jóvenes en el momento regeneracionista, los jóvenes que intentaron vertebrar España a principios del siglo XX, Ortega, los jóvenes de la Generación del 27 y de la proclamación de la II República. Cada vez que se les convocaba a la república de las letras, al espacio de las letras, eran recibidos como aquellos que por fin iban a transformar la sociedad española. Y así estuvimos hasta llegar a los jóvenes que nos reuníamos en las cafeterías para conspirar contra el franquismo. Ser joven es España ha sido una tarea no sólo biológica sino ideológica, una sobrecarga ideológica.

Estamos en otro tiempo. Ahora parece que los jóvenes españoles pueden ser tan solidarios o tan insolidarios, tan racistas o tan humanos, tan comprometidos o tan desentendidos como lo pueden ser los jóvenes franceses, ingleses, alemanes, etc. Y para los que creemos que reflexionar sobre la juventud es reflexionar sobre el futuro, desde una toma de conciencia en el presente, nos parecía muy interesante, ahora que la juventud española no tiene ya esta tradicional carga ideológica, meditar en profundidad sobre los vínculos que hay (aunque no estén de moda) entre la juventud y las maneras de ver el futuro. Por eso, en el inicio de este congreso dedicado a la literatura joven, a la tarea que están haciendo los jóvenes, ya reconocidos porque tienen una obra importante y valorada por la crítica, nos pareció muy oportuno invitar al profesor Juan Ramón Capella, uno de los filósofos y ensayistas españoles con más autoridad intelectual y moral sobre las vinculaciones del pensamiento con la realidad.

Juan-Ramón Capella es un maestro; y ser maestro significa negociar la sabiduría heredada del pasado con las exigencias de las

palabras hoy y aquí a la hora de buscar caminos de futuro. Ha sido uno de los referentes más importantes de los últimos años en el pensamiento emancipatorio español. Es catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad de Barcelona y ha estudiado a muchos autores que, de una manera o de otra, se relacionan con nuestro tema. Nos ha enseñado, por ejemplo, a leer a Pasolini, a aquel poeta que asumía una vitalidad desesperada que lo vinculaba también al futuro, pero porque se sabía una fuerza del pasado en una realidad italiana que se estaba transformando vertiginosamente en la homologación de la sociedad consumista. Él ha dedicado estudios en profundidad a Walter Benjamin, a Gramsci… También a su maestro, el filósofo Manuel Sacristán, que fue uno de los transformadores de la filosofía española, le dedicó el libro *La práctica de Manuel Sacristán: Una biografía política* (2005). Las identidades y los procesos de elaboración que se dan, a veces con una violencia encubierta, cuando las identidades se borran para llegar al valor abstracto del ciudadano, las crisis internas del contrato social moderno, las contradicciones de la época actual, la degradación de la democracia en los sistemas de consumo han sido, por ejemplo, sus temas de meditación en un libro que me parece de lectura fundamental: *Los ciudadanos siervos* (1993). Y hace unos meses salió su ensayo *Entrada en la barbarie*, que me parece una de las reflexiones más penetrantes sobre el sentido y las limitaciones de la democracia en las sociedades modernas. Son sólo unos títulos escogidos entre una amplísima bibliografía. Aparte, habría que decir que el nombre de Juan-Ramón Capella ha estado ligado a algunas de las revistas fundamentales del pensamiento contemporáneo en España, como, por ejemplo, la revista *Mientras tanto*.

Yo lo presento como a un maestro porque es de esas personas que a base de conocer el pasado y de pensar en el futuro se convierten en una lección viva de cómo un intelectual, un ciudadano, una persona, debe comportarse en los tiempos presentes. Y estoy convencido de que va a ser un lujo poderlo oír en esta primera conferencia del congreso.

Juan-Ramón Capella: Buenos días. No sé quién ha tenido la desafortunada idea de meterme a hablar de futuro en una reunión fundamentalmente de poetas y de personas interesadas por la literatura. En todo caso, lo veo como un honor, que agradezco a la Fundación Caballero Bonald y a quienes tuvieron esa idea, porque me permiten estar unos días en este país andaluz en el que me siento más cómodo que en mi propia casa.

Llama la atención que sean los poetas los que se pregunten por el futuro porque justamente vivimos en unos tiempos en los que nadie se ocupa de él. No se ocupan de él las instituciones; ni los políticos, cuya percepción del futuro está clausurada por la próxima cita electoral. Los proyectos sociales respecto del futuro han desaparecido prácticamente. Hasta hace dos días se ha vivido en un alegre *carpe diem*, que en cierto modo las personas se merecían, pero también, y es significativo, en una cierta ceguera ante lo que era sólo dicha y felicidad para una pequeña parte del mundo. No sé si este pensar en el futuro por parte de la lírica significa que ésta se halla a la espera de compromisos. No sé si pensar el futuro es también el último refugio del desamparo. Podría serlo. Pero, en todo caso, eso muestra consciencia de que son posibles futuros muy distintos entre sí, y no sólo modos de pensarlos.

Hablar de pensar el futuro significa hablar del tiempo y de la historia. No sé si eso es lo que se esperaba de mí. Voy a aludir brevemente a unas maneras clásicas de entender culturalmente el tiempo para pasar enseguida a los modos de entender en el presente el tiempo del futuro. No vamos a meternos en el tiempo de los relojes. Tampoco en temas interesantes como lo que significan 'luego', 'enseguida', 'pronto' y expresiones como éstas en diferentes culturas. Nuestro objeto es la concepción social del tiempo, la manera de vivirlo, culturalmente hablando: las maneras históricas de concebirlo. Abordaremos, pues, temas de filosofía de la historia, y el índice de lo que vamos a recorrer es: el tiempo cíclico, el tiempo lineal, la espiral o la asíntota del tiempo del progreso, y una propuesta que procede de Walter Benjamin que sería la del tiempo-ahora.

La del tiempo cíclico es la más extendida de las concepciones del tiempo. La Humanidad ha concebido cíclicamente el tiempo hasta hace muy poco. El tiempo es concebido como una rueda, como un eterno retorno: de las estaciones, de las fases de la luna, de los ciclos femeninos, de los nacimientos y las muertes. Es una concepción muy empírica del tiempo, que atiende mucho a la realidad profunda de la vida. Es el tiempo horaciano. Y nuestra nostalgia, en cierto modo, de aquel tiempo parece indicar que ha quedado atrás pero que aún suscita en nosotros emoción. ¿Por qué ha quedado atrás? Yo creo que esa concepción cíclica del tiempo no ha quedado atrás del todo.

Escuchemos a José Manuel Naredo, uno de los intelectuales españoles más merecedores de atención, un *economista ecológico*, por

decirlo así: alguien que está elaborando categorías distintas de las habituales entre los economistas para estudiar qué es lo que realmente ocurre en nuestra reproducción natural de la vida. Naredo dice que frente a la estabilidad de las civilizaciones agrícolas, los primeros economistas descubrieron de repente que se podía hablar de *producción creciente*, es decir, de una producción que crecía frente al rendimiento agrícola de siempre, de tendencia a la estabilidad, y de ahí que empezaran a hablar de *progreso*. O sea, que en cierto modo lo que destruye la concepción cíclica del tiempo es la aparición de la industria, con sus rendimientos crecientes.

Sin embargo, hoy sabemos (y por eso creo que no es posible perder de vista del todo el tiempo horaciano, el tiempo cíclico) que lo que los economistas han llamado durante mucho tiempo *producción* es también *destrucción*. Nuestra civilización se sostiene sobre el pilar de la quema, de la extracción —que no producción— de los combustibles fósiles: el carbón y el petróleo. Por tanto, esa extracción ha roto el ciclo productor de la naturaleza. Estamos rompiendo el ciclo ecológico, por decirlo así. El carbón y el petróleo fueron creados durante centenares de miles de años mediante la fotosíntesis. Nosotros los destruimos en dos siglos con esta producción que no reconoce la destrucción que genera. Por tanto, apuntemos la idea: no podemos dejar de pensar en los ciclos. El tiempo cíclico, en realidad, nunca desapareció del todo; está por debajo de la idea de la rueda de la fortuna (ahora estás abajo, puedes estar arriba, pero puedes volver a estar abajo), y está también por debajo de la propia idea de revolución. La metáfora *revolución* es eso, un giro mediante el cual todo cambia: lo que está abajo pasa a estar arriba. El movimiento socialista del siglo XIX llegó a interiorizar completamente la creencia de que se vivía en un tiempo de progreso, en un tiempo de antes de la revolución, antes del gran giro que implicaría un cambio de ciclo.

Otra manera de concebir el tiempo es verlo como lineal; pero ese tiempo lineal es como un círculo tan grande, tan inmenso, que nadie tiene consciencia de que lo es, a la manera que la Tierra no se ve redonda. Es el tiempo metafísico de la Biblia. El tiempo aparece tendido entre dos grandes accidentes metafísicos: uno desgraciado —la caída del Edén— y otro feliz —la llegada del Mesías que cambie de nuevo el tiempo, que viva en el tiempo de la caída pero que con su acción redima el mundo—. El tiempo es lineal porque se extiende indefinida-

mente hacia delante. Para una persona que vive a la espera del Mesías, el tiempo presente no tiene importancia, porque el único tiempo que va a contar va a ser el de *después* del Mesías. Por lo tanto, para el pueblo hebreo, el tiempo inmediato carece de más importancia de la que tienen sus difíciles relaciones con la divinidad, particularmente celosa. Todo lo que ocurre en el tiempo que hay antes de la llegada del Mesías, salvo esas relaciones con la divinidad y las prescripciones que establecen, es accidental y carente de importancia. Sin embargo, todo ese tiempo es a la vez tiempo *sagrado,* porque, en cualquiera de sus instantes, en cualquier momento de ese tiempo tendido linealmente, puede aparecer el Mesías y cambiarlo todo. El tiempo lineal es un tiempo *de espera* y tiempo a la vez sagrado. Y deberíamos aprender de Jesús de Nazaret, quien para muchos rompe ese tiempo lineal al declarar que la llegada del Mesías no era un acontecimiento excepcional; al declarar que no hay un pueblo particularmente elegido; al decir simplemente que ha llegado el tiempo del obrar, y de cambiar las relaciones de unas personas con otras, e imaginar, desde el tiempo en que vive, una salida a esa tradición del "ojo por ojo" para cambiarla en un sentido mejor, viviendo idealmente en su cerebro en una época como la que expresa en lugares tan bellos como el "Sermón de la montaña", el núcleo de la predicación inteligible de Jesús de Nazaret. Es Mesías en ese sentido particular: no porque venga de un lugar mitológico, sino porque es capaz de vivir culturalmente en *dos* tiempos distintos. El Nazareno tiene los pies y ha sido educado en la tradición del *tiempo de espera*, pero inventa el *tiempo del obrar*. Dice que este tiempo ha llegado ya. Eso es lo esencial para mí de su predicación. Y hace verdad, en un sentido más bien profano respecto de la tradición ortodoxa de los rabinos, la idea de que el día de la llegada del Mesías podía ser un día cualquiera.

En la época moderna y contemporánea va a hacer fortuna el tiempo del progreso y su consecuencia: el futuro es progreso. Hablaré más tarde de ello. Prefiero destacar primero uno de sus rasgos culturales y su crisis, su cambio, su vuelta del revés en los tiempos más cercanos a nosotros. Paralelamente a la idea del progreso, nació la idea de *utopía*, de lugar feliz que aún no existía pero que podía llegar a ser. Las primeras utopías son del Renacimiento, pero llegan al pensamiento socialista del XIX, donde se exacerban. Están en Fourier, están en el *Viaje a Icaria* de Cabet, y en otros muchos. Un libro reciente de Fernández Buey se detiene morosamente en cada una de esas utopías. No es que no las hubiera

antes: *La República* de Platón, que nosotros leemos como una utopía, y que dibujaba una sociedad utópica, era fundamentalmente un ataque reaccionario a la democracia ateniense. Tampoco es verdad que en literatura la noción de utopía no haya existido antes de la modernidad exacerbada. La encontramos en Cervantes, con la idea de *la edad de oro*, que aparece en algún capítulo de libro primero de *El Quijote*. La encontramos incluso en la Biblia, cuando se habla del día en que el león comerá paja como el buey. Pero encontramos también la utopía en el *Manifiesto Comunista*, que comparte con sus contemporáneos la ideología del progreso.

Marx está convencido de que la época del capitalismo y del ascenso de la burguesía ha sido una época de progreso, que se ha ampliado el comercio mundial y que eso es bueno. Hay en Marx un utopismo pretendidamente científico que a en realidad ha sido sólo débilmente científico, pero la idea de una sociedad mejorada gracias al progreso tecnológico la comparte con pensadores de su misma generación pero del otro lado.

Por supuesto, hay utopías contemporáneas: pienso en el libro de Adrian Berry, *Los próximos diez mil años*, que en los años finales del siglo XX ha sido la utopía progresista más leída, donde hay predicciones de un futuro con vida humana individual prolongada, que duplicaría nuestras propias y envejecidas o *envejecientes* vidas gracias a la ingeniería genética, o la idea de colonización de otros planetas, incluso fuera del Sistema Solar. Toda esta visión utópica, que hoy nos parece crecientemente descabellada, ha sido sin embargo literatura leída extensamente en los últimos años del siglo XX. Todavía está en la prensa la idea de que la tecnología nos salvará de todo. Las noticias de hallazgos tecnológicos para mejorar la condición de nuestros cuerpos es lo más *esperanzador* que encontramos en la prensa de cada día. Y si pensamos en utopías cinematográficas, sólo voy a recordar algunas contrapuestas. Por un lado, los *Encuentros en la tercera fase*, donde se supone que la tecnología alienígena conducirá a un encuentro con extraterrestres, o el personaje de *E.T.*, personaje muy simpático, que parece diseñado sobre un monigote de Miró, y al que podemos contraponer a *Alien*, que es como un cáncer, un extraterrestre destructivo para los humanos (mucho más realista, en el fondo, dada una Naturaleza donde todo lo animado busca devorar animales más débiles para apoderarse de sus proteínas). Ambas utopías (la de *E.T.,* simpática; la de *Alien,* terrorífica) comparten la idea de progreso.

Sin embargo, no es la utopía lo que caracteriza a la literatura más reciente en el campo que nos ocupa ahora. Lo que describe con más fuerza esa literatura reciente sobre el futuro es lo contrario: lo que llamaré con una palabra que suena mal, pero que viene de la misma raíz que *utopía*, o sea, *cacotopías*, malos lugares, o *distopías*. Prefiero la primera expresión como más descriptiva y coherente con esa literatura y cinematografía recientes. Pensemos, por ejemplo, en un libro de título irónico: *Un mundo feliz*, de Huxley. El progreso de la biotecnología conduce a un mundo desalmado y enajenado, en el que se logra una reproducción completamente fijacionista del sistema de clases. Allá hay personas que han nacido para ser esclavos épsilon, e intelectuales dirigentes, políticos de la cosa, que son las personas alfa. Todo esto está determinado genéticamente y nadie se puede apartar de ello, salvo que se produzca algún accidente en el laboratorio de producción de seres humanos. Ese libro no le gustó nada a Lukács, que tiene verdaderas diatribas sobre él. Pero los avances de la industria biotecnológica han vuelto actual la reflexión de Huxley. Huxley fue un gran novelista frío, al que hoy casi nadie lee; creo que no está de más recordar, en una reunión de literatos, *Contrapunto*, que es una novela espléndida; pero en *Un mundo feliz* describió una *cacotopía* biotecnológica. Fue la primera vez en la literatura en que la tecnología no conduce a un final feliz sino a un final horrible.

Pensemos en *1984* de Orwell o en su versión cinematográfica, aquella película tan divertida y al mismo tiempo tan tremenda que era *Brazil*, de Terry Gilliam. Es *1984* pero con humor, es decir, utilizando el mecanismo de la risa ante el desastre. *1984* describe una tiranía tecnológica integral. No hay manera de escapar.

Pensemos también en *Fahrenheit 451*, el libro de Ray Bradbury y la película de Truffaut. El país donde se queman los libros. Eso está tomado también de *La República* de Platón, donde se proscribe a los poetas. O pensemos en *Blade Runner*, esa espléndida fábula: ¿qué harían los que mandan hoy en el planeta con personas modificadas genéticamente que, desde su punto de vista, han *salido mal*? *Blade Runner* es otra imagen de dictadura integral, pero ahí hay problematicidad, guerra, lucha, vida. Y la pregunta con la que nos quedamos al final de la película es: ¿qué diferencia hay entre las personas sintéticas y las que no lo son? En todo caso, no es precisamente una utopía lo que se dibuja allí. El poder asesina directamente, sin más, por decisión de funcionarios cualesquiera.

Están luego las *cacotopías* fílmicas secundarias: *Soylent Green*, donde los propios muertos humanos son transformados en alimentos para los vivos, en un planeta ya asolado ecológicamente. Es una película de hace bastantes años, más de treinta. O *El planeta de los simios*, donde una tripulación engañada para hacer un viaje espacial larguísimo vuelve a una Tierra igualmente desolada. Hay varias miradas pesimistas que no llegan quizá a la mirada pesimista peor de todas, la del cineasta ruso ya fallecido Andréi Tarkovski, que en su película *Solaris* pone en primer plano un encuentro de humanos con la vida extraterrestre, donde ésta tiene una forma incomprensible para los humanos. Es un mar, un conjunto complejo que tiene inteligencia y capacidad tecnológica distinta de la nuestra. En esta película, la manera que utilizan los humanos para *comunicarse* con el mar es directamente bombardearlo, igual que los norteamericanos con algunas tribus pastunes campesinas.

El tiempo cacotópico se contrapone al tiempo del progreso. El futuro aparece en él como mala realidad, al contrario de lo que supone el tiempo del progreso. Éste es un subproducto tardío del pensamiento ilustrado. Rousseau no cree en el progreso, por ponernos un referente. En el siglo XVIII, en el *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*, cree que éstas corrompen las costumbres. Está pensando fundamentalmente en las ciencias. Nacidas de la ociosidad engendran la riqueza. Las Artes producen el lujo y la soberbia. En cambio, cien años después, Spencer sí cree en el progreso tecnológico. Para entendernos: el progreso tecnológico es simplemente el incremento de las capacidades intelectuales y materiales para modificar la naturaleza, para obrar sobre ella. O sea, es un avance, un aumento de las posibilidades de acción de los seres humanos, individual o colectivamente. Spencer cree que ese progreso tecnológico —y esto es lo importante— producirá espontáneamente progreso social y moral: las personas y la sociedad, según Spencer, serán mejores. Bertrand Russell le toma el relevo. Cree exactamente lo mismo, al menos en sus primeros 60 ó 70 años. Más tarde, cuando se sentaba entre los manifestantes contra las armas nucleares, no sé qué pensaría ya. Pero en los escritos de los años veinte y treinta del siglo XX encontramos esa imagen positiva acerca del progreso. Y quizás algo de razón le asista, porque una sociedad con más capacidad tecnológica, si tuviera al mismo tiempo mejores criterios para utilizar la tecnología, podría producir una vida mejor para los seres humanos. Pero la idea de que el progreso tecnológico produce progreso moral es

un salto demasiado grande. Y peligroso. No es verdad que eso se haya producido.

El movimiento comunista, a su vez, creyó en el progreso. Los comunistas de entreguerras (y algunos de los que no hemos sido de entreguerras) perseguían el nacimiento de un *hombre nuevo*, liberado del egoísmo competitivo y de la preocupación crematística. Si uno piensa en la acción de los artistas iniciales de la Unión Soviética de los años veinte y treinta del siglo XX, gentes como Maiakovski o Ródchenko (de quien se está haciendo ahora en Barcelona una exposición muy interesante), ve que eran personas que creían efectivamente que se podría conseguir un tipo de hombre distinto del ser humano competitivo y egoísta del mundo anterior a la revolución. Pero el hombre nuevo sólo llegó a vivir en ideológicos esfuerzos colectivos y en contados casos de individualidades heroicas que, por lo común, acabaron fusiladas por Stalin.

Lo que mejor permite ver que el progreso tecnológico no ha producido progreso moral es una contemplación fría de los últimos cien años. Nunca como en los últimos cien años se han producido esas matanzas industriales de seres humanos. En la Primera guerra mundial aparece la tecnología en sentido fuerte: aparecen los tanques, los globos, los aviones, el gas. Y es una carnicería de millones de personas corrientes que han sido llevadas a la guerra por una cuestión de distribución de dominios coloniales. Hay que ver por qué se hizo matar a tanta gente. ¿Para apoderarse de una colonia africana más?

La Segunda guerra mundial no tiene sólo exactamente las mismas causas económicas, al menos por parte del agresor nazi, sino que tiene también el lado del combate ideológico. Pero contemplemos el resultado: las poblaciones civiles se convierten en objeto del combate. No hay que pensar solamente en las bombas que cayeron en Guernika, en Coventry, en Londres; hay que pensar también en los bombardeos con bombas de fósforo de centenares de ciudades alemanas, cuando Alemania ya carecía prácticamente de defensa aérea, que llevaron a la muerte por asfixia a centenares de miles de personas corrientes en Dresde, en Leipzig, en Colonia, en Hamburgo… Thomas Bernardt describe los bombardeos con fósforo de la democracia occidental, la misma que bombardeó con bombas atómicas no una sino dos ciudades japonesas, y que arrasó Tokio también con bombas de fósforo cuando el gobierno japonés había aceptado ya la capitulación. Los últimos

bombarderos lanzaban sobre Tokio, junto a las bombas, octavillas. Pero primero se bombardeó.

Este siglo de matanzas muestra que la idea de progreso es por lo menos discutible. Podemos hablar de avances tecnológicos, pero tenemos que ser muy cautos al pensar que eso produce progreso moral. Empezaré por una cita de las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin. Eso está escrito en 1940 con la experiencia del Frente Popular Francés que ha sido un fracaso, con la experiencia del desastre de la socialdemocracia alemana, de los dos partidos de izquierda que han permitido que Hitler llegue al poder. Y, de la reflexión interesantísima de un exiliado perdido en París, un judío sin amparo, yo quisiera destacar esta tesis:

"La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, ha estado determinada por un concepto de progreso que no se atenía a la realidad, sino que contenía un elemento dogmático. El progreso, tal como se dibujaba en el pensamiento socialdemócrata, era ante todo un progreso de la Humanidad misma y no únicamente de sus capacidades y sus conocimientos. Era, en segundo lugar, un progreso interminable, correspondiente a una infinita perfectibilidad de la Humanidad. Y era, en tercer lugar, esencialmente incesante, capaz de seguir espontáneamente una línea recta o una espiral. Cada uno de estos predicados es discutible y la crítica podría partir de cualquiera de ellos; pero, si se quiere hacer en serio, ha de ir más allá de ellos y dirigirse a algo que les es común. La concepción de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la concepción del proceso histórico mismo como recorriendo un tiempo homogéneo y vacío".

¿Qué es eso del "tiempo homogéneo y vacío"? Aquí hay una tesis de filosofía de la historia. En textos un poco anteriores, Walter Benjamin había criticado fundamentalmente la concepción del tiempo del más famoso de los historiadores alemanes, Ranke, cuya influencia era infinita en todo el mundo, y que concebía la historia como una recolección seriada de todos los hechos posibles e imaginables. Si el tiempo es homogéneo, todo lo que aparece en él se recoge, y en paz. Recuerdo que Pierre Vilar aconsejaba a sus oyentes, compartiendo en el fondo esta idea del tiempo, que lo único que se podía hacer era ver la historia como a través de un catalejo invertido, de manera que lo que

esté lejos se vea más lejos, y lo que está cerca se vea más cerca. Con lo cual, la idea de Vilar era dar más importancia a los acontecimientos próximos en el tiempo respecto de los más lejanos. Pero eso, que no es más que un artificio de historiador para seleccionar, sigue estando en la concepción del tiempo homogéneo de Ranke. Para Walter Benjamin, que no era historiador de oficio, la idea de lo históricamente relevante es diferente. Para Benjamin, son relevantes en función del tiempo presente hechos que pueden estar separados entre sí por siglos o por milenios. Pondré un par de ejemplos. La civilización grecolatina ha sido un modelo, bastantes siglos después de que desapareciera, por lo menos en dos grandes ocasiones: en el Renacimiento (si uno ve las figuras del Renacimiento, los fondos de las pinturas, etc., uno advierte ahí la gran admiración que se sentía por aquella vida que se había venido abajo pero que estaba en el pasado, en la memoria de la Humanidad) y en la Revolución Francesa (que no solamente dispara contra los relojes sino que da a los meses y a los cargos públicos denominaciones procedentes de la Antigüedad Clásica). Para la Revolución Francesa era más relevante la Antigüedad Clásica que todo el periodo feudal, que todas las guerras de religión. Y quizá para nosotros, que vivimos en una época de crisis ecológica profunda, cuyos efectos empiezan a manifestarse directamente ya en la vida cotidiana, sean relevantes hechos tan antiguos como las migraciones de pueblos de Oriente hacia Occidente, lo que llamamos nosotros la invasión de los bárbaros, tras el agotamiento ecológico de tierras del Este, que empuja a los pueblos a caer sobre los imperios cerealícolas del Occidente porque en Oriente ya no hay nada que se pueda comer. En un determinado momento, Oriente fue como esos desolados paisajes africanos donde las mujeres, para conseguir un poquito de leña para encender fuego y guisar en su casa, tienen que recorrer diariamente una veintena de kilómetros. Estos hechos, para alguien con preocupación ecológica, serían más relevantes hoy que otros relativamente recientes en la Historia.

Más en general: lo que propone Walter Benjamin es en realidad que miremos el tiempo desde ahora, desde el hoy, y que veamos como relevante en el pasado aquello que sintoniza con el presente. Y eso porque lo que propone Benjamin (y no me paro ahora en la conocida metáfora del ángel), o lo que a mí me sugiere su lectura, es ver el futuro como un presente que ya no es transición, sino que está detenido en el tiempo. Dicho de otra manera: como si siempre hubieran de durar las

matanzas indiscriminadas de las poblaciones, como si siempre hubieran de durar las hambrunas, la falta de medicamentos de los pueblos pobres de África, porque no tienen con qué pagar a las multinacionales farmacéuticas; como si nunca pudieran existir movimientos que crearan esperanza, un proyecto para mirar hacia adelante; como si el futuro no fuera más que un hoy, con todas las calamidades del hoy, indefinidamente repetido.

Creo que ésta no es una manera de proponer el futuro: es una manera de proponer *el presente,* porque tal vez sólo si nos enfrentamos a la vida de hoy consigamos sacar de algún sitio una delgadísima fuerza mesiánica que permita llegar a otro presente ligeramente distinto del que tenemos ahora. Mi propuesta es, pues, que pensar el futuro es pensar el presente pero detenido, como si no pudiera cambiar, como si no fuera a cambiar. No es una propuesta optimista, supongo, a la primera intención, pero quizá, si le dan vueltas a la idea, encontrarán en ella fuerza.

Luis García Montero: Podemos abrir un pequeño coloquio, si alguien en la sala quiere preguntar algo al profesor Capella.

Francisco Reinoso (entre el público): Las referencias que usted ha ofrecido (Manuel Sacristán, Pasolini, Gramsci, Walter Benjamin, etc…) son los autores en los que muchos hemos bebido cuando éramos más jóvenes. Hoy somos llamados, por gente de la calle y por algunos de la prensa, retrógrados, anticuados, izquierda irredenta… Estos autores, y todos los que ha introducido, y sus estudios sobre el Derecho, ¿son arqueología del S.XIX y del S.XX, o es un pasado próximo que tiene algo que ver con el presente y que también podría iluminar un poco el futuro de la sociedad?

Juan-Ramón Capella: Esto no es una pregunta: esto es un bombazo. ¿Cómo puedo contestar? Puedo decir muy simplemente lo que a mí me parece. Hay autores que, leídos fuera de su momento, leídos tarde, pueden darle a uno alguna iluminación. A mí me ha ocurrido, por ejemplo, no solamente con Walter Benjamin, que murió cuando yo aún no había cumplido un año, sino también con Simone Weil, una autora metafísica imposible de seguir, porque tuvo una evolución rarísima desde el más intenso compromiso político a la pura especulación teológica y el

misticismo; pero es posible encontrar en ella auténticos diamantes que permiten pensar. En cuanto a la lectura de Gamsci, yo me pongo a leerlo y me quedo enganchado literalmente: he ido a consultar un dato y me he quedado media tarde leyéndole, porque sugiere mucho. Cada generación tiene que encontrar, creo yo, sus propias referencias, y las que han sido buenas para uno no tienen por qué serlas para la generación siguiente. Si no, el mundo se detendría. Pero hemos vivido un cambio cultural tan intenso en estos años de apogeo del neoliberalismo, de la aparición de nuevas tecnologías, de una nueva revolución industrial, que nos resulta difícil recurrir a ideas anteriores a todos estos cambios.

Público: Me gustaría saber la opinión del profesor Capella sobre un ausente de la conferencia, que es Cioran.

Juan-Ramón Capella: Confieso que he leído muy poco a Cioran, y en una época en que me irritaba profundamente. Supongo que si lo leyera ahora, cambiaría de opinión.

Público: Creo que le pasaría lo mismo que con Walter Benjamin. Digamos que sería el *Soylent Green* de esta filosofía.

El presente de la literatura

Participantes: Carlos Pardo, Luis Muñoz y Marta Sanz.
Moderador: Jesús Fernández Palacios.

Jesús Fernández Palacios: El profesor Capella ha hablado del paso del tiempo y de la importancia del futuro en el presente, y yo creo que con la mesa de hoy el futuro también ha llegado. Son tres jóvenes creadores que van a hablar de su propia experiencia, en intervenciones breves, y luego se abrirá un turno de preguntas y respuestas. Son personas que tienen ya una obra realizada, un reconocimiento conseguido, y, por lo tanto, está plenamente justificado el que estén aquí, no solamente por la edad sino también por esa experiencia.

El que les habla pertenece a una generación bastante mayor que la de ellos. Cuando ellos empezaron a nacer, yo ya había hecho todas las primeras comuniones, y casi los bautizos. Entre las generaciones próximas hay, desde luego, afinidades, pero también muchas divergencias. Las generaciones y promociones se identifican por esas divergencias y por los matices, que son muy importantes. Todo eso lo vamos a ir viendo a lo largo no sólo de esta mesa sino de todo este congreso.

El primero que va a participar es Luis Muñoz. Nació en 1966 en Granada, en cuya Universidad se licenció en Filología Española y Románica. Ha publicado los libros de poemas *Septiembre, Manzanas amarillas, El apetito* y *Correspondencias*. Con este último obtuvo el Premio de la Generación del 27. Los cuatro libros los pueden encontrar en un volumen que se titula *Limpiar pescado. Poesía 1991-2005*. En 2006 publicó *Querido silencio.* En 1994 preparó el volumen colectivo *El lugar de la poesía*, y ha traducido, entre otros autores, a Giuseppe Ungaretti y a poetas británicos de la *New Generation*. Su obra está recogida en varias antologías: *La lógica de Orfeo, Poesía española reciente, La generación del 99, Poesía española de los 90, 10 menos 30, Poesía española de ahora, Fin de siglo*…

Luis Muñoz: Muchas gracias, Jesús. Antes que nada quiero también agradecer a la Fundación Caballero Bonald que me haya invitado a participar en este congreso. Cuando leí el título, "Las sílabas del futuro", pensé: ¿por qué no se llama "Las sílabas del presente", y así uno se alejaría de la tentación de las artes adivinatorias? Pero cuando leí cómo

habían sido ideadas las mesas, y cuando esta mañana he escuchado a Juan Ramón Capella, me he sentido aliviado. Porque en las mesas está planteado que se hable, en efecto, de las sílabas del presente. En concreto, en esta mesa, de la literatura del presente, que es lo nuestro.

En todo caso, confieso que me siento atolondrado y perdido con temas tan amplios, tan globales como el de la literatura o la poesía así en general, y que no tengo la suficiente perspectiva para describir un panorama. Por eso he tomado algunas notas sueltas referidas a mi experiencia personal sobre el tema.

Yo creo que un escritor, un poeta, un narrador, un dramaturgo, un ensayista, aunque su obra se refiera al pasado (por mucho que la obra de un poeta sea de carácter elegíaco, por mucho que un novelista recree un episodio sucedido en un tiempo anterior o que un ensayista revise un capítulo de la historia), escribe siempre en clave de presente, ese tiempo escurridizo y tambaleante, transparente y obcecado, lleno de posibilidades y que requiere de nosotros continuamente un equilibrio pero que, lo queramos o no, es el nuestro. Cualquier hecho literario que emprendemos, desde el esbozo de un relato, desde las primeras palabras de un verso, hasta el intento de una poética, está irremisiblemente instalado en el presente, actúa en el presente, es lanzado desde el presente.

Cuando leemos a un poeta de hoy (y permítanme que a partir de ahora me refiera sólo a la poesía, porque no sé si es lo que conozco, pero sí lo que intento), pasan varias cosas simultáneamente: pasa lo que pase en el autobús, en la habitación o en el banco del parque donde se esté leyendo el libro, todos esos entretenimientos que, según escribió Augusto Monterroso, animan extraordinariamente su lectura; y pasan una serie de búsquedas: la búsqueda de un alimento que sirva para la vida por sus revelaciones sobre el hoy, sobre las coordenadas únicas de nuestro tiempo, y la búsqueda de la amplitud del campo de batalla de la poesía que, siendo diferente, pueda ser lo mismo (es decir, poesía), al mismo tiempo que afirma la existencia de la poesía como género, como lenguaje único, distinguible, insustituible.

El conflicto entre la poesía y la vida ha dado en nuestro pasado inmediato, en el siglo XX, numerosísimas formulaciones felices. Yo creo que nadie puede dudar de que el siglo XX, en nuestra lengua y en otras lenguas, ha sido un siglo espectacular para la poesía, un siglo en el que la poesía ha dibujado un recorrido apasionado, apasionante,

burbujeante de necesidades de cambio, y que ha tenido, tal y como yo lo veo, uno de sus mayores logros al ofrecer una gama variadísima de tomas de postura de la poesía con respecto a la realidad. Y de la realidad con respecto a la poesía, a veces por una suerte infortunada de secreta venganza. La dialéctica poesía / realidad, interior / exterior, dentro / fuera, opera en todos los poemas. Cada poema ofrece una particular manera de afrontarla. Cada poeta se enfrenta al escribir a la proyección de imágenes interiores que buscan en el exterior una imagen que las represente, y al encuentro con imágenes exteriores que perforan su interior. Y sucede igual con las emociones, los sentimientos y las ideas, que se proyectan desde dentro hacia fuera, y que también se reciben desde fuera y repercuten dentro.

Pero si algo nos ha enseñado (quiero pensar que me ha enseñado también) el siglo XX, es la falta de vigencia de las recetas en poesía. O, mejor dicho, que las recetas son intransferibles de un autor a otro y en muchas ocasiones de un poema a otro de un mismo autor. Cada poema contiene una fórmula que, una vez usada, como los mensajes de los agentes secretos, se desintegra. Yo, para escribir, tengo la necesidad de partir siempre desde cero. Cada vez que emprendo la escritura de un poema, lo hago con la necesidad de inventar la fórmula para ese poema concreto, y siempre se trata de intentar escribir algo que previamente no sé escribir. Ojalá me pasara como a otros poetas que pueden planificar el poema, o como lo que les pasa a los que afirman que son los poemas los que les escriben a ellos. Pero yo, una vez y otra, parto desde cero. Tal y como yo lo entiendo, el poema es el lugar del descubrimiento de la vida, el espacio en el que se dan cita las pequeñas cosas que el poeta descubre. Por eso me gusta la imagen del buzo solitario que se sumerge en los fondos del mar o del océano, que necesita estar solo, concentrado en su búsqueda para dar con piezas interesantes (un trozo de vasija, una moneda, un caparazón) pero que, al subir a la superficie, comparte las cosas que ha encontrado. Esas dos operaciones, la inmersión solitaria, como las que hacía a veces el viejo Jacques Cousteau, al que veía en la televisión cuando era pequeño, y el acto de compartir los hallazgos, me parecen dos secuencias de un mismo gesto, dos partes de un todo.

La poesía, por otro lado, mantiene una relación inquietante con el lenguaje. Un poema es un espacio donde ya sabemos que no existen los detalles, donde todo es de primera importancia, donde todo pertenece al primer nivel de significación y todo está saturado de sentido.

Esto está representado además en el poema por ese rectángulo, más o menos irregular, de palabras, rodeadas de amplios márgenes blancos como un halo en el que son redescubiertas. En la poesía las palabras, más que precisas, son reveladoras; vuelven a ser reveladoras: abren puertas, dibujan nuevos espacios. La poeta uruguaya Ida Vitale ha declarado en alguna ocasión que las palabras son nómadas, que lo que las vuelve sedentarias es la mala poesía, que es algo que conecta con la celebérrima e imprescindible declaración de Mallarmé sobre Poe de dar un sentido más puro a las palabras de la tribu. Y sí, las palabras en el poema aparecen de pronto como si nunca hubieran sido desgastadas; aparecen nuevas, frescas, como después de un riego.

La poesía es, por otra parte, en mi experiencia, la interrupción un silencio. Un silencio en el que conviven lo más íntimo, lo que creo que me es propio, y la corriente de la meditación. Las interrupciones de palabras de la poesía, esa especie de agujeros en la sábana del silencio, son por eso dichas, en mi caso, como en voz baja. La poesía, según la entiendo, es el cómo. Naturalmente que existe un qué, un quién, un dónde y un porqué, pero la poesía reside en el cómo. La poesía es el cómo relacionarse con las palabras, cómo mirar lo que nos rodea, cómo tratar emociones, percepciones, dudas…

Las particularidades de las coordenadas del presente, las encrucijadas vitales, sensoriales, emocionales y verbales del hoy, todas esas membranas palpitantes, nos ofrecen retos y posibilidades innumerables para la poesía. Nos toca a los poetas, en eso estamos, distinguir su latido, escribir su latido.

Jesús Fernández Palacios: Antes hablaba de matices, y fíjense que estos tres creadores están separados por nueve años de diferencia: el mayor el Luis Muñoz, de 1966, y el más joven Carlos Pardo, de 1975. Pues yo creo que en la información que os han incluido en vuestras carpetas, esos matices ya se notan: en las propias biografías, en las fotografías (es muy curioso valorar las tres fotografías) e incluso en los textos. Hay un poema, "Nervioso", de Luis Muñoz donde, desde la noche, desde el sueño, piensa ya en un hombre como adulto; el texto de Carlos Pardo, que se llama "Progresismo", también habla desde la noche de un día sin orilla, y tiene otra inquietud; y luego está Marta Sanz, cuyo rostro ya revela muchas cosas: independencia, ironía, inteligencia. En su texto habla de que es una mujer sin hijos pero que tiene

unos gatos. Puede que sea una figura literaria, pero refleja muy bien el carácter de una persona distinta, moderna, una mujer nueva. Me ha llamado la atención que en esos nueve años de diferencia ya hay matices que los separan, además de afinidades que los unen.

Marta Sanz nació en Madrid en 1967. Es novelista, cuentista y doctora en literatura contemporánea. Obtuvo en 2001 el Premio Ojo Crítico de Narrativa de RNE por la obra *Los mejores tiempos*. Su novela *Susana y los viejos* fue finalista del Premio Nadal en 2006. Ha formado parte de diversas antologías de relatos, entre las que se cuentan *Páginas amarillas*, *Daños colaterales, Escritores frente a la tortura* o *Escritores contra el racismo*. Fue redactora jefe de la revista cultural *Ni hablar* y ha colaborado con distintas publicaciones periódicas como *ABC*, *Escuela de noche* o *Viento Sur*. Actualmente es profesora de literatura en la Universidad Antonio de Nebrija en Madrid. Sus obras: *El frío*, una novela de 1995, *Lenguas muertas*, de 1997, *Analfabetismo, un cuento kafkiano*, de 1997 también, *Los mejores tiempos*, novela publicada en 2001, *El falsete de la soprano*, ensayo de 2003, *Animales domésticos*, de 2003, novela, y *Susana y los viejos*, novela de 2006.

Marta Sanz: Quiero sumarme a los agradecimientos de Luis Muñoz; para no ser reiterativa, no los enumero. Me he quedado un poco abochornada con el análisis que ha hecho Jesús de mi foto. Yo no me miro con los mismos ojos… Y, por comentar un poco esa diferencia generacional, entre Luis Muñoz y yo el corte es mínimo, dado que sólo nos llevamos un año, y el benjamín sería Carlos, que es mucho más joven.

Yo he escrito un texto breve que, como el de Luis, se basa en la experiencia personal, dado que no me siento capacitada para hacer un análisis global de la situación, por lo mismo que decía él, porque me falta distancia. Y, como está basado en mi experiencia, mi texto se centra en la narrativa, que es lo que he practicado desde 1995.

Para hablar del presente de la literatura no creo que todos podamos hacerlo desde el mismo sitio. Se puede hablar desde la conciencia del éxito, del fracaso, o de un lugar que está a medio camino. Es posible que nadie quiera hablar desde otro sitio que no sea ese medio camino: no resultaría cómodo. Por eso yo me coloco ahí y hablo desde esa medianía, desde la voluntad y la persistencia de llevar seis novelas a la espalda, desde la convicción de que nunca se tiene nada ganado y de que casi todos los deseos se cumplen tarde, desde el resentimiento

de los momentos bajo cero y la euforia de las pequeñas satisfacciones, sin sentirme víctima y apostando por un tipo de literatura que aspira a romper las lunas de los escaparates, a plantear y a responder preguntas, a tratar a los lectores de un modo respetuoso.

A mí ya no se me puede vender como una joven promesa, y, frente a los pequeños fracasos, corro el riesgo de encastillarme, cerrarme como las valvas del mejillón. Sin embargo, conviene guardarse cierta fidelidad a uno mismo, una fidelidad que de ninguna manera implica cerrar los ojos a lo que sucede alrededor. Hay que tenerlos bien abiertos, reflexionar sobre lo que ocurre en el espacio de lo real y en el espacio de lo literario como parte de lo real, y convertir ese conocimiento en un modo de prevención contra una incertidumbre y una impotencia que a veces a ciertos escritores nos hace sufrir. Por ejemplo, yo abro mucho los ojos y prevengo mis posibles depresiones (con minúscula) cuando certifico que las cuentas de resultados de las editoriales han de estar cada vez más abultadas y que el capital simbólico de un autor, o su rentabilidad a largo plazo, empiezan a importar un pepino. El capital simbólico, cada vez más, se identifica con las ventas. En el canon se confunde la cantidad con la calidad, y se ejerce un tipo de demagogia cultural que está haciendo mucho daño a un lector falsamente entronizado en sus opiniones más pedestres y a un autor que se autocensura a menudo para hacerse visible minimizando la asunción de riesgos creativos e ideológicos.

Vivimos una época en la que el escritor se ha convertido en una especie de humilde servidor público, asertivo respecto a lo existente, mientras que el lector es un sujeto ensoberbecido y legitimado en su condición de consumidor, en la asunción de que el que paga manda y tiene la sartén por el mango. Y eso, lejos de llenar de sentido democrático el proceso de comunicación literaria, constituye una tendencia tremendamente demagógica. No creo que cada consumidor cultural tenga el enanito de un crítico ducho encerrado en la caja torácica. Esa idea me obliga a replantearme a menudo mi papel no sólo como creadora, sino como consumidora de cultura y como crítica eventual, y a justificarme, cuando debo aclarar por anticipado que lo que digo no significa que siempre tengan que gustarme libros caracterizados por su pesantez, su excentricidad, sus pretensiones políticas o intelectuales. Me fascinan las novelas de Agatha Christie, de Richard Hall, de Ross Macdonald, de Margaret Millar, y las leo con los mismos resortes críticos que a

Virginia Woolf, con todo su peso específico y todas sus pretensiones. Quizás es una perversión, aunque no creo. Lo que me preocupa es que toda la literatura tenga por fuerza que ser literatura de entretenimiento. Mala o buena, pero de entretenimiento. Y que se invisibilice el resto de las opciones. Mientras tanto, nos queda la esperanza de que queden editores que amen la literatura, editores que a menudo trabajan en los despachos compartidos de las emergentes pequeñas editoriales.

En estas condiciones, la idiosincrasia insumisa del escritor resulta cada vez más difícil de mantener, y en estas procelosas aguas andamos todos braceando. Esa forma distinta de mirar, alejada del runrún de los medios de comunicación, de las frases hechas de nuestra sociedad, del discurso dominante, esa manera literaria de vivir y de acercarse a la vida, se difumina ante la necesidad de ser reconocible para los lectores. Lectores que a la fuerza han de constituirse en masa lectora. Y en una fórmula física tal vez se podría conciliar la masa con el fervor deportivo o con el festival de Eurovisión, pero difícilmente con la literatura, salvo gloriosas excepciones que todos conocemos. El punto de vista literario, la calidad de una escritura literaria personal, de un imaginario y de un estilo únicos, auténticos, vitales, lejos del alcanfor y las ideas preconcebidas respecto a lo que la literatura debería ser, ese punto de vista literario que por su naturaleza, como la cola del escorpión que atraviesa el río sobre el lomo de la rana, incomoda o como mínimo inquieta, corre tanto peligro de extinción como la foca monje. O quizás es que los modos literarios de mirar el mundo apuntan en una dirección que a mí cada vez me interesa menos. Por ejemplo, hacia el horizonte fragmentario, hacia el *scanning* y el *skinning* permanente de la cultura de Internet, que hace de un párrafo de más de diez líneas una aventura soporífera, o hacia esa dirección, falsamente modesta, de que la literatura no sirve para nada, tan sólo descongestiona, rellena el tiempo de ocio, regocija. No. Para mí la literatura sirve, y busco con cada libro ofrecer una humilde aproximación hacia lo real, una propuesta no impositiva de intervención, un grano de arena. También mis contradicciones llegan a los textos que escribo. Sin embargo, procuro resistir y persistir en la intrepidez, pero sin temeridad. Tengo ya 40 años y aspiro a ser razonablemente feliz. Muchas gracias.

Jesús Fernández Palacios: Carlos Pardo nació en Madrid en 1975. Es poeta, editor, crítico literario y gestor cultural. Ha residido en Madrid,

Granada, en cuya Universidad realizó estudios de Filología Hispánica, en Córdoba y de nuevo en Madrid, donde trabajó como librero en las instalaciones del Museo Reina Sofía. Actualmente es editor en Antonio Machado Libros, y colabora como articulista en la sección de cultura de diversos medios de comunicación. Publicó su primer libro de poemas a los 19 años y desde entonces su presencia ha sido constante en las antologías y recuentos de la poesía española reciente. Ha obtenido diversos premios de prestigio, y colabora como crítico literario con revistas como *La estafeta del viento.* Es director de la revista de poesía *Anónima*, impulsada por la editorial Pre-Textos, y codirigía, hasta hace poco, el festival Cosmopoética de Córdoba.

Ha publicado los libros de poesía *El invernadero, Desvelos sin paisaje*, que fue Premio Emilio Prados en 2002 y *Echado a perder* (Premio generación del 27). Entre las antologías en las que ha sido incluido se cuentan *Diez menos treinta*, *Yo es otro*, *Veinticinco poetas españoles jóvenes* o *La lógica de Orfeo.* Como ensayista, publicó en 2003 *Hace falta estar ciego*: *Poéticas del compromiso para el S.XXI*, en colaboración con José Manuel Mariscal.

Carlos Pardo: Me sumo yo también a los agradecimientos, y especialmente, Jesús, quiero decirte que me alegra haberte visto después de muchos años.

Después de escuchar el currículum me ha dado un poco de ansiedad, sobre todo al pensar "tanto rollo para tres míseros libritos de poesía de 30 poemas cada uno, de los cuales 17, como mucho, pueden considerarse obras maestras, y lo demás es paja". Dicho esto, también tengo que reconocer que no me he preparado ningún texto porque me daba pavor. Sobre todo, porque pensaba: ¿qué voy a decir del presente de la literatura española? Todavía, si me preguntaran por el futuro, podría improvisar… Pero el presente es más complicado. Sobre todo, tiene un peligro, que es el riesgo de conceptualizar, de ser demasiado abstracto, de creerte de alguna manera lo que dices y crear un discurso que suplante a la realidad. Es uno de los problemas de gran parte de la literatura actual.

No he querido hacer eso, ni tampoco he querido contar mi experiencia personal como escritor, porque eso sería a lo mejor un catálogo de mudas (mudas de ropa o, para decirlo más poéticamente, mudas de piel). Como eso me aburre bastante, he decidió intentar sintetizar en

unos pequeños apuntes mi experiencia como poeta, editor, periodista, librero y gestor cultural (esa se me había olvidado, pero cuando lo ha dicho Jesús he pensado: lo voy a apuntar, porque, aunque ya me he quitado de eso, es una experiencia asumida).

Como librero debo decir, lo primero, que recomiendo *Lección de anatomía* de Marta Sanz, que es un libro impresionante. Ella ha dicho "Yo no me miro de esa manera en las fotos". Pues si queréis saber cómo se mira, cómo se mira una gran escritora, leed *Lección de anatomía*. Es una novela buenísima. Iba a decir espectacular, pero creo que esa palabra no se puede decir.

Marta Sanz: Os juro que nos acabamos de conocer.

Carlos Pardo: Es verdad.

Durante la conferencia de Capella me he acordado de repente de dos versos de Álvaro García, que dicen así: "Deja la actualidad, que se hace sola, / y ve al presente, que te necesita". Pues yo en este caso voy a hablar sólo de la actualidad, esa cosa que se hace sola y de la que estamos continuamente opinando, entre otras cosas porque el presente nos necesita pero no para que hablemos de él, sino para que lo vivamos. Voy a intentar hablar de toda esa carga de ideas y de prejuicios que tiene alguien que decide acercarse al mundo y a la literatura de una manera más o menos íntima.

Empiezo. Creo que tenemos muchos lastres de actualidad: lo que debemos pensar, lo que debemos leer, las modas literarias. Mi manera de acercarme a la literatura actual es, qué puedo decir, ¿interesante? Por lo menos para mí lo será, porque me desahoga. Me explico: si me pongo a enumerar los clichés o las partes más significativas de lo que para mí es la literatura actual, me doy cuenta, por un lado, de que muchas de esas ideas son a su vez clichés sin ninguna fortuna (así que te alegras de no tener que defenderlas); y, por otro lado, de que hay mucha morralla, y mucha tendencia a la literatura convertida en mercado (como ha dicho Marta), que conviene tener en cuenta sobre todo para no hacerle mucho caso: hay que tener al enemigo localizado. Que esté ahí, y yo me dedico a lo que me apetece. Y lo que me apetece es –perdonad si me repito- no teorizar. Hace dos años tuve una indigestión de filosofía y de lecturas sociológicas, y un verano pensé que no volvía a leer filosofía. A partir de entonces: a emborracharme, a leer poesía,

a leer a autores suecos, a leer las novelas de ciencia-ficción que no me permití en mi adolescencia porque consideraba que había que leerse antes a Musil. Y es verdad, hay que leerlo antes, pero después podéis leer *Crónicas marcianas* o algún otro igualmente bueno.

Mi manera de acercarme a la literatura actual, una manera muy personal que espero no se convierta en poética ni fundamento de nada, tiene tres aspectos en cuenta. El primero es eso que se llama el estilo (y os aviso de que voy a hablar generalizando mucho). ¿Qué es el estilo? No lo sé muy bien, pero parece que los suplementos culturales, los periódicos y la propia dialéctica generacional de la evolución literaria sí lo saben y saben que los estilos tienen que estar cambiando continuamente, meneándose, para tener gracia, mantener el cebo atractivo. Entre esos estilos, el principio que regía toda esta lógica de las generaciones poéticas, o las nuevas novelas, o la *generación nocilla*, que era el principio de originalidad, está prácticamente difunto, ya no existe. Por lo menos para mí. Y eso es una gran liberación. Creo que la originalidad pervive como reclamo comercial, igual que la "novedad" y lo "juvenil". Pero uno debería sospechar de todos esos eslóganes y etiquetas cuando ya hay una planta joven de El Corte Inglés, y cuando todos los clichés que vendían lo que entendemos como vanguardia son utilizados ahora mismo por la publicidad. Es más: ya no hace falta que defendamos el gran sueño vanguardista, el sueño de la obra total, de la obra que disolviera los géneros, que uniera música, poesía, arte, en una sola experiencia vital, incluso la obra de arte viva que podrían reivindicar los situacionistas, porque ya hemos llegado a esa experiencia. Tenemos música a todas horas: en los ascensores, en el MacDonalds; tenemos poesía en todas partes: por ejemplo, en la publicidad, en eslóganes como "tu rostro intensamente rehidratado / de forma duradera", que son métrica clásica; tenemos escultura y arte subvencionados por los organismos: tenemos arte en la calle, esculturas y monigotes gigantes… En Madrid tenemos incluso esa cosa que se llama "La noche en blanco", que es la gran feria o espectáculo cultural para que el arte se acerque a la calle y la calle al arte, los artistas se conozcan, todos se lo pasen bien, los museos se llenen de colas y la gente se sienta importante; sobre todo, los artistas, porque los han llamado a ellos y no a otros. Digamos que ese sueño wagneriano de la obra total ya no es interesante, desde mi punto de vista.

Que la originalidad sea uno de los eslóganes de la literatura de mercado debería hacernos sospechar de ella y casi reivindicar todo lo contrario. Reivindicar todo lo contrario es en realidad reivindicar la posibilidad de hacer otra cosa completamente distinta. Pero a mí me interesa la estética, el estilo de la retaguardia. Si la literatura es eso que defendió durante unos momentos históricos concretos determinadas ideas humanistas o de un individuo autónomo, en el que se valoraba a la vez su razón y sus sentimientos, intentando buscar ese difícil equilibrio, me parece que ese principio sigue siendo interesante y útil (una palabra que tampoco está de moda), y que la literatura debe mantenerlo. ¿Qué sería, por ejemplo, una poesía de la retaguardia? Según lo digo suena un poco *country*… Pero no. Creo que la poesía de la retaguardia es algo como eso que se ha dicho: "después de los 80, del arte conceptual, vuelve la pintura". O aquello de "la novela postmoderna es una novela que vuelve a disfrutar de la capacidad de contar historias". Es mucho más que eso, porque ni la novela de los 80 supuestamente postmoderna narraba al modo de los autores del siglo XIX (o no sólo narraba como ellos), ni la pintura reivindicada como tal (por ejemplo los pintores alemanes de los 80 y 90) volvía a hacer una figuración parecida a cualquier pintor del XIX. Muchas veces, reivindicar la pintura era reivindicar la abstracción. Era sobre todo reivindicar los límites de un género y su artificio.

Voy a hacer unos apuntes muy abstractos y luego seguimos con el asunto. Por un lado, en la literatura y la poesía de ahora esa retaguardia intenta mantener uno de los valores que justificaron a la Estética, que es ese principio de lo artístico en general que tuvo tanto éxito en el romanticismo y de cuyas rentas seguimos viviendo. Me refiero al absoluto. Pues la Estética sigue perviviendo en determinados tipos de poesía que reivindican aún el absoluto: el absoluto en el lenguaje, en un tipo de literatura que vuelve a las palabras originales, o no manchadas. A mí eso no me interesa prácticamente nada. Me interesa otro tipo de retaguardia: la que reivindica el artificio de la literatura. No sé si habéis oído hablar de eso del "periodismo *gonzo*"... Pues hay un exceso de teoría también en la literatura, y en determinados libros que, con ese mostrar de qué están hechos los libros, parece que pretenden reivindicar la capacidad de un autor para defender una idea o para dar un solo punto de vista. Para mí el artificio tiene que ver sobre todo con la conciencia de que hay innumerables caminos literarios. Nunca

habíamos sido tan conscientes del enorme basurero cultural en el que nos movemos. No habíamos tenido la capacidad de leer a un chino del siglo III a.C. y que nos resultara cercano; que se tradujera, por ejemplo, a Chuang Tzu sin que sonara exótico. Hoy se pueden leer un montón de textos de un montón de culturas y se pueden aprovechar. A mí el poder utilizar todo eso me hace sentir orgulloso de pertenecer a la especie humana. Y luego todo eso se puede utilizar con cierto desparpajo irónico pero también con conciencia de su capacidad de funcionar ahora, en el momento. Porque la sensación de que tenemos un pasado enorme que nos aplasta, en realidad y sobre todo, nos libera de la necesidad de pasar a la posteridad o de alcanzar algún tipo de gloria.

Termino diciendo un par de frases que intentaré que sean al modo chino. Son tan chinas que no se comprenden. Esto es lo que se llama literatura fragmentaria. "Yanqui: héroe por un día". En la literatura ahora mismo funciona el reclamo del héroe por un día. Hay muchas modas. Pero también hay que reivindicar la caducidad de la literatura y que estamos hechos, nosotros y las palabras, con materiales biodegradables. Nada más.

Jesús Fernández Palacios: Los nueve años que separan a estos escritores también se evidencian en la forma de sus intervenciones y en cómo las traen escritas. Luis ya usa un cuerpo 14 de letra de ordenador y no justifica el texto a la derecha. Marta, un cuerpo 12 y justifica perfectamente el texto. Y Carlos Pardo se acostó anoche tarde, ha hecho una intervención brillante, pero sus notas están tomadas en el avión o antes de desayunar.

Carlos Pardo: Y en un cuerpo 9

Jesús Fernández Palacios: En un cuerpo 9, que nada más lo lee él.

Ahora se abre el turno de debate. Voy a hacer una sola pregunta. Cuando nacieron Luis Muñoz y Marta Sanz, la generación del 50 estaba prácticamente consagrada; la generación novísima empezaba a nacer, con *Arde el mar*, que se tomó como obra emblemática; y la poesía de la experiencia todavía no se había reunido ni siquiera en un café de Granada. Sin embargo, cuando nació Carlos Pardo, la generación del 50 ya había perdido, prematuramente, a algunos miembros importantes; los novísimos estaban en la cima, con aquellas antologías;

y los poeta de la experiencia ya empezaban a *conspirar* en los cafés de Granada. Toda vuestra generación, o mejor dicho promoción, tiene ya sus estrategias, antologías, coro de voces. Toda promoción se agarra a la mano de algún abuelo, mata a algún padre y reconoce a algún hermano. Me gustaría que cada uno de vosotros, desde su experiencia, dijera cuál es la mano de su abuelo, a qué padre ha matado y qué hermano le acompaña más gustosamente.

Luis Muñoz: Tendría que empezar diciendo que no creo en la teoría de las generaciones, o no creo en ella como una teoría de la que se puedan sacar conclusiones. Me parece un sistema de relativa utilidad pedagógica, pero cuando yo leo o escribo no me siento de ninguna generación: me siento de pronto cercano a alguien que podría ser mi padre o mi tatarabuelo, o me siento cercano a un poeta que habla una lengua que no conozco pero al que puedo leer por medio de una traducción. Tampoco creo que haya un hecho de la Historia que haya influido tanto en mi poesía como para tomarlo como hecho fundador de mi generación. Pero, como decía, sí creo en una cierta utilidad de la ordenación por generaciones para poner un límite. Entonces, no puedo responderte bien. Yo me siento como un meteoro suelto. No me siento de mi generación, ni de ninguna, cuando escribo poemas. Puedo leer una canción anónima del siglo XIV y creerme contemporáneo de su autor. O puedo leer a un poeta muy joven y sentir que tengo su edad. Creo que la poesía no tiene edad. Es tan vieja o tan joven como el género, como esa ensalada gigantesca que son las tradiciones poéticas.

Marta Sanz: Yo no tengo nada que ver con las familias poéticas. Con las familias narrativas, casi tampoco. De hecho, en todas las novelas que he escrito he realizado un proceso de deconstrucción autobiográfica de mi propia familia, con lo cual lo de las familias metaliterarias me cuesta mucho trabajo. Lo que sí tengo es una conciencia bastante clara (y que contradice lo que acabo de decir, por cierto) de que hay una generación de escritores que nos hemos construido no tanto *contra* como *frente a* los autores de la nueva narrativa española, esos autores que tienen ahora todos sus columnas en medios de comunicación y que instauran un tipo de narrativa postmoderna, como ha comentado antes Carlos, marcada por la amenidad, el entretenimiento, el virtuosismo técnico, la carpintería narrativa. Esa es la literatura que nosotros per-

cibimos en un momento determinado como canónica, y es también la que, de alguna manera, siendo en muchas ocasiones muy respetable, no nos resulta satisfactoria para lo que queremos contar. Más allá de eso, sí percibo que algunos autores caminamos en la misma dirección y que podemos ser de alguna manera hermanos. Me gustaría destacar la figura de un escritor que va a venir en los próximos días, Isaac Rosa, uno de los narradores con un proyecto literario, desde mi punto de vista, más valiente y al mismo tiempo más consolidado, aun teniendo sólo tres novelas. Luego también reivindico la posibilidad de que un escritor sea permeable no solamente a su tradición literaria *patria* sino también a una tradición literaria extranjera y, en ese sentido, me gustaría reconocerme, por ejemplo, en la gelidez de Marguerite Duras, o en esa especie de tecnología virtuosa maravillosa de un autor como Henry James, y últimamente me gustaría mucho reconocerme en las novelas de Don DeLillo. Pero esto es sólo la expresión de un deseo, no la certeza de que haya un parentesco genético. Ojalá.

Carlos Pardo: Yo creo que con la poesía hay un problema: que te *generacionalizan*. Es una palabra bastante fea, pero aún más desagradable es sentirlo a la fuerza. La lógica generacional de la poesía española no es ya, para la gente de mi quinta o más joven, tan fuerte como antes. Pervive en los suplementos culturales, que tienen la necesidad de ir rescatando autores, pero cada vez menos, porque ha entrado una nueva vía: la publicación en editoriales nacionales de poesía latinoamericana. Si antes Visor publicaba mucha poesía latinoamericana, ahora hay más editoriales que intentan hacerlo. Cuando de repente ves que tu paradigma generacional, o tu necesidad de dividir entre grupo del 50, poesía del silencio o novísimos, en la poesía venezolana, por ejemplo, no tiene sentido, y que te pueden gustar poetas que escriben en tu propio idioma en Venezuela, México o Perú, ese paradigma deja de tener validez.

De todas maneras, la manía familiar también la utiliza uno cuando lee y cuando escribe. Me refiero a la manía de asignarse abuelos (forzosos muchas veces, porque esos abuelos no desearían un nieto así), y padres y hermanos. A mí me gustan los abuelos asistemáticos, digresivos. Por ejemplo, Jules Laforgue, un abuelo que murió siendo más joven que yo, poeta simbolista del S.XIX, o Quevedo, u Horacio… Esos son los abuelos que molan, los que no te dan consejos y te dicen "pásatelo bien, que esto va a caducar, te vas a morir, así que sé feliz". Y más cosas.

En cuanto a los padres, soy muy consciente de que mis padres literarios son los poetas de la experiencia. Son unos padres a los que respeto y tengo cariño. Mis padres son mis mejores amigos. Luego, uno vive su vida, se tiene que independizar, se va de casa y, a no ser que se vea en la penuria y tenga que llamar a la puerta de la casa paterna, uno no necesita volver allí. Pero, aunque uno no vaya a volver a la poesía de la experiencia, está muy bien saber que existe, y da tranquilidad. Lo digo muy sinceramente: me da tranquilidad que haya un tipo de poesía realista y que reivindique un proyecto cívico, como la poesía de la experiencia. Yo me siento incapaz de hacerlo, pero eso no quiere decir que no lo valore.

Y luego está lo del hermano. Ésos son los peores casi siempre, desde Caín. Me parece que ahora hay muchos hermanos subsumidos por la lógica del mercado literario, empeñados en defender unas teorías literarias cada vez más obtusas, intentando sistematizar lo que se llama la postmodernidad. Es como si de repente viniera un hombre del S.XIX a decir "la postmodernidad empieza aquí y termina allí": todo lo contrario del espíritu postmoderno. Eso me aburre. También hay escritores con los que comparto actividad, lecturas, modas… Las modas son muy importantes en literatura, ¿lo he dicho ya? De repente, se traduce a John Ashbery y todos los poetas de una generación determinada se sienten fascinados por él y empiezan a copiar su estilo. Se supone que ésos son los hermanos buenos: los que son tan ingenuos como uno descubriendo modas. Los hermanos sistemáticos son lo peor.

Jesús Fernández Palacios: Empieza ahora el turno de preguntas.

Público: Esta pregunta va dirigida sobre todo a Marta Sanz. Ella ha hablado de las ventas y ha llamado al lector "ensoberbecido". Parece que el escritor se siente obligado por culpa del mercado a sacar lo que quiere el lector. Me vienen a la cabeza miles de *best-sellers* norteamericanos, o españoles también. Entonces, creo que *la otra literatura*, la que no sigue estos cánones económicos, sólo la están leyendo o consumiendo quienes escriben o quienes quieren escribir. ¿No es un gran problema esta *autofagocitosis*?

Marta Sanz: Estoy de acuerdo con tu pensamiento. Cuando hablamos de literatura, estamos hablando de comunicación, estamos

hablando de un escritor que quiere contar algo, que cree que tiene algo que decir o sobre lo que investigar, y quiere comunicarse con el otro. En este caso, el otro sería el lector, más difuso o menos difuso. Yo tengo la percepción, sobre todo en el caso de la narrativa, de que ese proceso de comunicación literaria se pervierte por efecto del mercado, hasta el punto de que cuando hablo de un lector ensoberbecido me estoy refiriendo realmente a mi experiencia personal. Yo he podido seguir publicando novelas no porque haya tenido lectores, sino gracias a la crítica. Y eso es terriblemente triste. También existe la idea, como yo decía en mi texto de que "el que paga manda", y muchas veces nos estamos moviendo con lectores cuya percepción de la literatura es una especie de proyección de la cultura del mínimo esfuerzo, recluyendo los textos literarios al espacio de un ocio que es, sobre todo en el caso de la novela, un ocio descongestionante. Cualquier propuesta narrativa que intente dar otra vuelta de tuerca y no contar las mismas historias de todos los días en la televisión, fundar otro punto de vista, incomodar al que la recibe, llega a muy pocas personas. Y, como tú dices, tus destinatarios son al final los críticos, o gente muy interesada en la literatura, letraheridos… Y la *masa lectora* está cerrando las puertas a escritores que tienen unas propuestas que no son las que exige el mercado. Yo, después de seis novelas publicadas, tengo muy serias dudas sobre si publicaré la siguiente. Y mis críticas son buenas en su mayoría, quiero decir, que mis libros son bien recibidos por los lectores especializados. El canon de lo que se reconoce como literatura se ha reducido a unos cuantos nombres que responden a un esquema muy determinado y nada más.

Carlos Pardo: Yo quería matizar, porque no creo que sea así exactamente. Al final es la simpleza de siempre: hay mala literatura y buena literatura. Muchas veces, en las mismas editoriales estás leyendo a autores buenos y malos, a veces a la vez. De hecho, Marta, tu última novela ha sido publicada por un gran grupo editorial. No creo que haya que vivir al margen del mercado sino saber que la literatura es un mercado, que siempre lo ha sido. Es un mercado que combina, por un lado, la necesidad de sorprenderse a sí mismo y, por otro, la necesidad de establecer élites. Y no conviene tampoco vivir al margen del mercado porque eso crea una supuesta esfera autónoma (llamémosla estética o como queramos) que parece que no tiene implicación en la realidad.

Precisamente porque vive al margen del mercado no tiene tanta actividad, o tanta fuerza, para causar un efecto en la realidad.

Trabajando en librerías, he llegado a la conclusión de que la masa de lectores tontos casi que sólo existe en la cabeza de cierta gente.

A veces te editan no sólo por la crítica sino por el esfuerzo de un editor. Y no todos pertenecen a grandes grupos: hay editoriales que se lo curran para publicar literatura que no es de gran mercado sino, digamos, de mercadillo. Cuando trabajas en una librería, ves que los tópicos sobre lo que es el lector no son reales. Te encuentras a gente muy inteligente que no ha escrito nunca ni tiene intención de hacerlo y que compra muy buena literatura. De hecho, cada vez "se venden más clásicos sin anotar en los supermercados". Es una manera de decir que cada vez se publica mejor literatura, más literatura marginal, por ejemplo de autores del XIX a quienes en su momento nadie hizo caso, o de las vanguardias, o de los años 30. Ahora podemos conseguir esa literatura en una librería, digamos, mediana. En ese sentido, no hay que ser tampoco puristas, sobre todo cuando estamos publicando en editoriales que tienen difusión. Hay que ser conscientes de qué implica ese mercado, en diferentes aspectos: lo que uno desea escribir, lo que uno desea publicar y lo que uno desea leer. Y también de que ese mercado está dentro de los grupos mediáticos de la prensa y los críticos, que tampoco son inocentes.

Luis Muñoz: Me ha parecido, Carlos, oír que decías que la literatura es mercado. A mí me parece que la literatura es una realidad y el mercado literario es otra realidad. El mercado literario se nutre de la literatura pero ésta tiene una autonomía, un discurso, una tradición propios.

Marta Sanz: Yo quiero decir algo sobre lo que ha dicho Luis. A mí eso me parece ingenuo, sobre todo desde el punto de vista de la narrativa, que está más contaminada o más enfangada. Creo que en el texto literario inevitablemente se refleja de algún modo el contexto literario, y parte de ese contexto, en este caso, tiene que ver con el mercado, con la ética neoliberal en la que todos nos estamos moviendo en este momento. En ese sentido, tengo grandes esperanzas en que esta crisis mundial económica y financiera revierta de alguna manera en la literatura, en el mercado literario y en la concepción de las formas literarias que se derivan a partir de este contexto determinado. A mí me cuesta

muchísimo entender la literatura en términos de autonomía y de mundo aparte. En ese sentido soy absolutamente *bourdieutiana*. Es verdad que hay que intentar persistir y partirte la cabeza y los dientes por llevar a cabo tu proyecto contra viento y marea. Pero el problema es que el viento y la marea están ahí.

Luis Muñoz: Me gusta que hayas dicho lo de ingenuo, porque yo no creo que escribiera poemas si no tuviera una parte de ingenuidad importante. Hay que tenerla para fijarse en las cosas en las que uno se fija cuando escribe, para aceptar que haya tan poca respuesta a las botellas que uno rellena y lanza al océano, porque eso es en gran medida la operación de escribir, y desde luego escribir poemas. Y si sintiera al escribir la presión de algún mercado (no su existencia, de la que soy consciente, y además soy consumidor de todo tipo de literatura), sé que no escribiría. Yo creo en la literatura como un discurso autónomo. Un discurso, desde luego, de tipo esponja: contagiado de mil cosas, influido por su tiempo, por la experiencia inmediata, por todas las vibraciones del tiempo en que vivimos. Pero la del mercado me parece una presión atroz, y sé que en algunos ámbitos profesionales se siente con mucha fuerza. En la música, en el cine… La poesía, quizá por ser un género minoritario, que no entra tanto en esas corrientes de fuerza, probablemente se libra de la presión y uno puede permitirse ser ingenuo.

Público: Quería preguntar a propósito de la política editorial, ¿hasta qué punto es difícil editar si no tienes quien te respalde?

Marta Sanz: Te cuento mi experiencia personal y, a partir de ahí, tú sacas tus conclusiones. Mi primer libro yo lo publico gracias a que estoy en un taller de escritura y a uno de los profesores, que se llama Constantino Bértolo y en ese momento es el editor de Debate, le interesa lo que hago y me publica. Entonces, lo tengo fácil, porque entro inmediatamente en contacto con una persona que me facilita, que me abre esa puerta. A partir de ahí, publico tres novelas en la misma editorial, porque considero que tengo un editor, que además considero un maestro. A partir del momento en que tengo que salir de esa editorial, porque las estructuras cambian, me veo sumergida en una especie de vorágine donde, a la hora de encontrar nuevo editor, los tres libros que había publicado me sirven para muy poco, dado que las mías son unas

ventas humildes. Ahí empiezan el braceo, la lucha contra corriente, las dificultades. Dificultades que yo ahora, como decía, sigo viviendo, después de seis novelas y con un capital simbólico razonablemente positivo en mi favor.

Creo que es difícil, y que cada vez lo es más, porque esas pequeñas editoriales a las que antes se refería Carlos (y seguro que de eso él sabe muchísimo más que yo, por su experiencia como librero y gestor cultural) no se dedican tanto a publicar a jóvenes narradores españoles como a rescatar clásicos por los que ya no hay que pagar derechos, a rescatar literaturas exóticas o minoritarias para hacerse un hueco y un sello en el panorama editorial. No es fácil. Es más, creo que es muy difícil. Lo siento

Antonio Ventura
Corrientes de la literatura juvenil (1ª Sesión)

Antonio Ventura: Buenas tardes y gracias a todos por la asistencia. Comienzo rápidamente. Mi nombre es Antonio Ventura y en la documentación que se les ha proporcionado encontraréis mi perfil profesional. Quiero dar las gracias a la Fundación Caballero Bonald por haberme invitado a participar en este décimo Congreso, y especialmente a Fernando Domínguez y a Pepa Parra. Como decía el ponente que inauguraba esta mañana el congreso con su conferencia magistral, bajar al sur es como volver a casa, aunque yo viva y sea de Madrid.

El programa que tenéis se refiere al formato de mi intervención como un "taller", aunque se trata casi de un eufemismo porque en este escenario no podemos hacer un taller. En todo caso, intentaré trasladarles algunas pautas para que mi intervención, aunque no tenga ese carácter práctico, sí tenga la formulación teórica de un taller, de modo que ustedes, en el caso de que sean docentes, lo puedan trasladar al aula. El nombre del taller, *Corrientes de la literatura juvenil,* nos remite claramente a un territorio.

Hay un verso de un poema de Caballero Bonald, de su libro *Diario de Argónida*, que dice: "También por omisión se escribe un libro". Puede parecer casi una ironía, pero preparando las ideas que quería transmitirles esta tarde a ustedes, me tropecé con este verso que me pareció bastante ejemplificador de lo que bien podría ser la edición de libros para jóvenes en este comienzo del siglo XXI o, dicho de otra manera, los demasiados libros. Es decir, no estaría de más que más de un autor cediera a la tentación de no escribir. Creo que, cuando vayamos aterrizando, estas palabras quedarán suficientemente claras. Me parece necesario, para explicar cuál es la situación de la edición de libros para jóvenes en los años en los que nos encontramos, remitirnos a unos cuantos años atrás. No muchos, porque antes de 1975 en España no podemos hablar realmente de literatura juvenil. Y también quiero hacer un comentario para explicar esa expresión y poner una duda sobre la mesa. El comentario para explicar esa expresión es que si hace veinte años hubiéramos hablado de literatura juvenil, sin duda estaríamos nombrado un fenómeno editorial completamente distinto al de hoy en día. Cuando ahora decimos "literatura juvenil" estamos nombrando otro tipo de literatura muy distinta a la que se hacía en los

años 80, aunque, curiosamente, a ojo de una persona no avezada ambas serían literatura juvenil. Y la duda que pongo sobre la mesa es:¿acaso podemos decir que existe una literatura juvenil? Es una pregunta retórica, que yo al menos no puedo responder. Lo que sí les puedo decir es que, de unos años a esta parte, y ese es un fenómeno editorial del siglo XXI, existen editoriales en América y en Europa que han creado marcas con el sello "literatura para jóvenes adultos". En la última Feria Internacional del Libro Infantil de Bolonia participé en una mesa que recibía este título: "Literatura para jóvenes adultos". Yo comentaba con una persona de la organización (y no es por autocitarme, pero me parece que es un ejemplo que refleja bastante bien lo que quiero decir) que en este invierno en España se publicará una novela mía en una colección de una editorial para adultos. Una edición en francés de esa misma novela saldrá en febrero en Suiza, en una colección para jóvenes adultos. Quiero decir, con esto, que los límites entre la literatura canónica y ese fenómeno editorial (no me atrevo a llamarlo literario) de la literatura juvenil son profundamente difusos y borrosos.

Acerca de la distancia que hay entre los libros juveniles de los años ochenta y los de la actualidad, habría que comentar la evolución, desde mi punto de vista en deterioro, de la ficción literaria pensada para jóvenes. Podríamos decir que es a principios de los ochenta cuando comienzan a publicarse las primeras colecciones estables de libros de calidad pensados para niños y jóvenes, hasta digamos dieciséis años (en unos momentos además en los que la escolaridad todavía no llegaba hasta esa edad). Todavía entonces las colecciones no estaban ni señaladas por edad ni diferenciadas por una marca que orientara al usuario sobre si tal libro era para más 8, para más de 10 ó para más de 12 años, sino que se ponían en el mercado y ya está. Piensen ustedes, por ejemplo, en la colección infantil y juvenil de Alfaguara, aquellos libros que eran naranjas en el lomo, que después sufrieron sucesivos diseños de cubierta. O piensen en la Colección Austral infantil-juvenil de Espasa Calpe. Ahí convivían libros de Bernardo Atxaga, por ejemplo, para niños de 8 años, con libros de Joan Manuel Gisbert para jóvenes de 14. En aquellos años, insisto, aparece por primera vez el concepto de literatura juvenil, pero no con las señas de identidad que tiene hoy en día. Hay que decir que en los veinte años, más o menos, que estoy poniendo de distancia al comparar los dos momentos, las publicaciones para jóvenes y, por extensión, para niños han sufrido una profundísima

evolución, y desde hace tres o cuatro años, no más, encontramos una producción nunca vista antes de libros para jóvenes pensados para su consumo directo a través de las librerías. Es decir, pensando que los jóvenes van a ir a una librería a comprarlos.

Quizá con un ejemplo me explique mejor. El fenómeno de Laura Gallego, autora que ustedes de seguro conocen por su famosa trilogía en la Editorial SM, sería el ejemplo paradigmático de aquello a lo que me estoy refiriendo. Este tipo de libros con este formato, si nos retrotraemos 10 ó 15 años, sería impensable. Y me estoy refiriendo a cualquiera de las colecciones para jóvenes de todas las grandes editoriales en volumen de aquel momento: Anaya, Santillana bajo el sello Alfaguara, SM, Edelvives o MB. Ese giro, o ese cambio en la publicación ha supuesto la presencia hoy de una serie de corrientes que durante muchos años no han existido en la literatura infantil y juvenil en España. Estamos hablando de un género, suponiendo que la literatura con edad sea un género, que no tiene tradición en España. Es decir, cuando nosotros hacemos la historiografía de la literatura infantil y juvenil españolas, los hitos o referencias que ponemos son mínimos en comparación con otros países europeos. *Celia* de Elena Fortún, o el *Pinocho* de Bartolozzi, serían algunas de las pequeñas joyas que podemos extraer de esa brevísima historia. Esto es, tenemos que llegar materialmente a la muerte del dictador para encontrar publicaciones estables de libros de calidad pensados para niños y jóvenes, y, dicho sea de paso, la mayoría de ellos están hoy descatalogados.

En este género con esta ausencia de tradición, los modelos que empiezan a aparecer a finales de los setenta y principios de los ochenta son importados, fundamentalmente del mundo centroeuropeo. Concretamente, la alemana es desde mi punto de vista la que más influencia ejerce en la joven literatura juvenil española. Y desde ahí empieza a haber una breve evolución del género. A eso hay que sumar (no sé si este fenómeno también habría que tenerlo en cuenta en la literatura canónica, pero en la literatura infantil y juvenil, especialmente en la juvenil, sí que hay que tenerlo en cuenta), a partir de mediados de los noventa, la traducción de textos escritos en otros idiomas del estado. Estoy hablando del gallego, del vasco y del catalán, en donde más o menos desde la misma fecha que para el castellano, existe una producción, en algunos casos de enorme calidad, de libros para jóvenes.

Cuando preparaba el *power point* con el que acompañar mis palabras, y también para que les sirviera de modelo para una propuesta de taller con chavales, las primeras imágenes que seleccioné fueron las de los cuatro últimos premios nacionales de literatura infantil y juvenil. Una vez que había enviado el disco con dichas imágenes, es decir, la semana pasada, se concedió el Premio Nacional de este año, con lo cual esa imagen no se la puedo ofrecer a ustedes. Se le ha concedido el premio a Agustín Fernández Paz, un autor gallego que quizá ustedes conozcan, con un maravilloso libro que se titula *Lo único que queda es el amor*. Y, repito, esa es la imagen que falta en la presentación. Ahí encontrarán ustedes cuatro cubiertas de cuatro libros, los cuatro premios nacionales. El del año pasado es *Kafka y la muñeca viajera*, de Jordi Sierra i Fabra. Y, yendo hacia atrás, *Cielo abajo* de Fernando Marías, *El bosque de los sueños* de Antonio Rodríguez Almodóvar y *Tres cuentos de hadas* de Gustavo Martín Garzo. Estos cuatro libros, junto al último de Agustín Fernández Paz, publicado simultáneamente en gallego y en castellano (en gallego bajo el sello Xerais y en castellano en la Editorial Anaya), serían la excelencia dentro del género que nos ocupa. Y además, junto a estas obras tendríamos cinco de las grandes corrientes que caracterizan la literatura juvenil de la que estamos hablando.

Gustavo Martín Garzo, que es un autor de literatura canónica, que fue Premio Nacional con *El lenguaje de las fuentes*, mucho más conocido por su obra como autor para adultos, cuando aborda el mundo infantil y juvenil siempre se mueve en un territorio muy próximo a lo que sería el cuento de hadas o cuento maravilloso. Los *Tres cuentos de hadas* serían una recreación del mundo de Hans Christian Andersen, que él mismo reconoce como uno de sus escritores preferidos. De igual modo, *El bosque de los sueños,* de Rodríguez Almodóvar, aunque con una salvedad: Antonio es más un antólogo, un analista y recopilador de folclore y cuentística tradicional que un creador de ficción, pero sí es cierto que en su novela tiene un peso importante la narrativa fantástica, entendida no en el sentido que ahora mismo tiene esa palabra, del género *fantasy*, sino que enlaza con otras corrientes o temas muy vinculados al mundo de las hadas y el mundo maravilloso. Su recopilación *Cuentos al amor de la lumbre* sería un buen ejemplo de esto que les estoy diciendo.

Cielo abajo, de Fernando Marías, sería un ejemplo de novela histórica referido a la historia reciente de España, en concreto a la

Guerra Civil Española. Este libro sería el ejemplo evidente de lo les planteaba antes: ¿existe la literatura juvenil? Hay una definición de Gianni Rodari sobre literatura infantil, un tanto irónica, que quizá haga hincapié en esto. Decía Rodari que los libros infantiles son aquellos que se publican en colecciones infantiles. Pues yo estoy seguro de que *Cielo abajo,* si en lugar de haberse publicado en la Colección Espacio Abierto, se hubiese publicado en Tusquets, en Andanzas, o en Anagrama, habría sido una novela consumida por lectores adultos sin mayor dificultad.

En cuanto al libro *Kafka y la muñeca viajera,* es una hermosa rareza dentro de la enorme obra de Jordi Sierra i Fabra, y en realidad es un libro difícilmente ubicable. Es un libro lleno de magia pero, al mismo tiempo, muy realista, es un libro que remite a la obra del conocido escritor y es difícilmente ubicable en una corriente.

La cubierta que falta, la de *Lo único que queda es el amor,* de Agustín Fernández Paz, sería de los cinco el menos representativo de una corriente, porque es un libro intimista y sin duda el más adulto de los cinco. Se trata de un libro de relatos, cuyos ejes son, por un lado, el amor y, por otro, la literatura o la lectura. Hay una frase que Agustín toma de la película *2046*, que dice: "todos los recuerdos a partir de una edad son surcos de lágrimas". De hecho, el título iba a ser *Surcos de lágrimas*. En torno a esa frase que, evidentemente, tiene un significado muy importante, giran estos cinco relatos de amor.

Había pensado hablarles de las corrientes actuales. Yo diría que a día de hoy son siete las corrientes que encontramos en la literatura juvenil. Algunas de ellas serían claramente subcorrientes, pero el fenómeno editorial que significan en términos de mercado es muy importante. Pero piensen en esto como un fenómeno editorial, no literario, que quede claro. Antes de revisar estas corrientes, de comentar unas cuantas señas de identidad, quería darles tres características o generalidades aplicables a todas ellas.

La primera es una evidencia, y alguno podría preguntarse que qué tiene que ver con las corrientes, pero, por mi experiencia conversando con los autores del género, me parece importante destacarla. Y es que hay una conciencia en el escritor que escribe para jóvenes y para niños de que la literatura que él está escribiendo es una literatura interpuesta. Quiero decir, que hay un intermediario entre el usuario final y él como creador, y ese intermediario es un maestro, un profesor. Esa

mediación se va disolviendo precisamente por lo que les comentaba antes de cómo de un tiempo a esta parte hay una producción de libros pensados no para que pasen por el instituto, no para seducir al maestro o al profesor, sino para seducir directamente al lector.

En segundo lugar, otro elemento del que participan las corrientes de las que voy a hablar es el gran desembarco en todos los géneros de autores que proceden de la literatura para adultos. En algunos momentos ya se produjo. Creo que mañana o pasado estará con ustedes José María Merino, un excelente escritor. En la Editorial Alfaguara tiene *Las crónicas mestizas*, una trilogía maravillosa; o tiene *Los trenes del verano* en la colección "Las tres edades" de Siruela. Pues bien, José María, como algunos otros luego, dio ese salto. En el mundo juvenil, en el mundo de los lectores y en el mundo de la enseñanza Bernardo Atxaga puede ser tan conocido por *Obabakoak* o por *Memorias de una vaca*. Pero éstos serían excepciones, que se adelantaron a lo que se está produciendo ahora. Podría darles una nómina de veinte autores que han comenzado a escribir novelas para jóvenes en los últimos cuatro o cinco años, al punto de que son a día de hoy más escritores juveniles que de libros para adultos. Como, en general, muchos de ellos no me merecen ningún respeto como escritores para jóvenes, me permitirán que no diga ningún nombre.

Y el último de estos tres elementos que quería comentarles es la difícil clasificación de determinadas obras aparecidas en los últimos años, y que, si tuviéramos que nombrarlas, habríamos de acudir a un paralelismo con ese fenómeno editorial reciente de la novela gráfica. No sé si el término novela gráfica se acuña para elevar de categoría al tebeo o cómic, y con ese nombre de novela gráfica se convierte en algo que es serio. Pero no me estoy refiriendo a la novela gráfica en el sentido del cómic en tapa dura con más de 200 páginas, sino al fenómeno editorial en formato de libro, con 100 ó 200 páginas, no todas con viñetas como si fuera un tebeo. Entre las imágenes que les voy a proyectar habrá un ejemplo de esta corriente mestiza y difícil de ubicar.

La primera cubierta se refiere a lo que podríamos llamar novelas de instituto. Los títulos que aparecen en la pantalla son una taxonomía personal, por decirlo así. Puede parecer que este título de "novelas de instituto" tiene entre nosotros los editores un sentido peyorativo, pero no piensen que estas cubiertas en concreto que les estoy mostrando son todas de libros malos. Esto no es así. Yo les estoy mostrando cubier-

tas de libros buenos y de libros deleznables, pero no les voy a decir cuáles son unos y cuáles son otros. Simplemente, hay una corriente de libros de instituto y dentro de esa corriente hay libros excelentes y pésimos libros. Llamamos novelas de instituto a esas novelas que son una especie de artefacto que contiene en dosis ya medidas una serie de conflictos entre pares (los alumnos), o conflictos con sus mayores (ya sean padres o profesores). Y, dependiendo de que sea un libro publicado en los 80, en los 90 o en 2000, tiene más o menos droga -que a su vez puede ser de diseño o no-, los tacos varían, aunque siempre hay una jerga en la que se comunican los alumnos, que realmente varía poco, después encontramos, dependiendo de la geografía en la que vive o nació el escritor, determinados localismos y, cuanto más nos acercamos hacia el presente, la procacidad aumenta. Estas tres primeras cubiertas que les estoy pasando son de una colección de la Editorial SM, "Alerta roja", que fue un fenómeno editorial en su momento. En ella se publicaron novelas excelentes junto a novelas cuyo parecido con la literatura es pura coincidencia.

En otro sientido tendríamos la corriente clásica de la ciencia ficción, dentro de la cual aparecieron excelentes títulos en la línea de la mejor literatura del género (Ray Bradbury, Clarke, Stanislav Lem, por citar algunos autores a los que los escritores juveniles siguieron). Quizá la *Trilogía de los trípodes* de John Christopher, que en España publicó la editorial Alfaguara, sería de lo mejor del género. En los 90 es una corriente que desaparece, pero en estos años que llevamos del siglo XXI vuelve a tener cierta presencia. No es, desde luego, una corriente significativa, pero en términos de literatura juvenil puede haber veinte o treinta títulos de interés al año. Vicente Muñoz Pueyes, que también tiene aquí una cubierta, es a mi juicio un excelente escritor. Fue Premio Nacional de Literatura Infantil. Y está este libro en concreto, *La llave del tiempo*, que les voy a regalar. Se trata del libro primero de una saga. Está publicado en la editorial donde yo trabajo, pero como yo no he participado en su edición ni he descubierto al autor, no tengo reparos en elogiarlo. Me parece un excelente libro y un excelente ejemplo de lo que les decía antes sobre dónde está la frontera entre lo juvenil y lo adulto.

Y llegamos al género que por excelencia caracteriza el presente: el *fantasy*. Inevitablemente, hay que hacer referencia a *Harry Potter*. Lo siento, pero es así. Nunca en la historia de la edición (y digo de

la edición, no de la literatura) se ha producido un fenómeno editorial como éste, que supone, por ejemplo, que el editor inglés del libro se compre una isla. No es que se compre un yate, que me imagino que también se lo habrá comprado para ir a la isla, sino que el editor inglés, a la altura de la tercera entrega de la saga, se compró una isla. Por su parte, la señora Rowling tiene el Premio Príncipe de Asturias. No lo cuestiono; estoy haciendo simplemente la crónica. Y me imagino que cualquiera de ustedes ha asistido -aunque sea por el telediario- a la puesta en venta de un nuevo título de *Harry Potter*. La puesta en escena del fenómeno es casi como una escena de una película de James Bond. Esto nunca ha sucedido en la historia de la edición; y menos, por supuesto, en la historia de la literatura.

Cuando se produce un fenómeno editorial de este calibre, a veces olvidamos los orígenes, pero el primer *Harry Potter* transcurrió unos meses en Inglaterra y otros meses en España como un libro más. De hecho, si ustedes ven la primera edición en España no está en ninguna de las grandes editoriales que publica infantil y juvenil. Es decir, fue un libro que se rechazó en más de una editorial de las grandes. Es más, me consta que el editor que publicó *Harry Potter* (aparte de que evidentemente se le apareció la Virgen), cuando tuvo que contratar los siguientes títulos, empezó a tener problemas porque imagínense lo que era el fenómeno a la altura del número tres. En última instancia, lo que ha sucedido es que todos los editores -y me incluyo- estamos buscando un *Harry Potter*. Y más después de enterarnos de que el editor se compró una isla. Ese fenómeno editorial ha supuesto la aparición a nivel europeo de unos 400 ó 500 títulos de ese género al año.

Pero, en fin, me voy a limitar a títulos más modestos, aunque todos ellos de ventas millonarias. Antes de *Harry Potter* quizá recuerden fenómenos editoriales como, por ejemplo, el de *El mundo de Sofía*¸ y un poco antes el de *Momo* o *La historia interminable*, los dos de Michael Ende. Pero, insisto, hay un antes y un después de *Harry Potter*. Ya estamos en el después. *Molly Moon* es un libro de finales de los noventa que repitió en España el modelo que ya se había producido en el mundo anglosajón y centroeuropeo. Dentro de esa corriente *fantasy* también encontramos libros de gran calidad, como es el caso de la escritora Cornelia Funke. *Corazón de tinta* quizá sea su libro más emblemático.

Me he permitido ponerles algunas cubiertas de ediciones extranjeras para que vean cuál es la estética dominante, al menos dentro de este género.

Podéis ver también en pantalla la cubierta del libro al que antes hacía referencia de Laura Gallego, que sería como el gran fenómeno editorial que España puede ofrecer en este género de *fantasy*. Y Laura Gallego es, sin duda, la escritora que más ejemplares ha vendido, con diferencia, en nuestro país.

Me paro momentáneamente en esta otra cubierta (*La invención de Hugo Cabret*, de Brian Selznick). Antes les hablaba del fenómeno de la novela gráfica, y ahora les pregunto: ¿no reconocen ustedes este libro? No digo que sea bueno, pero sí que es muy interesante. Lo digo por si alguno de ustedes lo compra, lo lee y se acuerda de mí: recuerden que yo he dicho que es un libro muy interesante. La mitad del libro (tiene unas 360 páginas), más de 160 son de ilustración. Muchas de ellas a doble página. La propuesta estética, plástica, es muy interesante. Y la dialéctica, el diálogo que establece el texto con la ilustración, está en sintonía con eso que les decía antes de la novela gráfica, sin ser una novela gráfica en el sentido estricto de la palabra. Si por tema, por corriente, por las señas de identidad que caracterizan a esta historia, tuviéramos que adscribir el libro, estamos ante un libro de *fantasy*.

Hay otra corriente que ha ido ganando espacio, y que va variando en función de los sucesos políticos, económicos y sociales que saltan a la actualidad, y que devienen de cuestiones referidas a la inmigración o a la situación de otros pueblos y de otras culturas. He puesto primero como ejemplo un libro de los años ochenta referido a los indios de Norteamérica. Y luego, ya a partir de los noventa, hay una presencia de otras razas, otras religiones, el fenómeno de la inmigración, etc. Los que aluden al mundo árabe, tomando como referencias a niñas o a mujeres son muy frecuentes. En muchos casos, estamos ante manuales de buena ciudadanía (no digo de "Educación para la ciudadanía", sino de manuales de buena conducta) más que ante libros literarios.

La penúltima corriente sería la de la guerra como pretexto. La guerra es un género relativamente reciente en la literatura juvenil. En la literatura centroeuropea de los años sesenta (me refiero a la gran generación de escritores alemanes que se regían por el compromiso de la historia, como Peter Härtling, Ursula Wölfel, Christine Nöstlinger), aparece su mirada sobre la guerra, en este caso la Segunda Guerra

Mundial, y además desde el punto de vista de los perdedores. En España ocurrió un poco también por imitación, pero tenemos que llegar a los noventa para que podamos ver libros de guerra. Es más fácil encontrar libros sin ubicación temporal ni geográfica que libros referidos a guerras nuestras, y en concreto a la Guerra Civil española.

Aquí veis también otras cubiertas, como ésta de un libro francés sobre la Segunda Guerra Mundial, o ésta que trata sobre el conflicto entre judíos y palestinos. Y éste que os señalo ahora es un libro muy interesante de Alfredo Gómez Cerdá, sobre la Guerra Civil Española, con esta foto tan conocida de Robert Capa.

Para terminar, el otro fenómeno editorial actual, junto al *fantasy*, sería el de los libros para chicas. Éste es un fenómeno tal, que en las secciones infantil y juvenil de las librerías (ya no digo en las grandes superficies) el 50% de los anaqueles es de color rosa. Y no es una metáfora: la mayoría de los libros que se editan para chicas son de color rosa. Los hay desde los dirigidos a niñas de ocho años hasta para niñas de dieciséis. Yo, por desgracia para mí, he leído muchos libros de este género y, sinceramente, todavía no he encontrado uno bueno. Es un fenómeno que comienza a finales de los noventa en Francia, y ahora mismo todas las editoriales españolas tienen al menos una colección (o dos, o tres, o veinte) de libros para chicas. No hace falta que les explique cuáles son las señas de identidad de esta corriente, los títulos son suficientemente significativos. Es la trivialización de lo femenino o, más exactamente, del estándar femenino. He puesto dos tipos de cubiertas, unas puramente gráficas, y otras, las más frecuentes, con una propuesta tipográfica que incluye una fotografía.

Las otras corrientes tradicionales que analizaríamos en cualquier estudio o comentario literario serían: aventuras, terror, misterio, relaciones interpersonales, conflictos humanos… No es que no existan pero, si observamos el panorama editorial, veríamos que casi el 50% son *fantasy* y chicas, y el otro 50% el resto de corrientes que he citado. De vez en cuando, encontramos una novela de aventuras o de relaciones interpersonales, pero digamos que son fenómenos editoriales extraños, exóticos. Es muy difícil, y más en este limitado tiempo, poder entrar en el análisis literario de las obras. Y creo, además, que no era objeto del taller. Pero, al menos en mi trabajo como editor, siento una especie de esquizofrenia o de escisión entre el editor que soy y el lector que soy. Porque, lógicamente, un editor debe tener en cuenta, al

menos para sobrevivir en tiempos de crisis, la cuenta de resultados, lo que le garantiza su puesto de trabajo. Y eso significa entrar en algunos de estos desfiladeros que acabo de describir someramente.

Y ahora disponemos de unos minutos de ruegos y preguntas.

Público: He echado quizá de menos alguna mención al fenómeno de *Manolito Gafotas*.

Antonio Ventura: No he hecho referencia a *Manolito Gafotas* porque es un fenómeno infantil y me indicaron que me centrara más en las corrientes juveniles. En todo caso, el fenómeno de *Manolito Gafotas* es muy curioso porque es una extrañeza en el panorama editorial español. Tuvo incluso algún imitador, pero ha quedado como un fenómeno singular. Es un ciclo cerrado y parece que no vamos a asistir ya a la publicación de ningún título más de Elvira Lindo sobre este personaje. El referente anterior más nítido podría ser *El pequeño Nicolás*. En ambos casos, creo que estábamos ante una voz narrativa en la línea de *Mafalda*. Manolito es un niño que habla como un adulto y que proyecta sobre la sociedad una lente que deforma. Eso quizá explica ese éxito entre el público infantil y el público adulto, aunque en mi modesta opinión fue un libro que les gustó más a los adultos que a los niños.

Público: ¿Se siguen vendiendo los libros que nosotros considerábamos lecturas juveniles, como Salgari o Verne?

Antonio Ventura: Lamentablemente, no. Usted hace referencia a los clásicos juveniles; da igual que sean Stevenson, Salgari, Verne o Conan Doyle, libros que, nosotros leíamos a los doce, trece o catorce años. Yo siempre digo que aquello, más que literatura juvenil, era lectura juvenil. Quiero decir que a esa edad se lee de una forma que luego ya no se lee. No es que defienda que haya que leer con la pasión con la que uno lee por primera vez *Juventud* o *La línea de sombra*, pero esas lecturas que hacíamos en estado virgen eran desde luego una forma muy determinada de leer. En la actualidad, hay otras formas de ficción (no voy a manifestarme sobre su bondad o su maldad), a las que acuden tanto los niños como los adolescentes. Y la realidad es que esas formas de ficción, lo que sería el componente simbólico en términos de lenguaje, producen usuarios débiles. En el mundo anglosajón, por

ejemplo, un libro como *Matilda* de Roald Dahl, cuya primera edición fue publicada en Estados Unidos con una recomendación de edad de diez años, vive en la actualidad en las librerías en el estrato de "más de doce años". ¿Eso significa que *Matilda* ha cambiado en estos años? No, simplemente lo que ha cambiado es el lector. Hay más lectores, pero son lectores más débiles. Si nosotros ponemos en las manos de un lector de once años *Drácula*, es incapaz de pasar de la página 10, por su competencia lingüística. Ya no digo si hablamos de una novela un poco más compleja de Conrad o de Stevenson. De hecho, ustedes verán en qué colecciones viven estos libros en la actualidad: colecciones de bibliófilos, como Tus Libros (de Anaya) o Valdemar.

Público: Y otros autores que en su momento también fueron productos de *marketing*, como Enid Blyton, ¿también han sido barridos?

Antonio Ventura: Bueno, Enid Blyton es ahora un producto de quiosco. Digamos, con todos los respetos, que Enid Blyton sería la Laura Gallego de ahora. Es decir, un fenómeno editorial que en un momento determinado acapara la atención de los lectores. Enid Blyton era como en adultos Agatha Christie. Era un mismo patrón al que se le cambiaba el color de la tela, pero el esquema literario (lo de literario es una manera de hablar) siempre era el mismo. Yo creo que ahora hay otro tipo de producción muy *artefactuada* desde los gabinetes de *marketing*, no desde el despacho de un editor. Perdonen que lo diga así, pero es como una especie de conspiración entre el escritor, el departamento comercial y el director de la gran superficie, y el resultado son estos libros, que son fenómenos editoriales, no fenómenos literarios.

Público: ¿Qué datos de índices de lectura entre jóvenes se están manejando?

Antonio Ventura: Pues yo soy ontológicamente optimista, pero circunstancialmente en este asunto soy muy pesimista, lo digo para que ustedes sepan desde dónde hablo. En primer lugar, yo no creo que hayan aumentado los lectores. Esto que nos venden nuestros políticos es un espejismo que no sé si ellos mismos se creen. Un lector juvenil es un lector clandestino. Es decir, un chaval de instituto, un alumno de secundaria, es incapaz de reconocer entre sus compañeros que es un

lector, porque ser lector hoy para un chaval de catorce años es sinónimo de ser gilipollas. Los adolescentes sólo leen bajo la amenaza de la visita del autor, es como un *pack* que incluye la visita del autor y la lectura obligatoria del texto. El maestro les obliga a leer un libro (que muchas veces él no ha leído) porque, como va el autor, están obligados a hacerle alguna pregunta. Yo creo que esa práctica de promoción editorial, que se lleva practicando desde hace muchos años, arroja los índices de lectura que hay en este país. O sea, los chavales, en el momento en que abandonan la escuela, dejan de leer.

Público: Pero ¿hay índices creíbles?

Antonio Ventura: Yo me fío poco de los índices del Instituto Estadístico de Valencia, que es el que hace las estadísticas de lectura en España. Los informes de la Sociedad General de Autores de España me parecen más respetables, porque no creo que obedezcan a ningún interés político ni económico. En el último informe que yo he leído, que es de 2005, en la franja de edad de los 16 a los 18 años, que es más o menos el tramo al que nos estamos refiriendo, leer aparece en décimo segundo lugar por detrás de no hacer nada en cuanto a las preferencias de nuestros jóvenes.

Público: Entonces ¿por qué se editan tantos libros juveniles?

Antonio Ventura: Bueno, yo soy un trabajador de una editorial. Por mí que se sigan editando, claro. Hay un fenómeno que los editores alemanes explican muy bien, lo llaman el fenómeno bola de nieve. Es decir, mientras que el editor lee el original, lo pasa al impresor, éste lo manda al almacén de la imprenta, de aquí va a la librería y el librero lo devuelve al almacén de la editorial, ahí hay un tiempo durante el que todos comemos. El día en que ese circuito se interrumpa, veremos qué pasa.

Público: Quería saber cómo piensa usted que afectará toda esta invasión de literatura juvenil regular a los lectores del futuro, cuando éstos aterricen en la literatura para mayores.

Antonio Ventura: Presupongo que todos los que estamos aquí somos lectores. Entonces, lo que voy a decir es a lo mejor un poco incómodo.

Yo tengo severas dudas acerca de cuál será el futuro en términos de lectura. Y no estoy hablando de soportes, me da igual que el objeto en el que uno encuentre las letras sea un e-book a cuerpo 32 que se maneje con un *mouse* en el lomo, por ejemplo. Los que somos lectores en los términos en los que la lectura se da ahora, y se lleva dando desde hace no más de 300 años, creemos que el uso noble o correcto de la literatura es el que hacemos nosotros. Un lector del siglo XVI era un señor que leía ene veces el mismo libro a lo largo de su vida, una idea de lectura desterrada siglos después. Y ahora mismo somos lectores que consumimos o leemos variados y diversos libros a lo largo de nuestra vida, y que pocas veces releemos. Pero, en todo caso, creo que esa relación con la literatura también va a pasar, se va a extinguir. Ahora, ¿cuál será la relación que el usuario del siglo XXIII establezca con la literatura? No me la imagino, pero tampoco me imagino cuál será la literatura que generará el hombre entonces. En todo caso, al menos en España, el sistema educativo obligatorio no hace lectores solventes. No digo que no haga lectores aficionados, pero, hablando solamente del procedimiento utilizado, no creo que haga lectores solventes. Un chaval de 16 años, cuando acaba la escuela obligatoria, es un lector incompetente. Traducido al ámbito del ciclismo, sería un niño que lleva una bicicleta con dos ruedecitas a los lados.

Antonio Ventura
Corrientes de la literatura juvenil (2ª Sesión)

Antonio Ventura: Ayer vimos las corrientes que configuran el panorama actual de la literatura juvenil y, para concluir la batería de imágenes en *power point* que yo había preparado, quería mostrarles algunas características de publicación que encontramos hoy en día y que hace 20 años no existían.

Las últimas imágenes que vimos eran las de los libros para chicas, y hablamos de la trivialización de lo femenino. En este mismo sentido, y como un fenómeno editorial muy reciente, el modelo que les voy a mostrar en pantalla es una colección americana de libros. De igual modo que llevamos asistiendo desde hace 7 u 8 años a una sobreabundancia de libros para chicas, vamos a encontrar que, de hecho, ya existe alguna colección exclusivamente para chicos. Pueden ver en pantalla unas cubiertas que pertenecen a la misma colección, frente a su análoga en términos femeninos. Las características estéticas y tipográficas tienen una unidad, pero claramente pensando en dos públicos bien distintos.

Hay una clase de cubiertas atemporales, que podemos encontrar en cualquiera de las corrientes, y cuya definición viene dada fundamentalmente por un trabajo de carácter tipográfico o de signos. Aquí pueden ver una cubierta de la colección Alandar de Edelvives, quizá el libro más conocido de Cornelia Funke. Están ustedes viendo cubiertas con temas y tratamientos absolutamente distintos. Aquí hay una de Fernando Marías. Ayer yo les hablaba del desembarco de los autores de literatura canónica en la literatura juvenil. Fernando Marías sería un ejemplo de ello, aunque un ejemplo de calidad, no de aquellos autores cuyo desembarco en el ámbito juvenil no creo que obedezca a cuestiones de experimentación estética.

Por último, algo curioso de observar y que sería en un trabajo de globalización, de expresión literaria, de expresión plástica, de análisis de textos y de análisis de cubiertas, sería la comparación de un mismo título tratado de dos maneras diferentes, bien porque obedece a dos publicaciones diferentes, o bien porque han pasado los años y el libro se ha retapado, como decimos los editores, y se le ha diseñado una nueva cubierta. En los dos ejemplos que aparecen ahora en la imagen de la pantalla, que pertenece a esa colección de libros para chicas,

pueden ver que se trata de cubiertas completamente distintas pero en las que la dominancia del color rosa es evidente. Aquí tienen otro ejemplo de un mismo libro en dos publicaciones diferentes. Una es edición general y la otra es edición club. Y aquí tenemos otro libro, el famoso *Campos de fresas*, de Jordi Sierra i Fabra, cuya cubierta ha sido rediseñada. La edición primera es de hace 16 años, está en la colección Alerta Roja, de SM. El libro sigue estando en la editorial SM, pero en otra colección. Probablemente ustedes identifiquen al diseñador de esta edición como el mismo del libro anterior que hemos visto de Fernando Marías. *Campos de fresas* podríamos incluirlo en esa corriente que vimos ayer cuando hablábamos de "novelas de instituto". Podéis ver las ediciones española y coreana del primer tomo de *Las memorias de Idhún* de Laura Gallego, también el libro *Cielo Abajo*, que fue Premio Nacional, de Fernando Marías, en la edición de Anaya y en la de Círculo de Lectores. Con esto hemos acabado las imágenes que tenía que pasarles.

Ahora en la carpeta que le hemos entregado encontrarán unas páginas con seis textos que he seleccionado al azar; quiero decir, que no son el comienzo del libro. Serían seis referencias nítidas de seis de las corrientes de las que hemos estado hablando en este taller. Y cada uno de estos textos, permitiría un análisis sobre las mismas. Es verdad que son páginas que busqué con la intención de que al menos dos o tres de las señas de identidad que caracterizan esos textos se evidenciaran, independientemente de que los muchachos hubieran leído o no el texto, y desde luego a ustedes les permitiría abordar con ellos las características de la corriente a la que cada uno de ellos representa. Sería una propuesta para entrar en los textos a partir de los textos.

Por otra parte, en su documentación verán también diez fotocopias de diez cubiertas de libros sin los títulos. Y después tendrán páginas con diez argumentos que se corresponden con cada una de estas cubiertas. Luego, en un página, están los diez títulos aparte, que paso a enumerarles: *Con los animales no hay quien pueda, Qué poca prisa se da el amor, La momia que me amó, La lluvia de París, Cielo abajo, La estrella de siete puntas, El chico rumano, Viaje de ida, Desde mi infierno* y *La droga de la obediencia*. Elegí diez cubiertas diseñadas por Manuel Estrada; en primer lugar, por su excelencia estética, pero también por una razón práctica, y es que son libros publicados en la editorial en la que yo trabajo y me resultaba muy fácil conseguir las

imágenes y quitarles el texto para ofrecerles una buena imagen de la cubierta. Y si ustedes, los profesores asistentes, en algún momento hacen esta actividad con sus alumnos, verán que hay algunas cubiertas y títulos cuya correspondencia es evidente: *La estrella de siete puntas,* por ejemplo. Es verdad que la propuesta interesante es darles unas cubiertas (en términos de aula, sería muy fácil tapar el título en la cubierta, fotocopiar y repartir las imágenes) y de hacer una decodificación de las imágenes, de cuáles son y cómo se construyen los significantes plásticos que definen la cubierta. Después de ese análisis necesario, se podrían hacer otras actividades, desde proponer el título a ese libro o inventar su argumento, o cruzar argumentos y cubiertas, o títulos y cubiertas, o títulos y argumentos. Es decir, que yo propongo, como inicio de un taller de literatura juvenil, dos formas de entrar en este materia: o bien por los textos, a través de esos fragmentos que tenéis en la documentación, o bien por el otro elemento que tenemos a mano, partiendo de la base de que todavía no han leído el libro, porque mi propuesta parte de la base del trabajo previo a la lectura. Y por último, estaría lo que yo voy a hacer ahora con ustedes: leerles un fragmento de un libro. He elegido un fragmento que tenga significado completo, pero que no sea demasiado largo. Se trata de un cuento contenido en este libro, *Silvestre y los ladrones de sueños*, del autor español José Ferrer Bermejo. Se llama "Historia del libro talismán", y verán que viene muy a cuento de lo que estamos hablando:

"Una vez en África un hombre que no sabía leer, es decir, que no sabía leer las letras sobre el papel, pero sus mayores le habían enseñado a comprender los distintos colores del cielo, el significado inmediato del ritmo de los vientos y la relación indisoluble entre el agua, los árboles y el resto de los seres vivos. Se ganaba la vida trabajando para una empresa que realizaba recorridos turísticos por la reserva de animales donde estaba su poblado. Sí, era uno de esos negros que se despeñan a pares por los precipicios en las viejas películas de Tarzán, mientras la chica dice "oh" y se lleva una manita a la boca. Un día encontró en los restos de un campamento que debía limpiar un libro que unos clientes olvidaron. Ya se ha dicho que era analfabeto y jamás había tenido un libro en sus manos, así que se sintió fascinado por aquel objeto misterioso y lo guardó como una especie de raro tesoro. Desde luego el volumen no era gran cosa, una edición en rústica de los

dioses sabrían qué medicina de los blancos gordos y poderosos. Pero él lo miraba por las noches y se preguntaba qué cosas maravillosas dirían aquellos símbolos extraños impresos en el papel. Poco a poco, de forma casi imperceptible para él al principio, y como una obsesión después, una idea se fue enquistando en su pensamiento. Alguna vez él tenía que conseguir que uno de sus hijos aprendiera a leer para que le contara las cosas que aquel libro encerraba. El hecho de que ni siquiera se plantease la posibilidad de aprender él mismo a leer acaso estuviera relacionado con la universal superstición de los analfabetos, que, en todo tiempo y lugar, han preferido concluir que si no saben, no es porque nadie les haya enseñado sino porque son incapaces de aprender. Así que emigró a la capital de su país en busca de fortuna, o al menos cierto desahogo económico que le permitiera adelante a su familia y, sobre todo, conseguir que uno de sus hijos pudiera tener estudios. Pasó mil y una dificultades y, mientras tanto, conservaba el libro como un talismán secreto. Ni siquiera su mujer sabía que lo tenía, por suerte para él, porque, de haber sabido que en aquel objeto extravagante se escondía el motivo de sus urbanos trabajos, a buen seguro lo habría quemado. Ahora bien, el chico pequeño resultó ser muy listo y, como siempre tenía zapatos, para envidia de sus hermanos, pudo ir al colegio y, no contento con aprender las primeras letras y las cuatro cuentas, consiguió becas para seguir sus estudios, mientras su padre, año tras año, iba envejeciendo muy deprisa, no tanto por el clima insano de la ciudad como por tener que romperse el lomo a diario con el simple fin de no morirse de hambre. De forma que, cuando el hijo pequeño llegó a la universidad, el padre se jubiló y volvió a su poblado con su libro y su esposa. Por fin, un día, con el título universitario en su maleta, el hijo decidió visitar a sus padres, que ya eran ancianos. La llegada del joven al poblado fue un acontecimiento, y todos los miembros de la comunidad, incluidos el Delegado del Gobierno para la comarca, el Jefe de los Guardas de la Reserva y el brujo, salieron a recibirles y se organizó una gran fiesta. Cuando la celebración concluyó, el orgulloso padre se llevó aparte a su vástago junto a una fogata y, considerando que había llegado el momento anhelado durante toda una vida, sacó el libro de una arqueta y lo mostró a su hijo. Mientras el viejo le explicaba la historia de cómo lo encontró y todo lo que pasó después, el joven dejó de sonreír. Había visto que el libro era una de las primeras y más conocidas obras de un ideólogo racista. Pero su padre insistió en que

leyera, y el hijo lo hizo. Y según iba leyendo, el hijo empezó a llorar, y el viejo también, pero lo hacían por dos motivos distintos. El joven lloraba de rabia por lo que estaba leyendo, y el padre de alegría porque, aunque no entendía gran cosa de aquellos párrafos, sabía que su hijo había llegado a ser un hombre importante. Y el libro fue la causa de todo. Aquel panfleto despreciable había obrado el milagro. "Ahora, puedes quemarlo -dijo el anciano. Ya no sirve". Y el hijo, a quien su educación había dotado de un talante al mismo tiempo liberal y un poco romántico, le respondió: "No, ningún libro debe ser quemado, y este mucho menos porque es un libro talismán".

En fin, nada novedoso en esta propuesta de leer un fragmento de un libro. Daniel Pennac, en su maravilloso libro *Como una novela*, ya lo proclama. Y hasta aquí todas las ideas que yo quería contarles. A modo de resumen, podríamos definir la situación actual de esto que se llama nueva literatura juvenil o libros para jóvenes adultos. Evidentemente, es una conclusión subjetiva, quizás otra persona les transmitiría otras señas de identidad, pero me ha tocado a mí y éstas son mis conclusiones. Ustedes pueden, quizá, llegar a otras.

Desde mi punto de vista, una característica de la mayoría de las obras que configuran este panorama editorial sería el adelgazamiento del discurso literario. Se priman los argumentos, las peripecias, es decir, el nivel más epidérmico de la decodificación del texto, pero el discurso literario está ausente.

Hay una progresiva y paulatina adecuación de los temas a los tiempos que corren. De igual modo que en los años 70 en la Colección Gran Angular, por citar una de las colecciones emblemáticas de la literatura juvenil española, era muy difícil encontrar una madre soltera, en la actualidad lo que es difícil es encontrar una madre heterosexual casada. O sea, progresivamente hemos ido encontrando temas y tratamientos, siempre por supuesto un poco por detrás de la realidad, pero con una característica común, bajo mi punto de vista, que es la trivialización. Los malos son malísimos, y los buenos, buenísimos; es decir, los personajes son un poco planos, los tratamientos son maniqueos y, sobre todo, falta densidad en el drama de esos personajes, cuando no verosimilitud.

Otra característica general sería el borrarse las fronteras entre la literatura canónica, o sea, literatura para adultos, y literatura juve-

nil. Hay una novela en la editorial Anagrama, *Antichrista*, de Amélie Nothomb, que no es que sea una autora que me entusiasme, pero he de reconocer que he leído varios libros de ella porque me parece un fenómeno literario curioso, fundamentalmente en Francia y, por extensión, en Europa. La novela, en la colección canónica de Anagrama, tiene como protagonista a una muchacha de 17 años y su relación cuasi lésbica con una compañera de instituto. Yo, cuando terminé de leerla, sentí que había leído una novela juvenil con todas sus características, por la simpleza del tratamiento y por la simpleza del drama que cuenta y de la visión que los padres tienen de su hija. Es un modelo de este tipo de novelas que se artefactúan para jóvenes. Tal vez algún profesor podría pensar en trasladar su lectura a sus alumnos pero, por cuestión de comercialización, había sido publicada en una colección de mayores. Insisto en esa línea que busca borrar las fronteras entre lo que es específicamente juvenil y lo que ya comienza a ser para adultos. Quizás esto es más un fenómeno editorial que literario.

Junto a este panorama que les describo, bastante sombrío, hay excepciones. Ayer citaba a José María Merino, un autor de literatura para adultos -que además dentro de un rato va a estar con nosotros-, que ya hace unos años incursionó en el género de una forma tan rigurosa como en el resto de su obra. Pero luego ha habido autores -y aquí sólo voy a citar a tres más- que fueron antes escritores de literatura para adultos que escritores de literatura juvenil y que en algún momento determinado dieron el salto a esta última. Citaré primero a Martín Casariego, que en la actualidad pasaría por ser un escritor exclusivamente para jóvenes, cuando él tiene unas cuantas novelas bien interesantes. Y de los otros dos nombres, uno sería Fernando Marías, que ya cité antes. Uno de sus libros, *Cielo abajo*, es un libro que yo edité y que fue Premio Nacional, a mí me parece que sostiene perfectamente la mirada de un adulto y que puede interesar a un joven lector de 14 ó 16 años. Y quizá el caso más rico, o con un relieve mayor en términos literarios, sería Gustavo Martín Garzo, un escritor premiado por su obra para adultos (*El lenguaje de las fuentes* con el Premio Nacional de literatura hace ya bastantes años) y que recientemente, con un cuento infantil titulado *Tres cuentos de hadas*, publicado en la Editorial Siruela, fue Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

Existirían, por supuesto, más nombres. Pero esto requeriría ya algo más de tiempo y un trabajo más minucioso. Me refiero a ir ras-

treando en la obra de algunos autores (no ya de aquellos autores de género, como Concha López Narváez o Joan Manuel Gisbert, por citar a dos que para mí son de los mejores) que han practicado ambos géneros y que han escrito algunos excelentes libros para niños y para jóvenes. Y hoy, repasando un poco todo esto, me vino a la memoria un libro excepcional de Eliacer Cansino, un profesor de Filosofía de un instituto en Sevilla, que es *El misterio Velázquez,* un libro que yo les recomiendo tanto sin son maestros como si no, por si luego deciden recomendarlo a sus alumnos. Este sería un buen ejemplo de excelente literatura sin edad. Es un libro que yo he regalado a niños de 10 años (evidentemente a niños lectores) y les ha encantado, y luego lo he regalado a amigos míos alejados del mundo de la literatura y de la enseñanza y también les ha encantado.

Ahora nos quedan unos minutos de ruegos y preguntas.

Público: Me gustaría que nos explicara el porqué del fenómeno de esas trilogías cada vez más voluminosas en la literatura juvenil.

Antonio Ventura: En una respuesta del todo sincera habría un punto de maldad, porque yo creo que no hay que mentir a no ser que sea obligatorio, y en este caso no lo es. Yo ayer decía que, a la hora de acercarnos a este género, a día de hoy, asistimos a fenómenos editoriales, no a fenómenos literarios. Quizá habría que contextualizar esto. Recuerdo que a finales de los 70 y principios de los 80, se estabilizaron cuatro o cinco excelentes colecciones de literatura infantil y juvenil no diferenciadas. Ayer citaba como ejemplo Austral Juvenil, de Espasa Calpe, o la colección de Alfaguara de color naranja, que también tenía el tramo superior (me refiero a la complejidad literaria), en rojo. Aquellas dos colecciones emblemáticas convivían, para ser verdaderamente justos, con otra excelente, la Joven Colección de la editorial Lóguez, que sigue viva. Aquellos libros no tenían señalización de edad, a excepción en la de Espasa de una serie de conejitos, muy disimulados -ese era el logotipo de la colección, diseñado por Miguel Ángel Pacheco, uno de nuestros grandes ilustradores-. Pero no existía eso que creó e impuso El Barco de Vapor, que es la primera colección que salió al mercado relacionando los colores (blanco, naranja, azul y rojo) con la franja de edad a la que pertenecía el libro (+ 6, + 8, + 10 ó + 12). Esa senda la siguieron luego todas las colecciones infantiles y juveniles.

Es decir, que en esos momentos de finales de los 70 y principios de los 80 asistíamos a un fenómeno literario. Era el momento en que Joan Manuel Gisbert escribe su primera novela, *Escenarios fantásticos*, Concha López Narváez publica *La tierra del sol y la luna*, Fernando Alonso publica *El hombrecito vestido de gris,* Premio Lazarillo, cuento emblemático en la historia de la literatura infantil española. Asistimos a las primeras novelas de Agustín Fernández Paz, de Xabier do Campo, de Pep Albanell, por poner algunos de los grandes escritores. Los maestros que propiciaban la lectura en el aula lo hacían casi a expensas del sistema educativo. Y no me he ido de la pregunta, aunque parezca que estoy divagando. El fenómeno de la lectura se circunscribía a una minoría de familias lectoras y a una minoría de profesores y maestros que consideraban que la lectura era fundamental en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Los modelos de *marketing* que las editoriales utilizaban para la promoción de sus libros eran inocentes. Como mucho, a lo mejor atendían el reclamo de un centro que pedía la visita de un autor, lo que constituía una práctica excepcional en aquella época.

Pero los tiempos cambiaron y probablemente algunos de ustedes sufrieron en los 90 la implantación de la reforma. Yo en aquel momento era asesor de un centro de profesores, me tocó predicar la LOGSE, que por cierto es una literatura pedagógica muy interesante. Pero después estaba la realidad con sus rebajas en el aula, lo que en términos literarios se tradujo en aquellos centenares y centenares de libros que abordaban el tema de las transversales. Nos encontrábamos con que un ratoncito salía de su casa e iba a atravesar la calle y miraba a derecha e izquierda para ver si venía algún automóvil. Estupideces de ese calibre existían a raudales. O, por ejemplo, la situación cómica en un supermercado de una madre con su hija que iban eligiendo sus compras con un carrito, y la niña decía "Mamá, ¿has mirado la fecha de caducidad?". Desde ahí a la conservación de los bosques, las ballenas y cualquier cosa similar, hemos encontrado en la literatura infantil lo que ayer yo denunciaba como manual de buenos ciudadanos o de buenas costumbres en discursos no literarios. En ese descubrimiento por parte de las editoriales de que los niños son sujetos de consumo, apareció un *marketing* muy agresivo, en el que estaban de por medio autores, ilustradores y cuentacuentos (en todas las escuelas de verano y reuniones de movimientos de renovación pedagógica que se preciasen tenía que haber un cuarto de kilo de cuentacuentos, como otro tanto de psicomotricidad, para que aquello se vistiera *à la page*).

Así llegamos a día de hoy, en donde *Harry Potter* crea escuela y todos los editores soñamos con encontrar uno. Y si se fijan ustedes en *Harry Potter*, en cada entrega va creciendo, no vale con despachar la peripecia con 150 páginas, hay que hacer de 350 para arriba, y llegamos a las 700. Claro, esto es un modelo, un fenómeno editorial que incluso trasciende el ámbito literario, o que ni siquiera fue literario en su origen, sino que pasa directamente de lo editorial a lo mediático. Es parecido a lo que, en términos futbolísticos, pudo ser David Beckham en un momento determinado. Es decir, la figura de este futbolista salta a los medios, e incluso los que no somos aficionados al fútbol, como yo, sabemos quién es David Beckham. El fenómeno de *Harry Potter* es un fenómeno mundial, global. Si el primer *Harry Potter*, y los demás hasta el último hubieran tenido 150 páginas de letra gorda, a lo mejor el fenómeno editorial sería éste. Hablando con la chavalería, te confiesan: "es que he sido capaz de leer un libro de 500 páginas". Y a lo mejor son chavales que no leen nada. Me encuentro con colegas que tienen una mirada optimista sobre la lectura (yo opino que un optimista es un pesimista mal informado), y dicen que *Harry Potter* hace lectores, pero yo lo que creo es que hace lectores de *Harry Potter*, nada más. Puede que los chavales que no leen, lean *Harry Potter*, pero se debe a que se ha convertido en un fenómeno de conversación y de pertenencia, ese sentimiento necesario para todo el mundo pero mucho más a esa edad tan compleja que va de los trece a los quince años. Leerlo significa algo así como pertenecer a un colectivo. La minoría de lectores espontáneos que hay -no me estoy refiriendo a los lectores inducidos u obligados- por supuesto que leen *Harry Potter*, incluso les puede gustar, pero cuando han terminado de leer el 5º o el 6º, siguen leyendo otras cosas que ya leían, frente a los otros que no lo hacen. Por eso digo que ahí hay una imposición que viene dada por el mercado.

Público: ¿Nos puede abundar en cuáles son las condiciones y argumentos que como editor y como lector privilegiado utiliza para escoger un libro y editarlo?

Antonio Ventura: De igual modo que dicen que es secreta la fórmula de la Coca-Cola, yo creo que también es secreta esa fórmula. Aunque también existe la excepción. Quiero decir que algunos grandes libros se le escaparon al editor. Por ejemplo, creo que Juan Cruz dejó escapar

Los juegos de la edad tardía y Beatriz de Moura lo contrató antes de terminarlo de leer. Pero más allá de las leyendas urbanas en términos editoriales y literarios, yo al menos con mis editores utilizo un término que quizá sea incluso ambiguo, que es lo del olfato literario. Imaginad que estamos ante un texto que llega a la editorial firmado por una persona desconocida, Antonio Pérez o Juan García, que normalmente es maestro o profesor y se trata de una primera obra. Lo usual es que el libro sea desechado y devuelto con una carta cortés de agradecimiento. Tal vez yo no sepa decir cuáles son los elementos por los que tomo esa decisión, pero sí siento desde la página 20 que de alguna manera hay un escritor que ha pretendido hacer una obra honesta, mientras que con otros libros uno percibe claramente que se están utilizando todos los elementos propios de la literatura que está de moda, ahora unos y hace diez años otros. No lo sé. En este simposio hay escritores (yo no lo soy, aunque tenga algún libro publicado, pero un escritor es, por ejemplo, José María Merino, Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes), y ellos podrían quizá responder con más conocimiento de causa que yo a esta pregunta. Uno siente ante un texto que ahí late la pelea de una persona por establecer un discurso estético. A veces surge el milagro y encuentra uno a un autor novel con el que empieza a trabajar, o al contrario, encuentras un texto de un autor conocido, con el que ya tienes una relación cordial, o incluso de amistad, y hay ese trabajo apasionante, que es la relación con un escritor y el proceso de editar un libro. Pero esto no sucede siempre. Todos los libros de la editorial en la que yo trabajo (como me imagino que los libros de cualquiera de las demás editoriales) no obedecen a este procedimiento, sino que muchas veces se rigen por procedimientos de índole comercial.

Araceli Iravedra

Las nuevas formas literarias del compromiso poético (1ª sesión)

La revitalización del compromiso en la poesía española de los últimos tiempos ha ido convirtiéndose en una realidad poco discutible. La reapertura del debate en torno a este problema y su desarticulación como tabú, después de un largo tiempo de descrédito de cualquier tentativa de planteamiento «responsable», han venido a restañar la fractura instaurada entre «lo poético» y «lo político» y a poner de notable actualidad la reivindicación de la funcionalidad crítica de la escritura. Por supuesto, la apelación al papel de la poesía como eje corrector de ideas o valores no es una postura generalizada: las suspicacias hacia un tipo de escritura sospechosa de veleidades críticas no han dejado de hacerse oír, por motivos que tienen una evidente razón de ser histórica (los errores y excesos cometidos por el socialrealismo de posguerra). Pero frente a quienes han insistido en señalar la frivolidad, la integración complaciente y el cinismo social y político como notas definitorias de nuestra poesía reciente (apuntando, por lo común, al paradigma dominante de la «poesía de la experiencia»), parecen multiplicarse las voces que se alzan para reclamar a la escritura su cuota de responsabilidad ética o moral (incluso en el marco de la misma corriente figurativa).

Y es cierto que el relativismo y la condición escéptica concordantes con el pensamiento postmoderno no favorecen los entusiasmos excesivos ni colaboran en la formulación de afirmaciones rotundas en torno a las posibilidades de la poesía como instrumento útil al cuerpo social. De hecho, precisamente como un síntoma de la desconfianza postmoderna en los metarrelatos de la modernidad, la crítica ha venido aceptando para la que algunos ya han llamado «poesía de la socialdemocracia» un generalizado descrédito de las utopías. La renuncia a las utopías sociales se efectuaría en nombre de la aspiración más modesta a la confirmación de las libertades individuales, a la salvaguarda de un rostro propio frente a las dinámicas de homologación, en la conciencia, por lo demás, de que «sólo transformando el ámbito del comportamiento privado se lograría la transformación del sistema» (Juan José Lanz). Con todo, la primera generación de poetas de la democracia comenzó por cuestionarse su sentido en un sistema social que cada vez parecía prescindir más de ellos, y expresó reiteradamente su preocupación ante el acusado divorcio que, a juzgar por el escaso número de consumidores, la escritura iba mos-

trando respecto del mundo contemporáneo. Era un elemento diferencial con relación a la actitud de los novísimos: si la poesía de éstos exhibía con orgullo su condición gratuita, elitista y marginal, la hornada poética siguiente mostró una verdadera voluntad de recuperar el interés del público lector, de soldar la fractura instaurada entre poesía y sociedad, y de trabajar en la búsqueda de una respuesta a las necesidades y demandas que esta última —la sociedad— parecía solicitar.

En suma, la renuncia a las utopías sociales, y el intento consiguiente de reconquista del ámbito privado, no se relacionaban necesariamente con el conformismo, con el narcisismo ni con un desconocimiento de la realidad pública. Y por otra parte, del señalado descrédito de las utopías habría que salvar desde el comienzo importantes excepciones. Con el inicio de la normalización democrática, el proyecto de «la otra sentimentalidad» (por cierto intrínsecamente ligado a la recuperación de una nueva individualidad situada en el espacio de la Historia) reabría el debate sobre el compromiso poético desde presupuestos radicalmente marxistas. Y sucediéndole, en tiempos más recientes, surgieron otras voces que acudieron a complementar, matizar o discutir los planteamientos del grupo granadino (y sus derivaciones en el discurso experiencial de Luis García Montero): la «poesía practicable» de Jorge Riechmann, las «prácticas literarias del conflicto» de la Unión de Escritores del País Valenciano, la «poesía de la conciencia» del colectivo onubense *Voces del Extremo*…, desde diferentes formulaciones retóricas, convergen en una actitud de beligerancia frente al orden establecido, y se inscriben en un proyecto revolucionario que busca la emancipación de los imperativos del sistema.

Por supuesto, en este nuevo contexto histórico y estético son diversas las maneras de encarar y resolver las relaciones entre poesía e historia, ideología o política. Las propuestas que intervienen en la revitalización del compromiso literario no promueven un discurso lírico monocorde, aunque compartan, eso sí, una suma de constantes fruto de la necesaria adecuación a las actuales circunstancias políticas y poéticas. Y no me refiero únicamente a la adaptación inevitable de la cartografía temática; se trata también —y sobre todo— de la actualización de un modelo expresivo que se renueva en busca de su mayor eficacia, y que a menudo se anima a romper con algunos principios, claves y postulados de la tradición histórica mediata, que encuentra su emblema en el realismo social de los años cincuenta.

Yo quisiera hablar hoy de una de esas propuestas, que ilustraré con dos textos de Luis García Montero. A mi juicio, la palabra poética de Luis García Montero representa en la poesía de los siglos XX y XXI una manera muy heterodoxa de pensar y de escribir el compromiso, en su contexto poético actual y también por relación a la tradición de la poesía social más canónica. Sus primeros pasos como poeta se insertan en el proyecto colectivo de «la otra sentimentalidad», fenómeno teórico y práctico de poesía que se gesta en Granada entre fines de los setenta y principios de los ochenta y que, de la mano del teórico marxista Juan Carlos Rodríguez, imprime una vuelta de tuerca a la noción tradicional de «compromiso». En realidad son ellos, el grupo granadino de «la otra sentimentalidad», quienes primero replantean el viejo asunto del compromiso tras las posturas evasivas y la indiferencia social de los novísimos, y lo harán desde una posición de rechazo del esteticismo vanguardista, pero partiendo de principios muy distintos a los que habían sostenido al realismo social.

Supongo que hay que comenzar por aclarar mínimamente algunas cuestiones teóricas previas. El replanteamiento del asunto del compromiso entre los poetas de «la otra sentimentalidad» se efectúa a la luz de un tipo de reflexión sobre la literatura, familiarizada con el marxismo althusseriano, que permite concebirla como una forma —radicalmente histórica— de producción ideológica. Este es el discurso que sostiene un libro fundamental, *Teoría e historia de la producción ideológica* de Juan Carlos Rodríguez, cuyas dos tesis básicas —la literatura como «discurso ideológico», la «radical historicidad» de la literatura— venían a imponer un vuelco decisivo en el modo de pensar las relaciones entre poesía e historia. A este cuerpo teórico habría que sumar todavía las aportaciones que los creadores protagonistas fueron descubriendo en algunos referentes poéticos determinantes. Por ejemplo en Antonio Machado, quien desde su revisión del concepto mismo de sentimentalidad les ayuda a comprender el carácter histórico de los sentimientos —producto de unas realidades sociales y de un horizonte ideológico determinado— y a formular una nueva noción de sujeto, concebido también como un «efecto de la historia». Esto tiene algunas implicaciones definitivas. Por un lado, aceptar la entidad ideológica de la poesía y los materiales que la construyen (el lenguaje, los sentimientos) supone romper con la antigua paradoja de lo privado y lo público y,

en consecuencia, invalidar la tradicional dicotomía «pureza *vs*. compromiso» (ya que cualquier palabra está siempre comprometida con un inconsciente ideológico). Por otra parte, desmantelar la idea de la poesía como una «esencia previa» (es decir, inmutable) para pensarla como «producción histórica» (o sea, transformable) condujo a buscar el compromiso en un discurso materialista capaz de cuestionarse a sí mismo, de palparse y buscarse sus contradicciones, de indagar en su raíz ideológica y la del sujeto que lo enuncia mediante un análisis distanciado de los sentimientos que desvelase su razón histórica y plantease su posibilidad de transformación. La consecuencia última de todo ello es que el verdadero compromiso ya no pasa por verbalizar las relaciones entre poesía y realidad: si la literatura es una forma —radicalmente histórica— de producción ideológica, lo revolucionario no se juega en el tema de los poemas sino en el modo de plantearlos, ya que, como explica el profesor Rodríguez, cada discurso produce «su propia verdad, su propia experiencia de significación»; y así, como añade García Montero, «no importa que los poemas sean de tema político, personal o erótico, si la política, la subjetividad o el erotismo se piensan de forma diferente».

La lectura de Althusser condujo en definitiva a Luis García Montero a distinguir política e ideología a la hora de establecer las relaciones entre poesía e historia. Y desde entonces, no se ha cansado de recordarnos la importancia de las implicaciones ideológicas del discurso poético, muy por encima de su temática política: es decir, mucho antes que en el contenido político, la potencia revolucionaria de la poesía encuentra su lugar en la indagación de «las relaciones imaginarias que los individuos establecen con ellos mismos y con sus condiciones de existencia» (no otra cosa es la ideología en el sentido althusseriano). Y no se ha cansado de subrayar que los discursos políticos sólo hallan su eficacia en el momento en que coinciden con una reflexión ideológica sobre el yo. Por eso se ha empleado en escribir una poesía de indagación y de transformación moral, investigando en las raíces ideológicas del yo y los sentimientos y operando sobre el campo de juego de las vivencias concretas. Pero para esto ya no servía el viejo modelo de la poesía comprometida, luego la nueva propuesta tuvo que fabricarse una genealogía distinta, y el referente más al alcance se encontró en la crítica de acento moral del experiencialismo de los cincuenta.

Sin embargo, lo cierto es que tampoco faltan en la escritura de García Montero las concesiones a la poesía de inmediato cariz político, y los poemas que obedecen a la urgencia de coyunturas particulares. Aunque el poeta es muy consciente, eso sí, del carácter «fronterizo» de estos ensayos. Por eso cuando reedita el cuaderno *En pie de paz* (1985), originariamente publicado por el Comité de Solidaridad con Centroamérica y concebido —según explica el colofón— como «un llamamiento colectivo a la lucha por la paz y a la solidaridad con los pueblos centroamericanos», no deja de advertir que este libro, en el borde de la poesía política, nace al margen de la evolución normal de su poesía y de algún modo representa un trazado de fronteras. «Trazado de fronteras» es de hecho la expresión que da título al prólogo, y *Además* el adverbio que rotula un volumen misceláneo destinado a rescatar estos y otros versos escritos «con demasía y exceso», y con clara conciencia de lo que hay en ellos de «roce con los límites de sus gustos poéticos». Ya que, tal como revela el poeta en las palabras previas, precisamente en virtud de una apuesta por el realismo, su poesía retrocede ante el lenguaje rígido de las consignas y el dictado de los dogmas: los poetas del cincuenta le enseñaron a prevenir el naufragio en la irrealidad en que desembocó el «formalismo temático» de la poesía social justamente por su afán de realismo político. De todos modos, y aunque la colección *En pie de paz* enfatiza un posicionamiento político como ninguna otra obra del autor, García Montero se guarda de incurrir en los tonos proféticos del viejo vate social, o en el lastre de un maniqueísmo felizmente sorteado por la conciencia reflexiva. Y, por más que ciertamente se emplacen en los límites, la mayoría de estos poemas se inscribe sin violencia en la fórmula de esa *épica subjetiva* que, fundada en una nueva concepción —histórica— de la individualidad, define su compromiso literario como una proyección de lo privado sobre lo público.

No me sorprende que Luis García Montero haya señalado como poema preferido de esta serie el que le presta su título. Ya que «En pie de paz», siendo por un lado el que ilustra mejor el gesto codificado de la tipología «social», define a la vez en sus indicaciones metadiscursivas la posición exacta del poeta ante una literatura de corte explícitamente político, cuyos límites son —vaya por delante— los de una severa conciencia estilística.

EN PIE DE PAZ

No detiene la muerte su larga enredadera,
ni las hojas de plata del invierno científico
que suben como tallos de araña rodeando
la soledad del mundo, el ojo y las estrellas.

Y de silencio muere la palabra en el verso;
lo sé, porque no pudo empapar con su vientre
la savia envenenada, el fuego de raíces
que llamean oscuras debajo de la tierra.

Metáforas gastadas que saben a metáforas.
Lo sé: la luz, el día, la vocación del sol
que nunca se arrepiente, son viejos voluntarios
de los primeros versos escritos a la vida.

Metáforas gastadas, pero también la muerte
se acomodó a las suyas: un alacrán nocturno
y el grito de la espada que levanta en su lámina
las cosas que nos duelen y son el enemigo.

Porque a veces el aire es pólvora, los sueños
se convierten en turbia pesadilla, las balas
aprenden de memoria su destino y el cuerpo
a su destino acude, en busca de la bala.

Entonces yo regreso a vosotras, palabras;
tal vez como el muchacho que recoge la sangre
caída de un amigo, y corre hasta la brecha
y sigue resistiendo desde la barricada.

O quizá como el náufrago que se amarra en un mástil
luchando con las olas y con su agotamiento.
En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras,
a vosotras antiguas camaradas del mundo,

camaradas del hombre que os pide y os levanta
hechas lirio, consigna, empeño de futuro,
mientras la luz nostalgia y el arado del día,
todas aquellas cosas que son más que palabras,

siguen amaneciendo con la misma impaciencia
que la muerte utiliza para fijar sus víctimas,
que la muerte utiliza para hacer su comercio,
que la muerte utiliza. Yo regreso a vosotras,

cómplices en la noche de los enamorados,
pequeñas como un nombre que apenas se pronuncia,
oídas en el sótano de las calles más tristes,
canción de retaguardia. Yo regreso a vosotras,

porque busco hasta el límite roto de mi conciencia
esa ciudad oculta debajo de la mano
que me llama sin nieve a la mitad de un sueño
para hacer el amor o darme una noticia.

Luis García Montero, *En pie de paz* (1985)

Luis García Montero confiesa sentirse cómodo leyendo este poema en los actos políticos a los que es invitado, y creo que las razones saltan a la vista. Por su manifiesta disposición combativa, es una composición que no puede defraudar a «los amigos ortodoxos» (según añade con cariñosa ironía), pero tampoco traiciona sus planteamientos estéticos cuidadosamente enunciados. Ante la lógica de la violencia y de la muerte, el sujeto combatiente que es también poeta se alza en pie de paz y se revuelve con «versos escritos a la vida» (v. 12). Sabe, con todo, que la poesía —«metáforas gastadas que saben a metáforas» (v. 9)— poco puede contra la dialéctica de las balas: «Y de silencio muere la palabra en el verso», «porque no pudo empapar con su vientre / la savia envenenada» (vv. 5-7). Aun así, el sujeto se resiste a la tentación fugaz de la derrota (que se habría resuelto en la inhibición del mutismo) e incluso asiente por un momento a la jerga retórica de la tradición socialrealista, con ecos claros de Blas de Otero y de Gabriel Celaya: «En pie de paz, yo vuelvo, regreso a las palabras, / a vosotras

antiguas camaradas del mundo, // camaradas del hombre que os pide y os levanta / hechas lirio, consigna, empeño de futuro» (vv. 27-30). Como a Otero, al sujeto que habla en el poema *le queda la palabra* y a ella acude para pedir y construir la paz; como a Celaya, la poesía se le aparece con vocación de *arma cargada de futuro*. Ahora bien, el aliento épico en que deviene la euforia voluntarista no tarda en desvanecerse; porque la sensatez de quien conoce el alcance de la escritura contra el aparato propagandístico del sistema, y el lugar exacto del poeta en el curso de la realidad, impide alzar el tono de la voz y acaba por determinar el acento y el mensaje de la composición: las palabras son «*pequeñas* como un nombre que apenas se pronuncia» (v. 38), «oídas *en el sótano* de las calles más tristes» (v. 39), a lo sumo, humilde «canción de retaguardia» (v. 40) que nada puede hacer contra «las olas y [el] agotamiento» de su naufragio en la batalla de la realidad (vv. 25-26), si no es resistir —«tal vez como el muchacho que recoge la sangre / caída de un amigo, y corre hasta la brecha» (vv. 22-23)— desde la barricada de la ternura: «cómplices en la noche de los enamorados» (v. 37). Quizá convenga aclarar que la idea de *ternura* aparece como un lema recurrentemente utilizado en la poética de «la otra sentimentalidad» para hablar de solidaridad política (Luis García Montero solía repetirlo: «la solidaridad es la ternura de los pueblos»), y se presentó como la imagen susceptible de atrapar la trabazón indisoluble entre esas dos esferas tradicionalmente vistas como antitéticas: la privada y la pública, los sentimientos íntimos y los compromisos revolucionarios. No es casual que en el poema que comentamos el sujeto regrese a las palabras, y estas al fin lo llamen —último verso— «para hacer el amor o darme una noticia».

Pero la distancia que García Montero esgrime frente a los postulados canónicos de la literatura comprometida no afecta únicamente a los planteamientos ideológicos (esa presencia de los sentimientos íntimos contesta la sacralización tradicional del espacio público, y la consiguiente negación de la individualidad); afecta también a sus recursos literarios, ya que la escritura en recetario y la divulgación de las consignas ha conducido históricamente al esquematismo, a la merma de imaginación literaria y a la restricción estilística en aras de la voluntad didáctica. La pulcritud formal de que hace gala este poema es una manera de contestar con el ejemplo esas restricciones impuestas desde fuera de los versos. El poeta comienza por no descuidar la forma

métrica, y hace alarde de destreza técnica en el engarce de los once cuartetos alejandrinos que integran la composición. Tampoco faltan, según hemos apreciado, la elaboración intertextual y las estrategias de la reescritura (a los poetas antes aludidos aún se suman otras voces como la de Miguel Hernández: «No detiene la muerte su larga enredadera» esconde una alusión a los versos finales de «Canción última»: «Y en torno de los cuerpos / elevará la sábana / su intensa enredadera / nocturna, perfumada»). Y sobre todo, la voluntad comunicativa no coarta la libertad estilística, sino que se supedita a ella de tal modo que el realismo de referente que rige en la composición se conjuga verbalmente con la profusión de símbolos e imágenes de calado irracionalista. Basta con citar el arranque del poema: «No detiene la muerte su larga enredadera, / ni las hojas de plata del invierno científico / que suben como tallos de araña rodeando / la soledad del mundo, el ojo y las estrellas»; o bien: «la savia envenenada, el fuego de raíces / que llamean oscuras debajo de la tierra» (vv. 7-8); y también: «un alacrán nocturno / y el grito de la espada que levanta en su lámina / las cosas que nos duelen» (vv. 14-16). Sencillamente, hacerse cargo de la discreta repercusión de la poesía en la conformación de la conciencia pública emancipa la creación de las antiguas ataduras formales que atenazaron a aquel «poeta del pueblo» ilusionado con redimirlo, y ofrece como contrapartida una holgada libertad de ejecución.

Antes me he referido a las reiteradas indicaciones metapoéticas que, en relación con esta misma lucidez, sugerían la humildad de las palabras y del sujeto que las profiere y postulaban oblicuamente la moderación del énfasis en la enunciación del discurso. Es un postulado de largo rendimiento, porque afecta al *tono* adoptado en la presentación de la anécdota, incumbe a todo el tejido verbal y se convierte seguramente en la brújula que gobierna las estrategias discursivas de la poética política de García Montero. Pienso de hecho que toda ella podría encerrarse en una consideración de múltiples alcances que el poeta deslizaba en un artículo reciente («La política y la poesía. (Reflexiones sobre una carta de Jaime Gil de Biedma)», *La Estafeta del Viento*, 7-8 [2005]): «La utilización de las exclamaciones en un poema es tan peligrosa como la utilización de los dogmas en la realidad». La aseveración admite y aun exige una primera lectura literal, ya que García Montero comentaba las correcciones a que Jaime Gil de Biedma había sometido uno de sus poemas políticos —«Durante la invasión»—, y entre las que se encontraba la supresión de

dos signos de exclamación. Sin embargo, no hay duda de que la intención de la frase no se detiene en la prevención contra los caracteres ortográficos, sino que estos funcionan también como metáfora de la retórica altisonante y los acentos grandilocuentes habitualmente adoptados por el yo sacralizado del realismo social. Es más, pienso que esta prevención hay que extenderla a los peligros de la exaltación sentimental y la rotundidad en la inevitable enunciación de juicios y creencias, que una formulación tajante acabaría por convertir inconvenientemente en dogmas. Luis García Montero (como Jaime Gil de Biedma, a tenor de los significativos retoques efectuados en sus versos) parece muy consciente de las cautelas extremas que hay que tomar para no incurrir en el panfleto cuando lo que el poema solicita del lector es una adhesión moral o ideológica. Y no olvida los famosos consejos que Engels escribió para Minna Kautsky y Margaret Harkness, y que sí olvidaron, en cambio, el stalinismo ortodoxo y buena parte de nuestra poesía social: «la tendencia debe surgir de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícita referencia a ella», y «cuanto más escondidas se mantengan las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte».

En rigor, evitar el énfasis y relativizar los juicios, que deben emanar de la situación misma y nunca formularse de manera autoritativa, es lo que procura exactamente la verdadera tradición de la poesía de la experiencia, aquella a la que se refiere Robert Langbaum en su famoso ensayo *The poetry of experience*, y cuyos primeros exponentes fueron Coleridge y Wordsworth; una poesía surgida a la sombra de la crisis epistemológica del romanticismo y recuperada primero por Cernuda y después por Gil de Biedma para la poesía española. El esfuerzo científico de la Ilustración había sumido al hombre romántico en la desconfianza más absoluta ante una realidad percibida como ilusoria, en un mundo ya sin certezas. Y la rebelión del romántico en su afán por dotar a las cosas de un nuevo sentido iba a pasar por un desplazamiento del criterio de verdad al terreno de la propia experiencia, cuyos datos venían a cobrar así un verdadero valor epistemológico. El criterio de verdad se desplazó entonces al ámbito de las propias vivencias, que cobraron un valor incuestionable frente a la antigua exposición de un orden de ideas, objeto eventual de controversia, en cambio, y susceptibles de suscitar el desapego del lector. Así el poeta desistió de la abstracción de juicios que no se apoyasen en una secuencia de sucesos dramatizados, con sus consiguientes efectos relativizadores (la sujeción

del poema a la experiencia personal recreada en el texto garantiza la relativización de la «verdad» enunciada, ya que al limitar el alcance de las posibles conclusiones a una condición subjetiva, aquélla queda al fin presentada no más que como una versión entre otras, y no como un dictamen genérico de valor universal). Y el poema, al no emitir dictámenes genéricos sino un juicio inseparable de la experiencia recreada, llegaba a ser a la postre un terreno compartible por poeta y lector, que reconocería como suyos esos juicios inducidos.

No es otro el procedimiento que pone en juego el poema experiencial de la generación de los cincuenta, y esta perspectiva poemática se relaciona con un planteamiento gnoseológico fundamentado en la desconfianza respecto a la educación y la información recibida por otras vías: estos autores otorgan un lugar prioritario al conocimiento obtenido a través de la experiencia (o la mirada) individual, porque éste se les revela como la alternativa más veraz a la narración falseada de los hechos que propone la historia oficial, o la ideología hegemónica durante el franquismo. Y, con mejor o peor fortuna, también es éste el procedimiento de los discípulos «experienciales» de los ochenta; porque aquella orfandad de creencias y valores en que el legado de la Ilustración deja al hombre romántico no anda lejos de la conciencia de provisionalidad de las certezas propia del relativismo postmoderno, del que es deudora nuestra actual poesía de la experiencia: también ahora, el escepticismo filosófico y religioso lleva a hacer depender todo conocimiento posible de las experiencias precarias del sujeto, que ocupan el lugar desmantelado de las viejas certidumbres y se erigen en frágil norte moral en medio de un territorio desprovisto de absolutos. De manera que el nuevo poema de la experiencia evitará la rotundidad en los asertos buscando su relativización en el suceso poetizado, asimismo con objeto de obtener la adhesión de su lector, para el cual se cuidará de disponer un espacio entre los versos procurando dotarlos de un acento interpersonal —no en vano la noción de *complicidad* es una de las instancias capitales sobre las que se alza esta corriente estética.

Luis García Montero, poeta nada ingenuo y buen conocedor de los trucos del oficio, trata de mantenerse en guardia contra la formulación de juicios con valor de verdad universal, a sabiendas de que son susceptibles de ser rebatidos y ponen en riesgo la eficacia comunicativa. Por eso su poesía, que se esfuerza en fabricar emociones significativas, *generalizables*, reconoce desde el comienzo en la poesía de la

experiencia importada por Jaime Gil el molde idóneo en el que ahormar su escritura de la Historia. Y así, frente a los cauces habituales del compromiso tradicional, con su ingrediente épico y su discurso maniqueo, a la hora de articular una voz *política* decide reemplazar las tesis programáticas o el lenguaje de las consignas por las que Leonor Arfuch ha llamado «viñetas de cotidianidad». De este modo la reflexión ideológica en torno a la experiencia sustituye a la denuncia política, y el sujeto colectivo de la tradición socialrealista es desplazado por una intimidad que se sabe atravesada por las causas civiles, una intimidad definida históricamente y comprendida como espacio de confluencia social. El «realismo singular» de Luis García Montero, que funda el compromiso literario en la interpretación de la experiencia personal desde un punto de vista histórico, apuesta por la integración del espacio público en el horizonte de la vida cotidiana, y se empeña —según expresión suya— en «sacar al realismo socialista de su irrealidad» huyendo de mensajes dogmáticos y de la formulación clausurada de consignas colectivas.

Muchos poemas serían buenos para ilustrar la fórmula retórica de este realismo *en singular* que inscribe la historia colectiva en la memoria privada del yo y en los usos domésticos de una existencia «normal». No obstante, yo he querido traer una composición de *Vista cansada* cuya ejecución me parece particularmente feliz: me refiero a «Colliure».

COLLIURE

Un rincón en el mundo
detrás de una frontera,
o detrás de los años y los amaneceres
con la esquina doblada
como la página de un libro,
o detrás de las curvas de una guerra.

Se conmueve el camino a la orilla del mar.
Parece un látigo en el aire
de febrero lluvioso.
Cuando baja del coche,
Ángel González duda,
pone sus pies heridos en la historia
y sube muy despacio,

entre muros franceses
y casas repintadas
con el azul de los veranos,
hasta llegar al cementerio.

Lo que nos trae aquí,
no es el sol de la infancia.

Los lugares sagrados nos permiten vivir
una historia de todos en primera persona.
Las flores de la tumba de Machado
imitan el color de una bandera
sagrada por mandato
de mi melancolía.

Aquello que perdimos una vez,
y el frío de las manos, la palabra en el tiempo,
el dolor de las vidas que se cortan
en el cristal de los destinos rotos,
descansa hoy, casi desnudo,
en una tumba de poeta.

¿Cuándo llegamos a Sevilla?,
preguntaba su madre al entrar en Colliure.

Qué difícil la suerte
de los pueblos que viven protegidos
por la misericordia de un poema.
Qué difícil la última
soledad de Machado.
La luna llega al mar,
el mar llega a Sevilla,
nosotros a un recuerdo
y a esta pálida,
desarmada emoción
de compartir una derrota.

Luis García Montero, *Vista cansada* (2008)

Una anécdota biográfica, la recreación de un viaje a Colliure realizado en compañía de Ángel González para visitar la tumba republicana de Machado, es el pretexto que elige García Montero para legitimar la reivindicación poética de «una historia de todos» (v. 21) —la memoria republicana—, y para convocar con la emoción contenida de la «primera persona» (v. 21), sin exaltaciones sentimentales, el asentimiento de un lector poco dispuesto a refutar aquello que no se postula, sino que se decanta diestramente de los pocos (pero suficientes) trazos que componen una narración sincopada. En efecto el poema no se ofrece como una narración lineal en la que no se hurtan datos, sino que se va componiendo con retazos que remiten a parcelas referenciales conocidas por el lector: ya sea la historia colectiva, ya sean una biografía particular o una poesía, como las de Machado, convertidas en patrimonio mostrenco. El poema no derrocha explicaciones y trabaja más bien con realidades implícitas, que forman parte —eso sí— del bagaje de referencias de un lector medianamente informado: episodios de la Historia con mayúscula (guerra, derrota republicana, exilio hacia Francia que los españoles emprendían por la sinuosa carretera del litoral catalán en un lluvioso febrero del 39 —realidad evocada en los versos 7-9: «Se conmueve el camino a la orilla del mar. / Parece un látigo en el aire / de febrero lluvioso»); episodios de historias singulares (exilio de Machado, labor de resistencia antifranquista de Ángel González, otro personaje «herido» por la Historia, tal como sugiere el verso 12); fragmentos de la escritura de Machado o versos que la reelaboran («el sol de la infancia», «la palabra en el tiempo», «casi desnudo», «soledad» —que no sólo alude al título *Soledades*, sino al libro de José Machado *Las últimas soledades del poeta Antonio Machado*, en el que el autor rescata los últimos días del hermano y cuyo título parece evocado en los versos 37-38]). El poema trabaja con realidades implícitas; sin embargo, la fuerte carga simbólica del referente geográfico que rotula los versos —Colliure, que se convirtió en lugar «sagrado» de la cultura republicana— basta para recomponer su intención y significado y orienta la lectura de manera inequívoca.

Por otra parte, la potencia emocional se confía sabiamente no a la formulación de un postulado político o a una declaración de fe, sino a la historia singular, sucintamente evocada, de los tres personajes concretos —Ángel, Machado, su madre— que encarnan, y humanizan así, la historia colectiva. Por ejemplo, los versos 32-33, «¿Cuándo lle-

gamos a Sevilla?, / preguntaba su madre al entrar en Colliure», recrean una anécdota relatada por Corpus Barga, encargado de conducir a los Machado desde la frontera francesa hasta Colliure: cuenta éste que, mientras llevaba a la madre de Machado en brazos en el trayecto que separaba la estación de tren de la pensión de Madame Quintana donde iban a hospedarse (la carretera se encontraba en obras y Ana Ruiz no estaba en disposición de ir caminando), aquella preguntó a Corpus Barga, en su desorientación y en su delirio senil: «¿Cuándo llegamos a Sevilla?», lugar donde habían transcurrido su infancia y juventud.

Por último, los escasos asertos que formula el poema, lejos de imponérsele al lector, aparecen cuestionados por su mismo enunciador, desde el momento en que éste hace depender de un mandato sentimental —«mi melancolía»— su actitud personal ante los símbolos colectivos diseminados en el texto: «Las flores de la tumba de Machado / imitan el color de una bandera / sagrada por mandato / de mi melancolía» (vv. 20-25). Al hacer depender de una disposición sentimental (por lo tanto, subjetiva) su actitud ante tales símbolos («sagrados» para el sujeto: Colliure, la tumba de Machado, la bandera de la República), logra proponerla como discutible y relativa. De este modo —y precisamente porque el poeta se expone (y se impone) lo justo para cedernos un lugar entre los versos— podemos llegar a conmovernos (y a compartir: último verso) la emoción de esa «derrota» que sobrevuela todo el poema, pero que calculadamente sólo se pronuncia en su desenlace, cobrando así una redoblada intensidad. Una emoción que el poeta logra en efecto *generalizar*, hacernos extensiva, participarnos, justamente por virtud de la destreza con que fabrica sentimientos (antes que *expresar* abiertamente los suyos) y de la prudencia con que emite juicios.

Con todas estas cautelas procede, en suma, una voz civil que se reconoce a sí misma nada más que limitando «al este» —según confiesa en el prólogo a *Además*— con la poesía social.

Muchas gracias.

Araceli Iravedra
Las nuevas formas literarias del compromiso poético (2ª sesión)

Ayer decía que la poesía de Luis García Montero representa en el panorama poético actual una manera muy heterodoxa de pensar y de escribir el compromiso. Y no, desde luego, porque su escritura se avenga retóricamente a los registros del realismo, ya que llevan razón quienes afirman que este paradigma ha tendido a ocupar posiciones exclusivistas en la tradición de la poesía revolucionaria. Ahora bien, si por un lado, su poesía entra hoy en liza con quienes, desde la teoría estética de Adorno, entienden que de un mundo en estado crítico sólo puede hacerse cargo un lenguaje en crisis, fracturado o dislocado (pienso en la llamada «estética del conflicto» del ya disuelto Colectivo Alicia Bajo Cero), por otro lado, su escritura diverge también del resto de propuestas poéticas que, de forma mayoritaria en el escenario lírico actual, acuden a la retórica realista para canalizar su compromiso de izquierdas mediante la enunciación directa de contenidos políticos. Algunas de estas propuestas ilustran, en el marco de un mismo paradigma realista o figurativo, una manera de verbalizar el compromiso que se emplaza en el extremo opuesto al encarnado por Luis García Montero, y por cierto, bastante más cerca en algunos de sus postulados de la retórica socialrealista impugnada por éste.

Quiero referirme a la poesía promovida por los poetas que integran o se vinculan al colectivo onubense *Voces del Extremo*, y que ellos mismos han dado en llamar —entre otros rótulos que han alcanzado menor fortuna— «poesía de la conciencia». Se trata de un conjunto de autores, entre los que podemos recordar a Antonio Orihuela, Eladio Orta o Isabel Pérez Montalbán, que desde 1999 se vienen reuniendo anualmente en Moguer bajo los auspicios de la Fundación Juan Ramón Jiménez y bajo el marbete diferenciador que da nombre al colectivo: *Voces del Extremo*.

Esta expresión remite a una periferia no sólo geográfica (se ubican, en efecto, en un extremo de la Península) sino sobre todo cultural, porque este grupo de autores abandera una postura de confrontación y distancia frente al discurso dominante y —según entienden— «oficialista» de la poética de la experiencia. La que llaman «poesía de la conciencia» se define desde una posición de «resistencia ética frente a lo *políticamente correcto*» (que encuentran quintaesenciado en el

discurso experiencial), y desde una actitud de beligerancia frente a los valores establecidos y el orden social vigente. Se aplican, entonces, a la construcción de una «estética de la resistencia», así propugnada explícitamente por algunos de ellos: por ejemplo, en un título poético como *Resistencia por estética* (1998), de Eladio Orta, o en la consigna teórica que rotula una de las poéticas de Antonio Orihuela: «Resistir» (en *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, 1998). Su labor consistiría en desenmascarar la manipulación lingüística que, según denuncian, lleva a cabo el sistema dominante con el fin de lograr la aquiescencia del ciudadano ante sus postulados ideológicos, y en despertar la conciencia crítica de quienes son al cabo presa de las trampas ideológicas del poder. *Voces del Extremo*, entonces, por su condición de marginalidad y su conciencia periférica, pero también por la radicalidad con la que encaran la tarea artística, concebida como una operación estrictamente política orientada a una crítica al neoliberalismo desde presupuestos marxistas o humanistas.

De todos ellos, sin duda es Antonio Orihuela quien revela una voluntad teórica más persistente y alcanza un mayor liderazgo poético. Partiendo de la idea de que el arte es siempre un vehículo de transmisión de mensajes ideológicos (en esto, por lo tanto, comparte el presupuesto que alentó a «la otra sentimentalidad»: la literatura como discurso ideológico), Orihuela asume el compromiso de rescatar a la palabra infeccionada de la ideología burguesa dominante (en la que permanecería atrapado todo discurso supuestamente neutral o apolítico: a su juicio, la poesía de la experiencia) y desmontar así la representación de lo real dictada por el sistema capitalista. Se trataría, en definitiva, de resistir fuera del canon y desobedecer los códigos culturales del discurso establecido, a través de otro discurso que se quiere contestatario con formas contemporáneas de construcción de la lengua poética. ¿Cómo se configura este discurso? Por un lado, y lejos de la oposición de Luis García Montero a la «politización temática» del realismo socialista, este discurso incorpora una denuncia explícita, incisiva, violenta (rigurosamente transitiva) del capitalismo y sus formas de representación y reproducción, denuncia que busca promover la reflexión del receptor y despertar su conciencia crítica. Antonio Orihuela recupera unas palabras de Arnold Hauser que ilustran muy bien su programa de resistencia y delimitan sus aspiraciones:

El criterio de la fecundidad de un arte comprometido no estriba en la solución de crisis y conflictos, sino en combatir la ilusión de que, en medio de los peligros y bajo el signo de la catástrofe, todavía se sigue viviendo en un mundo sin peligro alguno.

Es decir, que sin confiar en la inmediatez transformadora de la escritura o en su alcance positivo, Orihuela se aferra a la capacidad del discurso poético para hacer estallar la versión falseada de la realidad, para desmontar su versión estatuida, burlando los mecanismos de control de los mensajes que dispone el poder. Por eso, la palabra fiscal del «poeta de la conciencia» deja intactos pocos frentes (la destrucción ecológica, la explotación del Mercado, el oportunismo político, la indiferencia y el cinismo social…); pero seguramente lo más llamativo sea la denuncia insistente de la «mentira» que el relato dominante ofrece de nuestro tiempo, la manipulación de la propaganda social y la dominación tan perfecta como sutil ejercida por un sistema que convierte a sus víctimas en cómplices desprevenidos de su propio secuestro. Esto es algo que ilustran muy bien unos versos (vv. 8-26) de «El traje nuevo del emperador»:

Miro a los demás
con la absoluta certeza de quien ve
no semejantes,
serenos, resignados, envilecidos extraterrestres.
[...]
A donde quiera que miro,
la insoportable mentira que anida, germina, rezuma
este tiempo, este país, este modo de vivir
al que llaman progresista, tolerante, solidario, democrático,
avanzado, europeo, y mejor y mejor
que todos los habidos, que todos los posibles.
Este modo de vivir
donde falta todo lo nombrado.
Que ha deshecho la clase trabajadora sin una sola bala,
que ha encarcelado las conciencias sin una sola reja,
que me aparta sin una sola porra,
que me excluye sin un hierro candente,
sin siquiera una estrella amarilla en la solapa.

Antonio Orihuela, *Edad de Hierro* (1997)

En cualquier caso, lo que más interesa de esta propuesta crítica no son tanto los contenidos *en sí* como la verbalización o la modulación de los mismos, es decir, la retórica distintiva que promueve esta poética de la resistencia. Las *Voces del Extremo* apuestan por una enfatizada actitud antirretórica, y acuden a una palabra realista y narrativa de extraordinaria claridad referencial, directa y desnuda de imágenes, donde lo que prevalece es un registro de enorme viveza coloquial, callejero, desinhibido, que no se detiene ante el apunte escatológico, y que a menudo se asimila, en el gusto por el feísmo expresivo, al lenguaje y a la técnica del llamado «realismo sucio». Se sabe que esta propuesta de ascendencia anglosajona, que entre nosotros (y en el terreno de la lírica) encarna tal vez como máximo exponente Roger Wolfe, pone en juego un componente de provocación que conscientemente actúa como dispositivo quebrantador de las convenciones y los esquemas mentales asentados y que, en el terreno de la retórica, conduce a la transgresión de las «reglas» del género y a la elección de un lenguaje situado en las lindes de la poesía (desde luego, en las antípodas del esteticismo y por momentos antipoético). Bien, pues igualmente la poética de las *Voces del Extremo* encierra un componente de provocación que es solidario con una concepción de la poesía como «acto de *terrorismo cultural*», para decirlo con una expresión acuñada por Luis Bagué Quílez, seguramente inspirada en un poema de Vicente Muñoz Álvarez que define su propia escritura y la de las *Voces del Extremo* como «terrorismo de Estado». En la poética que antes mencionaba de Antonio Orihuela, bajo el lema «Resistir», el poeta abanderaba una vocación de «dinamitero» que consonaba con su anhelo de lograr que los poemas tomaran un destino de bombas: «Sería una pena —postulaba— desperdiciar nuestra capacidad para construir bombas»; y añadía: «Ve a una librería. ¿Cuántos dinamiteros veis en la poesía actual?» (Por cierto que, en diálogo explícito con Antonio Orihuela, Vicente Muñoz Álvarez insiste en «El tiempo de los asesinos» en esa misma concepción de la poesía como un mecanismo ofensivo: «Cuando / la mentira la farsa / del sistema / es ya evidente / los poemas / en lugar / de en / trincheras / deberían / convertirse / en bombas».) Bien, pues la *detonación* perseguida se confía por igual a la virulencia del mensaje (es decir, a la agresividad con que se formula la denuncia) y a la carga explosiva de un vehículo lingüístico incómodo, perturbador, impertinente, rebelde también en el plano estético, que busca irritar mediante el desconcierto de expectativas las conciencias de los lectores.

El discurso metapoético de algunos de estos autores deja bien clara la consciencia con que se adopta esta opción expresiva y las incitaciones rebeldes de la elección. Eladio Orta, por ejemplo, deja en sus poemas constancia expresa y reiterada del propósito perseguido con el tipo de representación lírica que pone frente al lector. Veamos algunas de estas composiciones metadiscursivas.

AVISO TELEGRÁFICO

pongo en aviso
mis pretensiones son claras
mi estética de la resistencia anula
las proclamas a favor del ocultismo engañoso
no se engañe
este libro ha desechado los prefijos

el teléfono incomunica los jueves
los viernes los sábados y los domingos por descanso
los miércoles martes y lunes por ausencia

no espere que este libro de poemas
le transporte el ánimo desde cabo cañaveral
a martes o la luna o al universo estelar
se equivoca si busca relax entre sus páginas
    busque relax en otra parte por favor

en este libro busque marcha desorden insultos y
si encuentra diversión negra
ríase
porque la mayoría de las veces los payasos
están disfrazados de santones
                de santones de iglesia
                de santones de parlamentos
                de santones de las letras

los santones abundan como la mala yerba
                o como los políticos de escaparate
                o como los intelectuales orgánicos

o como los narcodólares
o como la poesía gasolina
o como la producción positiva
o como el papel higiénico diamante
o como los árboles degollados por navidad

las estrellas queridísima lectora
se están lavando los pies en los charcos
conque no esperes que conviva
en las faldas de los parásitos del poder
ni que me muerda la boca
cuando deba dispararla
el verso negro sucio maleante
huele a rosa elegante en su rosal

he avisado 2 veces
la 3 es definitiva
la puerta está abierta
de lo contrario
practicante activo del masoquismo...

Eladio Orta, *Resistencia por estética* (1998)

Como bien ha apuntado Leopoldo Sánchez Torre, el poema aparece en primer lugar como una magnífica muestra de la transgresión de las tradicionales «buenas relaciones» entre poeta y lector. Es un poema metadiscursivo que a la vez que cabe entender como manifiesto, y defensa por lo tanto de una opción estética, constituye como prefigura el propio título una llamada de atención al lector que está a punto de abrir las páginas de un libro —*Resistencia por estética*— que no va a ser condescendiente con él, y que no espera sino una respuesta equivalente a la propuesta crítica que contiene. En este «Aviso telegráfico», Eladio Orta advierte, pues, al lector de lo que se va a encontrar en los poemas que obedecen a su «estética de la resistencia», y le anticipa de forma clara las pretensiones que la animan: a) un efecto desenmascarador: «mi estética de la resistencia anula / las proclamas a favor del ocultismo engañoso» (vv. 3-4); b) una vocación francotiradora («no esperes […] que me muerda la boca / cuando deba dispararla»: vv. 33-36) que

apunta a los dominios del poder («santones de iglesia», «santones de parlamentos», «santones de las letras»: vv. 20-22), porque lo contrario sería prestarse a la complicidad con el sistema y el sujeto no parece dispuesto a aceptar sus postulados en un tiempo inicuo: «las estrellas queridísima lectora / se están lavando los pies en los charcos / conque no esperes que conviva / en las faldas de los parásitos del poder» (vv. 31-34); c) la búsqueda de la provocación y de la irritación del receptor, cuya conciencia se aspira a sacudir; por este motivo Eladio Orta se opone de modo explícito a una poesía edulcorada y complaciente: «no espere que este libro de poemas / le transporte el ánimo desde cabo cañaveral / a martes o la luna o al universo estelar / se equivoca si busca relax entre sus páginas / busque relax en otra parte por favor // en este libro busque marcha desorden insultos y / si encuentra diversión negra / ríase» (vv. 10-17).

Ahora bien, esta provocación o irritación no se deja únicamente en manos de la virulencia de los contenidos enunciados, como he dicho, sino también de la ruptura de expectativas estéticas: se trata de remover los hábitos receptivos del lector, sus concepciones literarias, para llegar, claro está, como ya se ha visto, a remover su visión del mundo. La concepción de la escritura como un arma arrojadiza conduce entonces a Eladio Orta a la vulneración de la norma poética y lingüística, que hay que interpretar como un signo de enfrentamiento con el discurso codificado del poder. Y así sus palabras se van a emitir en la forma de «un verso negro sucio maleante» (v. 37), es decir, *antipoético*: estamos ante una conducta antirretórica y anticonvencional que, con Leopoldo Sánchez Torre, podemos emparentar con las propuestas de la antipoesía y de algunas poéticas conversacionales hispanoamericanas (no en vano abundan en estos autores las citas y los homenajes a Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Juan Gelman y otros poetas de este signo). A todo ello obedece la renuncia a la puntuación, la diseminación métrica (que promueve una distribución topográfica consonante con la anarquía de las vanguardias), la dislocación rítmica y el encabalgamiento abrupto (que da en la fragmentación arbitraria de las palabras entre los versos), o la violación de las convenciones ortográficas, comenzando por la misma firma del poeta. Precisamente a este propósito, Orta se muestra muy consciente de la potencia subversiva de los juegos ortográficos, al establecer una curiosa correlación entre las variantes de su firma y los distintos niveles discursivos que

indaga su escritura. Veámoslo en este breve poema traído a colación por Jorge Riechmann en su prólogo a *Resistencia por estética*:

Eladio Orta
juega dentro de los límites de la poesía convencional

eladio orta
juega en la frontera de la poesía/antipoesía

Heladio Horta
juega fuera de los límites

Eladio Orta, *Resistencia por estética* (1998)

Leamos otro poema metadiscursivo de Eladio Orta:

ODIO HERMOSO GUARRO

dejé de apostar por la acrobacia
acrobacia
limita al sur
con justificación
i la poesía
desgraciadamente es un brebaje de librerías
potaje de expertos
recitales para iniciados en la búsqueda
o iniciados en la impotencia de la acción

la literatura es el paraíso de los fracasados
la incomunicación de los no-aptos en el lenguaje Hablado
la Habitación sagrada de los solitarios
el árbol accidental para los cachondos mentales

odio al Hermoso guarro que practica
el arte domesticado
odio con el corazón
a los coleccionistas de metáforas dulces
i

floripondios académicos
odio las proHibiciones de los lameculos del poder
i
de las puritanas de las letras
odio las verdades a medias
y los banquetes de los Homenajeados
y el maquillaje en tu rostro
y las alpargatas en el frigorífico

En Isla Correyero, ed., *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998)

El poeta rechaza ahora la poesía como objeto para iniciados y como lenguaje muerto («la poesía / desgraciadamente es un brebaje de librerías / potaje de expertos / recitales para iniciados en la búsqueda», etc.: vv. 5-8) y se opone a «un arte domesticado» (v. 15) inscrito en los parámetros más convencionales del género: se rebela entonces contra los procedimientos retóricos tradicionales (las «metáforas dulces»: v. 17, los «floripondios académicos»: v. 19), pero se rebela incluso contra las normas de la ortografía y la gramática; rebeldía que no sólo verbaliza expresando reiteradamente su «odio», sino que pone en práctica transgrediendo esas normas, violando por ejemplo las convenciones ortográficas: «odio las proHibiciones de los lameculos del poder / i / de las puritanas de las letras» (vv. 20-22). Todo ello para acabar apostando por una poesía desnuda de afeites que arroje verdades a cara descubierta; porque, a juicio del sujeto, los afeites de la predecible estética, en fin: el «maquillaje en tu rostro» (v. 25), los dispositivos de la retórica tradicional, cumplen un cometido más bien ornamental (y en consecuencia, desprovisto de naturalidad y de verdad) y no hacen sino enmascarar la realidad al no enunciar más que «verdades a medias» (v. 23). De ahí que esa retórica codificada y fútil a juicio del hablante haya sido reemplazada por una retórica antirretórica, antipoética: por los disparos de ese «verso negro sucio maleante», desenmascarador y francotirador, que nombraba el poema «Aviso telegráfico» y que elabora toda la escritura de Eladio Orta.

Leamos ahora «Preludio», también de Eladio Orta, que viene presidido por una elocuente cita de Jorge Riechmann:

PRELUDIO

No escribo poesía dura
ni sé lo que haya podido significar poesía dura
JORGE RIECHMANN

callada
y triste
como una niña
sin respuesta
busca la lluvia
mi brazo y
recorremos la arboleda
rompiendo versos
a pedazos
escribiendo mal a
conciencia
porque bien
ya otros lo hacen y
no ha ocurrido nada

tan sólo
han levantado admiraciones

En Isla Correyero, ed., *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998)

Ya van sobrando las explicaciones. «Preludio» expresa una renuncia a la belleza estética en nombre de un compromiso ético que de nuevo elige la transgresión como mecanismo revulsivo: «escribiendo mal a / conciencia / porque bien / ya otros lo hacen y / no ha ocurrido nada».

En definitiva, y reformulando el conocido postulado de Celaya «La poesía es un arma cargada de futuro», ahora «La poesía es un arma brutal», tal y como reza otro de los títulos de Orta. El nuevo enunciado corrige la euforia celayana y más bien destila un desengañado escepticismo: probablemente la poesía no es un arma *cargada de futuro*, sin embargo el nuevo sujeto ético no renuncia a su dimensión combativa,

y ahora la deliberada y absoluta falta de concesiones al buen gusto, a las actitudes complacientes y a la «fermosa cobertura» (aparte de un despiadado humor negro) funcionan como principales municiones. Es lo que viene a decirnos el poema:

LA POESÍA ES UN ARMA BRUTAL

la poesía es un arma brutal
sangrante

brota mitad orgasmo
mitad excremento
  i es poco amiga de besuqueos
  i de excesivas caricias en los postres

quienes profesamos la poesía abiertamente
sin flores en los cumpleaños
mua mua en los aniversarios
recetas médicas en los prostíbulos

amamos las terapias abiertas
los deseos brutales de la palabra
los sobacos de elisa

porque la vida se nos escapa
en el vagón de las dudas
en los sueños de poeta malo

En Isla Correyero, ed., *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998)

En un sentido análogo Antonio Orihuela, que se reconoce —en la cita de Bradbury que preside el primero de sus libros (*Perros muertos en la carretera*, 1995)— «hundido en el barro hasta los labios», justifica la presunta apoeticidad de su escritura alegando la inconveniencia ética de seguir creando una poesía del asentimiento bajo el actual estado de cosas. Veámoslo en su composición «Ya hay, quien como amigo», que, como «Preludio» y algunas otras de Orihuela y

Orta, es una suerte de poema-manifiesto en el que el autor, consciente del carácter anticonvencional de su obra, verbaliza sus convicciones poéticas y realiza una autodefensa de sus elecciones formales.

YA HAY, QUIEN COMO AMIGO

Ya hay, quien como amigo,
empieza a decirme que esto no es poesía.
Poesía burguesa
de esa que atesta los libros
desde luego que no.

Tampoco es «*...poesía necesaria, poesía para el pobre...*»
Los pobres están demasiado ocupados
trabajando para que los burgueses
puedan escribir poesía.

Viéndolo así,
a lo mejor mi amigo tiene razón
y esto no es poesía.

Tampoco lo es el salario mínimo interprofesional,
un gobierno elegido por los trabajadores contra los trabajadores,
una patera llena de miseria ahogada
en busca de un sueño que es pesadilla, o simple letargo
para los que ya lo dormimos
de otra forma, desde luego, a aquellos tres albañiles
que en 1970 asesinó a tiros la policía por manifestarse
pidiendo diez duros de aumento de sueldo

—el crimen también fue en Granada,
aunque no tengan
Casa de Cultura a su nombre—

Los mismos tres albañiles que siguen cayendo
todos los días de un andamio
para que las constructoras sigan siendo igual de rentables
en democracia que en dictadura.

Sí, puede que mi poesía ya no sea poesía,
porque llega un momento en el que ya no se puede seguir siendo
por más tiempo un cómplice, silencioso,
de lo que R E A L M E N T E pasa.

Antonio Orihuela, *Edad de Hierro* (1997)

De nuevo, esta composición metaficcional acepta la naturaleza antipoética (incluso, no-poética) de un discurso lírico que subordina los requerimientos estéticos al imperativo urgente de desvelar y denunciar la realidad disimulada bajo las palabras de la poesía «académica»: «esto no es poesía» porque mi escritura se muestra solidaria con el mundo, y lo que ocurre en el mundo no es precisamente poético (no «lo es el salario mínimo interprofesional», etc. etc.), y el lenguaje poético tradicional no me asiste para nombrarlo. Lo que urge, entonces, es desenmascarar la verdadera realidad —con mayúsculas— encubierta bajo las palabras convencionalmente poéticas. En definitiva, el sujeto lírico (que es ciudadano y es poeta) pretende convencer al lector «de lo caduco de las formas del discurso poético tradicional, de su inoperancia, de su inadecuación para la representación y la indagación en una realidad social compleja, injusta y necesitada de transformación»: busca, en suma, siguiendo a Sánchez Torre en «De lo real y sus retóricas», «hacer que el lector sea sensible a la necesidad de construir otro mundo, pero también de hablar otro lenguaje».

Ahora bien, en otra composición del mismo libro, «Bajo tolerancia», más allá de la apuesta por el antirretoricismo, o si se quiere, más allá de la poesía antipoética, Orihuela parece prohibirse con Celaya la «indecencia» de escribir en estos tiempos un poema perfecto. Recuérdese el conocido aserto de Celaya en su poema «Aviso» (*Tranquilamente hablando*): «Escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos». Bien, pues Orihuela parece suscribir ahora este postulado, y sin atisbo ninguno de cinismo o de ironía, en la sección III del poema:

Espero, sigo esperando, que en medio de
tanta tolerancia
les dé a algunos, un día, por hacer la revolución,
por volver a colocar

las palabras en su sitio
y dejar así de hacer poemas como éste
estéticamente malos
y dedicarme yo también
en alma y alma
a eso del azul, el cisne
y los versos más tristes.

Antonio Orihuela, *Edad de Hierro* (1997)

El final del poema, con sus alusiones al Rubén Darío de *Azul* y por extensión al modernismo (véase el motivo del cisne), así como al más célebre de los Veinte *poemas de amor* nerudianos, encierra una condena del esteticismo y del ensimismamiento intimista. Sin embargo, no deja de resultar paradójica esta subordinación del valor estético a un imperativo ético de compromiso con el presente, si consideramos, volviendo ahora a la composición anterior, que al mismo tiempo se niega la vieja concepción mesiánica del poeta como fuente dispensadora de salvación sostenida por la retórica socialrealista. Porque, en efecto, dialogando de nuevo con Celaya —que hablaba de la poesía social que él postulaba como «*poesía necesaria, poesía para el pobre*»—, pero esta vez para corregirlo, Orihuela asume las limitaciones de la operatividad social de su discurso y conoce el alcance de su recepción. Por eso acepta con sarcasmo que si no es la suya poesía burguesa, «tampoco es "... *poesía necesaria, poesía para el pobre...*" / Los pobres están demasiado ocupados / trabajando para que los burgueses / puedan escribir poesía» (vv. 6-9). De nuevo, por lo tanto, aparece la nota de escepticismo que relativiza los asertos utópicos de la poesía social. Este es un rasgo que comparten todas las formas del nuevo compromiso, y se relaciona en este caso con un talante antipoético que lleva aparejada la desmitificación de la figura del poeta, como bien ha visto Sánchez Torre en su trabajo sobre «realismo y antipoesía»: este hablante lírico que comienza por renunciar al despliegue de un lenguaje poético convencional, lejos de presentársenos como un ser distinto del común de los mortales, un Poeta en la estela simbolista, aparece como «un sujeto consciente del lugar que realmente ocupa en la colectividad y de la proyección social de su escritura»; es un hablante que «rebaja su propia consideración al máximo para presentarse como semejante al hombre común y corriente».

Finalmente, este nuevo poema comprometido no sólo llega a funcionar como un antipoema, sino que, en esa búsqueda de la inversión y la desmitificación de las convenciones del género lírico «para expresar su rechazo de los valores que conllevan y desmitificar la realidad que evocan» (Iván Carrasco), se inclina en ocasiones del lado de los discursos no poéticos o se hace fronterizo. Y aquí comienzan los problemas. Leeré un poema de Vicente Muñoz Álvarez que viene muy al caso para lo que trato de ilustrar, un nuevo poema-manifiesto titulado «Olvidar las oscuras golondrinas»:

OLVIDAR LAS OSCURAS GOLONDRINAS

Ser poeta en la calle
en el metro
en el supermercado
olvidar las oscuras golondrinas
llamar a las cosas por su nombre
y dirigirse al pueblo
impedir que la poesía
se convierta en algo inútil
cargarla de pólvora
y apuntar certero al blanco

evitar que te alcance
la explosión.

Resulta que cuando «impedir que la poesía / se convierta en algo inútil» pasa por «olvidar las oscuras golondrinas» (el poema de Bécquer aludido funciona como emblema de la poesía tradicional) y «llamar a las cosas por su nombre» (es decir, por abandonar el lenguaje convencionalmente poético y llevar al límite la simplificación estilística), nos encontramos con una poesía que se arriesga a despeñarse por los derroteros de la prosa, arroja como saldo un mensaje significativamente unívoco, más próximo por tanto al panfleto que al poema, y que a menudo se asimila peligrosamente al artículo de opinión. Por ejemplo:

No nos engañemos.
Incremento del beneficio empresarial

no significa aumento de puestos de trabajo,
significa incremento del beneficio empresarial.

Antonio Orihuela, *Piedra, corazón del mundo* (2001)

Es una muestra evidente de mensaje unívoco, es decir, contrario a la polivalencia, a la ambigüedad semántica que es propia e inherente al lenguaje poético. Con todo, son muchas las *Voces del Extremo* para que no se cuenten entre ellas poetas de registros muy diversos. Y así, el prosaísmo descarnado de Orta y Orihuela contrasta —por nombrar a otra de las habituales de los encuentros de Moguer— con el realismo más *poético* de Isabel Pérez Montalbán, que, sin rozar el esteticismo, da entrada en su discurso a la metáfora, al símbolo y otras figuras tradicionales de la lírica, ganando de esta forma en elaboración expresiva y en ambigüedad semántica, aunque pierda en contundencia y en frescura conversacional.

De todos modos, la radicalización de la voluntad antipoética no es el único ni el mayor de los riesgos que asume a mi juicio esta poética extremada. Con demasiada frecuencia el protagonista de esta escritura se comporta como un sujeto de signo autobiográfico que proclama sin distancia y, por lo tanto, sin recato, convicciones y principios. Esta vez contra los dictados de la propia teoría, que, frente al confesionalismo supuestamente «narcisista» de la poesía de la experiencia, postula un sujeto poemático distanciado de sí mismo (por ejemplo, a través de la técnica del heterónimo pessoano, practicada excepcionalmente por autores como Manuel Moya). Sin embargo, los pensamientos y los sentimientos se formulan a menudo sin sordina ni doblez, la tesis queda al descubierto sin pudor, y el dogmatismo del discurso y su naturaleza clausurada actúan entonces en menoscabo de su riqueza. Estos poetas, en suma, vuelven a desobedecer los consejos de Engels sobre la conveniencia de no formular tesis explícitas y de mantener ocultas las opiniones del autor, precisamente para evitar el disentimiento o desapego del lector. Por último, también actúa en menoscabo de la riqueza poética, en más ocasiones de las deseables, el ejercicio de una crítica de trazo grueso que se salda con una versión un tanto irrealista de una realidad polarizada que no se corresponde con su verdadera complejidad. Títulos o expresiones como «Norte / Sur», o «Izquierda / derecha», de Isabel Pérez Montalbán (*Cartas de amor de un comunista*,

1999), pueden ser un índice bastante preciso de esa interpretación o esa lectura un tanto simplificadora, esquemática, ingenua (por escasamente matizada) de la realidad:

IZQUIERDA / DERECHA

Compañera, hora en llamas:

A la derecha de Dios, mujeres
con bella manicura, los banqueros
jugando al golf con palos enemigos.
A la izquierda, los niños, las termitas,
el oro falso, la vida en cupones
de riqueza aplazada. Nunca es tarde.
No hay más fe en el centro.
El centro es Dios cansado y aburrido
de esconderse y estar siempre tan solo.
Dicen que ya no existe la hojarasca
cubriendo los caminos de otro mundo.
Pero la gente espera y compra suerte,
horas en el veneno de las horas.
Y mientras, el infierno sigue abajo,
la derecha construye un cementerio,
y la izquierda, un eclipse de emergencia.
Qué frágil y pequeño el pesebre del hombre.

Isabel Pérez Montalbán, *Cartas de amor de un comunista* (1999)

En fin, en los momentos más desafortunados, las prácticas poéticas de las *Voces del Extremo* se resienten de la esclerosis retórica y del formalismo temático en que incurrió el realismo social de los años cincuenta. En cambio, hay que decir también en su descargo —y sería injusto olvidarlo— que la ironía, el sarcasmo o incluso un ácido humorismo acuden a menudo en auxilio de esta poesía y se convierten en sus mejores bazas, introduciendo un efecto desdramatizador y desacralizador que descarga de patetismo y de rigor doctrinal la palabra poética. Volvamos de nuevo al poema «Bajo tolerancia» de Antonio Orihuela, ahora en su sección II:

Mis amigos poetas
afirman que me quejo demasiado,
que la verdad, es difícil entrar en los países de la tolerancia,
pero una vez dentro,
la tolerancia
es que te la encuentras hasta en los semáforos en hora punta.

Tolerancia con el negro, con el marrón, con el amarillo
mientras trabajen por dos y cobren por medio,
con la sudaca, a mil quinientas la criada
y polvo gratis si se tercia.

Que para malos,
ya hizo Dios los *skinheads*.
¡Nosotros, por Dios, nosotros!
trozo de pan a la boca de mis hijos
chalesito residensial, Ferrari uno por *Testa Rossa* de la familia,
casita en el *Rrrrosssío*, potrito jerezano.

¡Nosotros
por Dios
nosotros!

En sus mejores momentos, esta palabra «francotiradora», al cobrar conciencia de la inocuidad de sus disparos, flexibiliza con una nota de sano distanciamiento, matiza con un tono de escepticismo y de desengaño la severidad de su testimonio fiscalizador de la realidad: una realidad que, en el fondo, sabe del todo ajena a los juicios sumarísimos del verso.

Muchas gracias.

Obra poética

Participantes: Felipe Benítez Reyes, Joan Margarit y Luis Muñoz

Felipe Benítez Reyes: Hoy tenemos aquí a dos poetas que representan dos propuestas estéticas muy diferentes. En principio, entre ellos hay una diferencia generacional. Joan Margarit nació en 1938, Luis Muñoz en 1966. Joan Margarit es catalán, Luis Muñoz es andaluz. Pero, al margen de esas diferencias anecdóticas, o de esas anécdotas diferenciales, creo que se pueden señalar algunas diferencias de más calado.

Joan Margarit representa una opción poética basada fundamentalmente en la efusión, en una sentimentalidad reflexiva, en el entendimiento del poema como un espacio emocional. Es una poesía, además, en la que el poeta -o, si se prefiere, el personaje poético- está en primer plano, como en primer plano está su posicionamiento moral ante sí mismo, ante su biografía, y su posicionamiento moral ante el mundo. Es decir, la interpretación de su historia personal y, a la vez, su interpretación de la historia general de su tiempo. Joan Margarit es un poeta que ha sabido ganarse golpe a golpe a los lectores más avisados y que hoy, gracias a la implacabilidad de la justicia poética (que es una justicia muy estricta), disfruta de un prestigio muy sólido, y creciente además, como demuestra el hecho de que hace apenas una semana se le concediera el Premio Nacional de Poesía por su último libro, *Casa de misericordia*.

Luis Muñoz, por su parte, es un poeta atento a lo conceptual, al análisis poético de la realidad desde planos elusivos y elípticos, desde ángulos insospechados, con un afán que podemos considerar abstractivo. Su poesía busca más la sugerencia que la evidencia, busca el alumbramiento desde el extrañamiento. La suya es una poesía que da mucho espacio, mucho margen, al lector. Quiero decir que se trata de una concepción del fenómeno poético en que el lector va a encontrarse ante unas claves que debe resolver. Pero no es por ello una poesía de raíz decididamente hermética, sino una poesía que elude para aludir, y que calla para ensanchar la expresión. Luis Muñoz, a pesar de ser muy joven, es ya un joven maestro. Y no lo digo como un elogio protocolario, sino porque creo que responde a una realidad constatable e incontestable, ya que se ha convertido en un referente ejemplar para muchos de los poetas más jóvenes del momento presente, que han visto en su apuesta poética una vía para buscar un rumbo propio y nuevo.

Estamos, pues, ante dos poetas que representan opciones diferenciadas entre sí pero, por suerte para todos nosotros, ante dos poetas que coinciden en lo fundamental: en ser poetas de primer orden. Con ellos vamos a entablar una conversación.

Quisiera empezar preguntándole a Joan Margarit sobre sus inicios poéticos. Tú empiezas a escribir en castellano, no en catalán, que luego sería tu lengua poética. En ese momento en que empiezas a escribir, en pleno franquismo, ¿qué presiones sentía un joven poeta para optar como lengua creativa por una lengua que, al fin y al cabo, era para él una lengua extraña, o una segunda lengua?

Joan Margarit: No, no, no era una segunda lengua. Yo resumiría el tema con aquella famosa frase de la historiografía franquista, lo de "oscuro e incierto se presenta el reinado de don Witiza". Pues yo creo que en relación a lo poético, si hubiera sido consciente, habría dicho que oscuro e incierto se presentaba. Yo nací en un pueblo bastante perdido, en la Cataluña interior. Cataluña se ha entendido siempre, es un tópico, como "la costa" pero, en el interior, ha habido lo que en todas partes de España, ni más ni menos. Entonces, la primera lengua que me encuentro en la escuela es el castellano. Como yo soy de 1938, estoy hablando de mis cuatro años, de 1942. Yo aprendí a leer en castellano. El catalán era una lengua sólo en mi casa, donde, por otro lado, no había literatura catalana. No era una casa culta en catalán; tampoco en castellano, pero lo poco que había era en esta lengua. Aprendo, pues, a leer en castellano e inicio el bachillerato, hasta los primeros años de mi adolescencia, en castellano. En la adolescencia me voy a vivir a Tenerife, donde todos mis amigos siguen siendo de lengua castellana. En mi juventud vengo a estudiar Arquitectura a Barcelona, a un Colegio Mayor donde todos mis compañeros son de fuera. Es decir, el castellano como lengua de cultura era indudable.

Tengo la sensación de que todo esto que explico sirve para muy poco, porque gente bilingüe como nosotros, los de esta generación y este lugar, hay muy poca en el mundo. Casi no sirven para nadie estas explicaciones. Por eso me da un poco de reparo, porque no creo que sean útiles. Pero bueno… La poesía es cultura; por lo tanto, yo debo empezar a escribir en mi lengua de cultura, que es el castellano. Eso se produce de manera automática, sin duda. El continuado fracaso interior (estoy hablando del mundo, de cómo juzgas tú mismo lo que

estás haciendo, no de premios ni de historias) te lleva a sospechar que algo muy serio y muy hondo está fallando. Y entonces te planteas dos cuestiones. La primera, que quizá no debas escribir, o no debas escribir poesía. A esta respondo que sí, no vamos a entrar ahora en porqués, aceptadme la información. Te preguntas qué más puede fallar. Y voy entrando entonces en el tema de la lengua materna y la lengua de cultura. Poca gente tiene esta doble percepción, por eso digo que sirve de poco la explicación. Me doy cuenta de que la lengua de cultura puede ser una catedral pero la lengua materna, aun no siendo de cultura, puede ser la cripta de esta catedral. Y una catedral será lo que sea, pero sin cripta no existe. Ahí el lío empieza a ser serio, y sólo lo deshago a los 40 años. Me dura el lío desde los 20 a los 40. De esos años no conservo más que un libro, una parte del cual he incluido en mi obra. El resto ha desaparecido.

Felipe Benítez Reyes: La situación en la que empieza a escribir Luis Muñoz es distinta. Luis Muñoz aparece como poeta en un momento de florecimiento y de recuperación cultural, en un momento democrático en que se procura, tanto desde los estamentos políticos como desde la colectividad artística, una especie de normalización cultural y la recuperación de mucho tiempo perdido. Tú, Luis, ¿cómo recuerdas la circunstancia de aquel poeta jovencísimo que fuiste? ¿Qué te encuentras cuando empiezas a escribir?

Luis Muñoz: Los primeros recuerdos que tengo de mí escribiendo poemas son de un poco antes, en el colegio. La historia no es muy original. Empecé a escribir por haber leído en el colegio a Juan Ramón Jiménez, por querer imitarlo. También por encontrarme fuera de sitio, que es algo que me ha pasado siempre y que me sigue pasando. Por querer que mi sitio fueran los poemas que escribía. Cuando leí la *Segunda Antolojía Poética* de Juan Ramón Jiménez, sobre todo los poemas que prefiero, que son los del *Diario de un poeta recién casado*, me di cuenta de que la delicadeza, la fragilidad, eran una fortaleza, y que su atención a lo pequeño se correspondía con la mía, o así lo creía yo. Y empecé a escribir poemas que eran ejercicios de imitación de aquéllos. Yo no quería imitar a Juan Ramón Jiménez: quería ser Juan Ramón Jiménez y escribir mis propios poemas, pero resulta que escribía imitaciones bastante burdas de sus poemas. En todo caso, se me abrió un campo de

sensibilidad que me dura todavía. Quizá sea el poeta al que más veces vuelvo y en el que más filones encuentro. Él utilizaba una imagen que a mí me sirve mucho, la del poeta como un minero que descubre una veta de mineral y no la sigue hasta su final porque su mayor placer es simplemente haberla descubierto.

La sensación de estar fuera de sitio me sigue pasando, como decía, y me pasó mucho en un momento muy esplendoroso de la poesía española. Los poetas que más admiraba (y que sigo admirando) no son los que más se correspondían con el tipo de poesía que yo quería hacer, sino los que mejor hacían lo que ellos querían hacer. Creo que la poesía es un logro. Y cuando hablamos de poesía hablamos de poemas concretos. Los poetas a los que más admiraba, cuando estaba en la Universidad, eran poetas que hacían lo que querían hacer, poetas en quienes la distancia entre el intento y el logro era pequeñísima o directamente coincidían y, sin embargo, los poetas que hacían en España lo que yo pretendía no me gustaban, porque no lo conseguían. Así que empecé a leer a poetas de otras tradiciones que sí se correspondían con lo que yo quería hacer, que me abrieron el campo de la percepción en poesía, los lenguajes expresivos, las posibilidades de decir lo que no está dicho, que es una de las cosas que uno intenta en poesía: poner palabras a lo que no las tiene todavía.

Sigo escribiendo con la sensación de que no estoy hecho. Decía el gran poeta argentino Juan Gelman que la poesía se refiere al hombre como ser por hacer, no como ser hecho. Yo me veo siempre en esa brecha: no alguien con seguridad, asentado, sino alguien que está investigando, buscando; alguien que tiene cierta temperatura de inseguridad por lo que hace. Brodsky decía que ésa era la temperatura ideal para la poesía, la de la inseguridad; la de andar tanteando con unos tentáculos finos que vayan tocando cosas diferentes.

En ese mundo de mis inicios aprendí mucho de muchos poetas y también aprendí algo que puede parecer inocente, ingenuo, que es la no aprensión a cualquier tradición poética. Siento respeto por cualquier forma de afrontar la poesía, por las que se parecen a la que trato de escribir y por las que son todo lo contrario.

Felipe Benítez Reyes: Parece claro que las tradiciones no sólo se eligen, sino que no hay más remedio que elegirlas. Uno no puede intentar ser un poeta adánico, y tiene que acabar trazándose su propia genealogía.

Luis Muñoz: Y vas encontrando tus propias limitaciones.

Felipe Benítez Reyes: Son tradiciones que admiten sus propias contradicciones internas. A veces, cuando preguntas a alguien qué poetas le gustan, te da nombres que no tienen nada que ver entre sí y que indican concepciones distintas no sólo de la poesía como cosa general sino de la práctica del poema en concreto. Por otro lado, las tradiciones que uno elige o que se crea a medida son tradiciones cambiantes en el tiempo; es decir, poetas que te provocan fascinación durante una época pueden provocarte hartazgo más tarde. Pero hay maestros que se sostienen. Quisiera preguntarle a Joan Margarit cuál sería esa genealogía suya de maestros.

Joan Margarit: Primero, querría aclarar un aspecto de lo que he dicho antes, para los más jóvenes. Y es que no he mencionado lo fundamental: todo lo que me ocurrió en castellano es porque el catalán estaba prohibido, naturalmente. El uso público del catalán en la escuela, en la calle, estaba prohibido, y bien duramente, hasta bien entrados los años sesenta.

Contestando a la pregunta de Felipe, yo no me he decepcionado nunca de ningún maestro. Será que he acertado con todos, o que los busqué muy buenos. Estoy de acuerdo con que uno de los grandes logros de esta época es que uno puede hacerse su tradición *a la carta*. Pero esto es muy reciente. Cuando yo empecé, no podías hacerlo. La carta era la que había en las librerías. Y era modesta, frugal y poco variada. Estaba toda la poesía castellana, evidentemente; a la poesía catalana teníamos muy poco acceso, hasta que luego, ya en los 60 y 70, la cosa empezó a ir de otra manera. En catalán me tuve que conformar al principio con Maragall y Espriu, prácticamente, sin más matices. En cambio, en castellano, tuve toda la riqueza de su poesía. Para mí fue definitivo Neruda, que contribuyó a mi amor por la poesía pero también al lío del que os hablaba antes. Yo calificaría a Neruda de autor peligrosísimo para un poeta joven, porque es de una potencia lírica tal… Creo que es más sano querer ser Juan Ramón que querer ser Neruda. Querer ser Neruda era terrible. Fue terrible. De todas maneras, no he perdido nunca mi afecto por él.

Me he ido fabricando también una tradición en el otro lado, es decir, en el lado que no es mi manera de hacer la poesía. Yo leo muy

frecuentemente, y desde siempre, a gente como Valente, Wallace Stevens, Ezra Pound, como a Luis Muñoz, desde que lo conozco; es decir, busco el buen poema en presupuestos distintos a los míos. Es cuando aprendes. Porque si buscas el buen poema de unos presupuestos parecidos a los que tú manejas, lógicamente encuentras un terreno muy conocido y explicable. En cambio, es cuando te mueves con un buen poema hecho desde *costas lejanas* cuando se produce el disparo del aprendizaje real. Y como en arte, no sólo en poesía, el aprendizaje no se termina nunca y uno tiene que hacer escalas durante toda la vida, también tengo mi tradición en ese otro terreno en el que no me manejo.

Felipe Benítez Reyes: Mucha gente da por sentado que cuando uno se inscribe en una manera de escribir, está ciego para cualquier otra. Y uno puede ser limitado como escritor, pero no forzosamente tiene que ser limitado como lector.

Joan Margarit: Evidentemente. Y este tema es muy importante. Porque, si lo trasladas al tema del sentimiento y de la expresión, ves que hay también muchos y profundos errores. A veces se olvida algo tan sencillo como que las personas sentimos todas lo mismo, o muy parecido. Ante la muerte de un hijo, o que te deje la mujer o el marido, el sentimiento es el mismo, del rey al último mono. Cuando varía es cuando a esa persona le preguntas: "¿qué te pasa?". Ahí es donde somos distintos. Uno sabe explicarlo, otro menos, otro se colapsa… Perdón por el inciso, es otro tema.

Felipe Benítez Reyes: En cuanto a las tradiciones extranjeras, ¿hasta qué punto es importante la tradición de la poesía francesa en ti?

Joan Margarit: De joven sí fue importante la influencia de Baudelaire, sobre todo y por encima de todo. Después, Rimbaud. Y, más lejos ya, Verlaine. Mallarmé, no. Ya sé por qué lo dices: Cataluña, Francia… Pero esto ha cambiado muchísimo. Nuestra devoción por Francia está cambiando.

¿Se pueden explicar anécdotas? En Sant Just, donde vivo, pusieron una peluquería nueva. Estaba al lado de casa, perfecto. La puso un chico francés de unos cuarenta años y con él había una chica también francesa de unos treinta años que hacía el oficio. Me convertí en clien-

te, ya hace de esto tres o cuatro años. Había ya una cierta familiaridad. Me decían que si siempre llevo papeles, que si escribo, que si leo, que si no hablo con ellos… Y un día que estaba yo solo en la peluquería, con estos dos franceses, de dos generaciones, les recité en francés "La mort des amants" de Baudelaire, poema que amo muchísimo. Les dije: "Perdonad el acento, pero esto lo habréis oído". Y me contestaron que no. Les dije: "Es un poema del más grande de vuestros poetas, de Charles Baudelaire". "¿Charles qué?". No habían oído hablar nunca de él. Cuarenta años y treinta: seguro que fueron a esa famosa escuela francesa, culta, lógica. Dos generaciones, y no habían oído el nombre de Baudelaire. Ojo, que es serio esto. No es España, es Francia.

Felipe Benítez Reyes: Anécdota *baudelairiana* por anécdota *baudelairiana*, hace muchísimos años, en Málaga, un poeta, que entonces era muy joven, dio una lectura. Y luego me comentaban los asistentes que se sorprendieron porque estuvo leyendo un poema en que no paraba de decir algo de un "baúl del aire". Y se preguntaban por qué insistía tanto en ese "baúl del aire", que era una imagen curiosa, pero que ya se hacía pesada a fuerza de repetición. No hace falta decir qué era aquello.

Sin embargo, en Luis Muñoz yo creo que sí tiene mucha importancia, como lector y supongo que también en su configuración del entendimiento de la poesía, la tradición de los herméticos italianos, que quizás en su momento no tuvieron correspondencia en España. Quizá sí un poco más en Hispanoamérica, pero en España no. ¿Son esos poetas a los que tú te referías cuando hablabas de esas tradiciones alternativas que andabas buscando?

Luis Muñoz: Sí. Desde luego, forman parte de esas lecturas que me han influido y me siguen influyendo mucho, sobre todo la poesía y las reflexiones sobre la poesía de Giuseppe Ungaretti. Y las de Montale también. Todo lo que para mí era un conflicto que vivía en soledad, ellos lo habían resuelto. Habían resuelto lo que significaba partir de algo concreto. Y en mi experiencia cada poema nace de algo concreto, de eso que llamamos la realidad, pero que va a otro sitio. Y todo ese lenguaje de luces y de sombras que puede combinar un poema, ellos lo habían contado también en su teoría con una claridad absoluta. Me habían resuelto los problemas.

Sobre todo, hay una idea de Ungaretti que me sirvió mucho, y que anoté en mi cuaderno: la idea de intentar entender a la poesía como fenómeno general, asimilar esa lección, partiendo de una serie de lecturas muy amplia, rica y placentera, de distintas tradiciones; pero luego, enseguida, buscar cuál es la que se adecúa más a tu temperamento, "a tu integridad de hombre" –decía él-, a tu verdad, elegir los instrumentos verbales que te puedan servir para sacar de ti lo más propio.

También muchas tradiciones me vinieron, cuando comencé a escribir, del propio Juan Ramón Jiménez, que para mí es un poeta-fuente. También de los poetas a los que él se refiere, en esa especie de salto que uno da desde los poetas que prefiere a los que citan esos poetas preferidos. Cuando Juan Ramón hablaba de Emily Dickinson o de Robert Frost, uno iba a buscar qué tipo de analogía pudiera haber, y desde luego la encontraba.

De todas formas, esa tradición que ha dicho Joan, usando una expresión que me ha gustado mucho: "tradición a la carta", la sigo incrementando. La formación no se ha parado. Sigo encontrando poetas que me influyen y a los que quisiera parecerme. Poetas, digamos, *de la semana pasada*, que han enriquecido la familia de mis lecturas predilectas, que es ya una lista enorme, una especie de listín telefónico.

Felipe Benítez Reyes: A fin de cuentas, como la poesía es un propósito de entenderse esencialmente con uno mismo, y uno nunca acaba de entenderse, uno está sin concluir como poeta y es siempre un poeta creciente, aunque lo que escriba sea peor.

Luis Muñoz: En ese sentido, yo no comparto esa frase hecha de que nunca dejamos de ser el niño que fuimos. Pienso que lo que nunca dejamos de ser es el adolescente que fuimos: mucho más inseguro, más a medias. El niño tiene una seguridad que no tiene el adolescente, que está entre una cosa y otra.

Joan Margarit: Pero es un coñazo, ¿no?

Luis Muñoz: Sí, enorme. Problemático, impulsivo, etc.

Felipe Benítez Reyes: Cuando alguien pide consejo para leer a un poeta, yo suelo recomendar que recurra a antologías, al azar. Por ejem-

plo, a todos esos poetas italianos yo los descubro muy joven en antologías. Y, bueno, nos imaginamos lo que supuso en su momento, por ejemplo, la antología mítica de Gerardo Diego… Francisco Brines descubre a uno de los poetas esenciales, Luis Cernuda, en esa antología. Creo que ése es un buen sistema para acercarse a la poesía: convertirse en un lector que tantea a través de las antologías aquello que le pueda acabar interesando.

Joan Margarit: No me ha gustado eso de las antologías. Yo voy al otro lado: me gustan las Obras Completas. Prefiero correr el riesgo, ir a una Obras Completas, que empiezo siempre, naturalmente, por el final (sobre todo si el poeta ya está muerto) y, con perdón de Luis, no llego nunca a la adolescencia. Ni a la juventud.

Luis Muñoz: Yo, en cambio, sí soy como Felipe dice, de antologías. También he conocido a muchos poetas a través de ellas. Es mucho el trabajo que te ahorra el antólogo.

Joan Margarit: Y mucho espacio.

Felipe Benítez Reyes: Descendamos un poco a cuestiones de laboratorio. Aunque demos por sentado que cada poema en concreto exige un tratamiento concreto, que cada poema exige e impone soluciones técnicas, emocionales e intelectuales distintas, me gustaría saber cómo se os manifiesta a vosotros un poema. Es decir, ¿cuál es el detonante que os decide, os impele, a coger papel y lápiz y a sentaros con la decisión firme de *resolver* un poema? Porque yo creo que al poema le conviene más el verbo *resolver* que el verbo *escribir*. Un poema acaba siendo casi siempre la resolución de un problema inicial.

Joan Margarit: Sí, pero yo sigo creyendo que es una resolución por escrito. Por lo tanto, es escritura. El paso difícil del poema, para mí, es el de la cabeza al papel. En la cabeza todos somos grandes poetas, somos maravillosos. El problema es pasar al papel, que es cuando se produce la vergüenza ajena.

Nunca me ha molestado la palabra *inspiración*. Los poemas están en el mundo. Hoy me parece que no hace falta aclarar esto, pero en mi juventud sí que hacía falta. Están en el mundo, en la tierra, en la

vida, en todo aquello que manejamos. Se trata de localizarlos. Pueden estar, como los conejos o las setas, en cualquier sitio. En la primera etapa, el poeta es simplemente alguien que va con unas antenas puestas. Por ahí viene eso que llaman inspiración. Y al unir lo que ha visto, más lo que recuerda, más lo que quiere, más lo que no tiene, piensa que hay un poema. Eso es lo que llamo inspiración. Pero entonces empieza el problema; es decir, eso que veo yo como poema en mi frente debe ir a otra frente que está no sé dónde. Y el medio de comunicación de la mía a la suya es el papel. Hacer un poema es ni más ni menos decirle a alguien que no conozco lo que está esperando exactamente que le diga, aunque ni esa persona misma sepa que lo está esperando. Eso hay que hacerlo por escrito, mediante ese vehículo. Y ése es el tema complicado, donde puede morir el poema, porque no se traslade al papel.

Felipe Benítez Reyes: También a veces la escritura de un poema puede ser un circuito cerrado. Puede ser un entendimiento con uno mismo y una transmutación del propio escritor en lector. Uno no puede pensar, creo yo, en quién va a leer el poema o qué espera esa persona del poema. Eso es imposible, porque no hay un único lector. Y no se trata tanto de que cada lector busque una cosa distinta como de que cada lector encuentra una cosa distinta, incluso en un mismo texto.

Esto me plantea una cuestión que le paso a Luis Muñoz: ¿qué grado de importancia tiene el lector potencial a la hora de escribir un poema? Porque uno escribe para que lo lean, claro, pero para que lo lean como accidente; es decir, no creo que sea lo esencial. Uno escribe no para que lo lean, sino porque quiere escribir. El proceso es ése, creo yo. Me leen porque he escrito, pero no es ese el fin, sino una consecuencia.

Luis Muñoz: El tema del lector en mi caso nunca ha sido conflictivo. No se me ha planteado ni siquiera como un problema. Obviamente, pienso en el reflejo de un lector, pero pienso en alguien como yo, que busca en la poesía lo que yo busco cuando leo: alguien semejante. Así que no me planteo ni rebajar el tono para que se entienda mejor, ni subirlo para que parezca más sublime. Pienso en alguien a quien puedo mirar a los ojos, con quien puedo comunicarme con franqueza, decirle "así es como lo veo", y que ese otro, que es como yo, lo reciba como un regalo. Es esa propuesta de un itinerario que es un poema, esa invitación a mirar las cosas de una determinada manera.

Felipe Benítez Reyes: Eso lo decía Nabokov, que el lector ideal es siempre esa persona que uno ve en el espejo por la mañana cuando se afeita.

Joan Margarit: No estoy de acuerdo en absoluto con Nabokov.

Felipe Benítez Reyes: Vamos a ver, yo creo que se escribe siempre desde una moral, a secas, y desde una moral estética. Todos, cuando escribimos un poema, estamos intentando convencernos, en principio, a nosotros mismos. El primer convencido con un poema tiene que ser el que lo escribe. Si no es así, el asunto empieza a complicarse.

Vuelvo a lo que decía antes: como uno no sabe qué busca un lector, no tiene más remedio que hacer una apuesta exclusiva, desde sí mismo.

Joan Margarit: Perdonad la posible vanidad de esto que voy a decir, pero yo tengo la sensación de saber qué busca el lector o la lectora. Antes he dicho que lo que nos pasa a todos es muy parecido. ¿Cómo no voy a saber lo que busca un lector o una lectora? Busca lo que yo busco, lo que tú buscas, y es prácticamente lo mismo. Lo que pasa es que este "lo mismo" tiene una cantidad de variaciones posibles infinitas.

Felipe Benítez Reyes: A todos nos interesa lo mismo, pero la poesía es más una cuestión de matiz que de generalidad. Creo que importan y conmueven más los matices que los temas frontales. A eso me refería.

Joan Margarit: Sí, sí, totalmente de acuerdo.

Felipe Benítez Reyes: Es verdad que hay un proceso mágico en el encuentro de un poema o de un libro con un lector. Para que un lector tenga un encuentro real con la lectura de un libro entran en juego una serie de factores imprevisibles, hasta el punto de que todos tenemos la experiencia de libros que hemos leído en determinado momento y no nos han interesado especialmente y que, leídos en otro momento, pueden suscitar un interés decisivo y esencial, porque los libros inciden también sobre una circunstancia personal concreta. Tiene que producirse esa conjunción.

Joan Margarit: Pero hay un hecho importantísimo para mí, y es que yo no me leo. Si estuviera, como Nabokov, dirigiéndome siempre al tío del espejo, lo releería. Por Dios, ni se me ocurre.

Felipe Benítez Reyes: A lo mejor me he explicado mal y he dejado a Nabokov en mal lugar… Nabokov lo que decía es que el lector ideal es una persona que tiene los mismos intereses que uno. A fin de cuentas, es lo que nos pasa a todos. Hay un asentimiento ideológico en la poesía, y un asentimiento estético. Uno puede estar de acuerdo con la emoción que se expresa en un poema pero a lo mejor no lo está con el modo en que está expresado, con lo cual se produce una fractura que provoca que ese poema no funcione en esa persona.

Joan Margarit: Pero cuando lees no haces esos matices. El lector lee un poema y, si entra, si es un buen poema, si es lo que está esperando, se queda exhausto y punto. No está matizando. No dice: "qué impacto por la derecha, porque ideológicamente me va, pero qué mal dicho está, qué pena…". No, esto no lo hace. El poema es una pieza que entra entera o no entra. No va por partes, me parece.

Felipe Benítez Reyes: En cuanto a eso, recuerdo que, cuando era un chaval que empezaba a escribir, un poeta algo mayor que yo me dio unos poemas suyos. Yo podía asentir a lo que decía, pero… El poema decía así: "Oh, Dios, oh, Dios, / ¿por qué los demás hombres / no sufren como yo?". Cualquier adolescente asentiría a aquello. Además, había bastante mala intención. No se limitaba a sufrir y tener el sufrimiento como materia poética, sino que quería que los demás sufrieran lo mismo.

La fabulación estética y la fabulación ideológica del poema forman un todo muy difícil de desgajar porque funciona como una unidad de muchos factores que son estéticos, emocionales, sentimentales, estructurales (y tú, Joan, entiendes más de estructuras que todos nosotros). Todo junto es lo que hace que funcione. No puedes decir "Estoy de acuerdo con lo que dice este poema y me conmueve, pero no me gusta cómo está escrito". Eso nunca se podrá decir.

Joan Margarit: Perdón; sí. El mal poema del amigo. Del mal poema sí puedes decir: "qué gran tema perdido".

Luis Muñoz: En ese sentido, pienso que la ética del poeta es el estilo. Las buenas intenciones no garantizan un buen poema; ni siquiera las malas intenciones lo garantizan.

Felipe Benítez Reyes: Hay muchas definiciones muy ingeniosas pero, a fin de cuentas, el estilo no es más que la búsqueda de un estilo.

Joan Margarit: Yo es que soy de ciencias; y los de ciencias todo este bagaje no lo tenemos. A ver… "El estilo es la búsqueda del estilo". Si yo digo que calcular una estructura es buscar el cálculo de una estructura, me echan.

Felipe Benítez Reyes: Pero es que tú tienes un problema: que la casa se te puede caer.

Joan Margarit: Y el poema también. Prefiero que se caiga la casa (si está vacía, claro).

Luis Muñoz: El estilo es una declaración de principios en sí. Indica una voluntad. Declara lo que crees y lo que quieres que sea tu poesía.

Joan Margarit: Esto de "lo que quieres que sea tu poesía" va siendo sustituido por "lo que es" a medida que echas años. Y no sólo en poesía.

Felipe Benítez Reyes: Si alguien quiere preguntar alguna cosa…

Público: Cuando se ha hablado de la dificultad de trasladar el poema desde la cabeza al papel, he recordado un poema de Campoamor que se titula "Quién supiera escribir".

Joan Margarit: Está bien haber citado a Campoamor aquí. Sí, señor, ¿por qué no? Muy bien, muchas gracias.

Luis Muñoz: Estaba pensando que se me ha quedado un poco colgado lo del estilo que uno quiere. Cuando se habla del panorama de la poesía española actual (un panorama que me gusta mucho, con cuya pluralidad me siento cómodo), sólo hay una cosa que me molesta: esos que se quejan de la poesía pero no ofrecen propuestas. La voluntad tiene que llevarse a la práctica.

Joan Margarit: Esa es una actitud que no sólo se da en la poesía. Es esa actitud, que desgraciadamente avanza, de echar siempre las culpas a los demás. Es un problema educativo. Hay que enseñar que es más rentable asumir la culpa de lo que te sucede, aunque te equivoques y la culpa esté fuera. Echar siempre la culpa fuera acaba siendo dramático. Y se puede aplicar a la poesía, evidentemente.

Felipe Benítez Reyes: Yo me refería antes, con esa frase que parece un eslogan: "El estilo es la búsqueda de un estilo", a que uno no tiene unas pautas estéticas concretas. No puede plantearse: voy a poner siempre el adjetivo postpuesto o siempre antepuesto, hacer un hipérbaton en cada verso o colocar una palabra esdrújula cada veinte palabras. El estilo no es sólo eso. Lo que quiero decir es que cada uno va descubriendo su estilo a través de la escritura. El estilo se va haciendo a medida que escribes. Y luego se produce una paradoja pavorosa: cuando ya tienes un estilo, si escribes un libro con arreglo a él, te afean que te acojas al paradigma de ese estilo que tú mismo has creado. No deja de ser una pesadilla.

Joan Margarit: Eso es dramático para los pintores porque, entonces, no les pagan. Los poetas lo tenemos más fácil.

Felipe Benítez Reyes: Acabamos ya. Como han podido comprobar, el moderador no ha sabido estar a la altura. Los poetas suelen valer personalmente menos que su obra, pero, como han visto, en este caso tanto Joan Margarit como Luis Muñoz valen tanto como valen sus respectivas obras. Muchas gracias a todos.

Javier Celaya
Las nuevas tecnologías y el futuro de la literatura

Javier Benítez: Las "nuevas tecnologías" es un epígrafe bajo el que cada vez caben más cosas. Es como la mancha de aceite, que se va extendiendo y absorbiendo lo que encuentra por medio. Por supuesto, la literatura no puede ser ajena a las nuevas tecnologías y de eso precisamente viene a hablarnos hoy un hombre que de esto sabe bastante, porque habitualmente desarrolla su vida profesional entre blogs, entre libros, entre portales digitales, y creo que lo ha mezclado todo para hablarnos hoy de hacia dónde avanzan los libros y las nuevas tecnologías.

Yo provengo de un mundo, el de de la prensa, un sector que es quizá de los que más notablemente haya percibido la llegada de Internet. Nosotros en la prensa estábamos tranquilos, en nuestras redacciones de los periódicos, hasta que a alguien se le ocurrió decir: "Oye, ¿por qué no volcamos nuestro periódico en Internet?". Pues bien, empezamos de esa forma y ahora prácticamente estamos haciendo periódicos digitales que se imprimen por la tarde. O sea, ya se le ha dado la vuelta a la tostada de una forma muy evidente. Y, aunque hay mucha gente que lo interpreta como una amenaza, también hay otros muchos que son conscientes de que si a la bestia se le da la espalda, acaba mordiéndote.

Además, entre la prensa y la literatura existen ciertos paralelismos. Compartimos, entre otras cosas, el soporte del papel. Muchos pensamos que el romanticismo de leerse un periódico en papel no debería perderse nunca, pero sí es cierto que son más los lectores que tenemos en Internet que los que se acercan al quiosco a comprar un periódico en papel, y eso hay que tenerlo en cuenta. Yo supongo que con los libros pasa algo parecido. Javier nos lo va a explicar ahora. Puede interpretarse como una amenaza, pero yo no creo que donde hay ahora una librería mañana nos encontremos un cibercafé. O sí. Él nos lo contará en los próximos minutos.

Javier Celaya, con el que os voy a dejar ahora, es cofundador de un portal de Internet: *dosdoce.com*, que lleva cuatro años de una exitosa trayectoria. Además ha participado en numerosos foros que combinan la literatura con las nuevas tecnologías. Es autor de varios libros y estudios sobre este tema, coautor del libro *Comunicación empresarial*

2.0 y del estudio *Los blogs en la comunicación empresarial*, y hace un ratito me ha enseñado -y yo lo veía por primera vez- un libro electrónico. Él nos va a explicar ahora si esto es el futuro, o el presente, si es una amenaza o tenemos que aprender a vivir con ello. Os dejo con Javier Celaya.

Javier Celaya: Buenos días. Gracias por estar aquí con nosotros. Yo he traído una pequeña presentación con una serie de reflexiones. Como comentaba ahora Javier, desgraciadamente Internet se percibe como una amenaza, pocas veces nos sentamos a pensar o a reflexionar sobre las oportunidades que nos ofrece este nuevo medio. Sobre todo teniendo en cuenta que tenemos con nosotros a una nueva generación de "nativos digitales" para los que leer en pantalla (ya sea la pantalla de un ordenador, de un móvil o la de un libro digital) es lo natural. Luego os pasaré este libro digital que traigo para que veáis que leer en pantalla es bastante más amable de lo que sospecháis. Todo el mundo piensa que leer en pantalla en como leer frente a un ordenador, que leer es incomodísimo porque hay una luz que sale de la pantalla hacia nosotros y que, al final de la jornada laboral o después de estar leyendo un par de horas nuestros correos electrónicos o documentos, acabamos con la vista muy cansada. Además nos obliga a estar sentados como ahora, una postura muy incómoda para la lectura. Este *cacharro* te permite transportar hasta doscientos libros, y acaban de sacar uno nuevo que puede transportar hasta mil. Vivimos en una sociedad del absurdo, porque ¿quién quiere salir de casa con mil libros? Pero bueno, ahí está la última oferta de una compañía de telecomunicaciones que te regala ochenta gigas de canciones. Nos habremos muerto antes de escuchar esa videoteca de música digital. Pero parece ser que desde el punto de vista de la personalidad, no somos nadie si no tenemos todos estos archivos digitales en nuestra mochila.

Os voy a pedir que durante 30 ó 40 minutos nos olvidemos de todos los males de Internet, porque los medios de comunicación tradicionales normalmente destacan ese ángulo informativo, que vende mucho, pero también hay muchas ventajas. Y pensemos que, seáis libreros, bibliotecarios o docentes, yo hago muchos cursos en centros de formación y estoy viendo en los últimos dos años un cambio muy positivo en el acercamiento a las nuevas tecnologías para el fomento de la lectura. Yo creo que viene una época de transformación y que no

está todavía nada escrito. Por una parte, es muy positivo; pero, por otra, como somos humanos, todavía genera un cierto miedo o de recelo. Y voy a invitaros a que empecéis a aceptar la innovación, que en el sector de libro desgraciadamente no es algo que se produzca muy a menudo. La última gran innovación en el sector del libro -y no es irónico- fue cuando sacaron el libro de bolsillo. O sea, que desde hace 50 años no ha habido innovación en el sector.

Ayer decía Pepe Caballero (lo he leído esta mañana en un periódico) que no había nada nuevo; yo estoy de acuerdo, y creo que una derivación de eso es que no ha habido innovación en el sector. Fijaros en el sector musical o en el sector del cine, donde cada cinco o seis años han tenido que sufrir un cambio de soporte, que ha obligado a los creadores a crear nuevas maneras y nuevas obras artísticas. Aquí hemos tenido un soporte estupendo. El libro es una tecnología maravillosa. Yo no soy de esos que piensan que el libro va a desaparecer, pero sí es verdad que la llegada de estos nuevos soportes abre nuevas puertas. Nos quejamos de que los chavales no leen, de que las campañas de fomento de la lectura no llegan a calar. A mí me sorprendió el año pasado una campaña de fomento de la lectura de la Comunidad de Madrid. Eran inserciones publicitarias en medios de comunicación tradicionales, que sabemos que los chavales no leen, en blanco y negro. Era como volver en vez de a *Regreso al futuro*, a "Regreso al pasado". Hay que pensar que los chavales están en Internet, y leen y escriben. Admito que con todas las faltas de ortografía y todos los errores gramaticales que queráis, pero gracias a los blogs, los wikis, la wikipedia (que todo el mundo habla maldades de ella), escriben y leen más que nunca. Yo creo que nuestra obligación, sobre todo en los centros escolares y en las bibliotecas, es acercar el soporte en el que ellos han nacido y se sienten cómodos. Si llevamos el contenido, la literatura, a ese soporte, por el mero hecho de que esté en un soporte electrónico ya tenemos una aceptación. Luego, por supuesto, hay que hacer algo más. No por el simple hecho de que yo traiga este cacharro al aula, tengo una garantía de éxito. Pero por lo menos tienes una aceptación. Pues ellos, cada vez que entran en un aula o en una biblioteca, van al siglo pasado, porque para ellos el libro es del siglo pasado. Es igual que si nosotros que nacimos en la tapa dura llegáramos a las aulas y nos dijeran que allí no había libros, que teníamos volver al método oral. No lo habríamos entendido. En el mundo en que nosotros vivíamos había libros, había librerías,

había bibliotecas y no nos podíamos imaginar un centro escolar en el que no los hubiera. Pues lo mismo les está pasando a ellos.

En fin, ante esto la pregunta que nos hacemos todos, que va muy en la línea con lo que Javier ha comentado -y yo creo que ellos mismos han empezado a sufrirlo-, es: ¿va a desaparecer la prensa escrita? Yo no soy mago, pero hubo una entrevista que le hicieron a Javier Moreno, director general de *El País*, a principios de año en Canal +. Se la hizo Antonio San José, en el programa "Cara a cara" de las nueve y media, que para mí es el mejor programa de libros que hay en televisión, porque la gran mayoría de los entrevistados son autores. Pues le hizo esta pregunta a Javier Moreno, y él dijo que, de aquí a 15 años, *El País* tal y como hoy lo conocemos va a desaparecer. Luego él mismo se dio cuenta de sus palabras, y se echó un poco atrás diciendo que lo que estaba claro es que se iba a transformar.

Ahora bien, cuando alguno de estos medios ha intentado algo y no se han cumplido las expectativas, tenemos la costumbre de decir enseguida: "han fracasado", "no funciona", etc. Pero no es que no funcione, es que están experimentando y, como nadie tiene una hoja de ruta, hay que probar cosas para ver lo que funciona y lo que no, analizar por qué no ha funcionado y volver a intentarlo. Porque como nos quedemos sentados, como ha dicho Javier en la introducción, este tsunami creativo nos va a arrasar. Y todas aquellas librerías, bibliotecas, autores y editores que no asuman que esto es una realidad pueden ver en peligro su negocio o su obra.

¿Van a desaparecer los libros en papel? Bueno, yo no lo creo. Y en Liber -que como sabéis es la feria sectorial del libro que se celebra anualmente, y que los dos últimos años ha tenido lugar en Barcelona- hicimos una encuesta a los 700 editores expositores que estaban allí (entrevistamos a 342), y la mayoría decía que no, que el libro no va a desaparecer, que el papel y lo digital van a complementarse. Pero lo más interesante fue cuando les preguntamos que cuándo pensaban que esto iba a llegar. Nosotros ya sabíamos que Sony con El Corte Inglés está organizando para la primavera del próximo año una campaña donde estos cacharros van a llegar ya de una forma masiva al mercado español. Este pasado mes, a principios de octubre, se ha hecho una campaña similar en Francia por parte de Sony, Fnac y el Grupo Hachette (que aquí sería como el Grupo Planeta o el Grupo Anaya), y anteriormente ha sido en el Reino Unido.

Sobre Estados Unidos ahora os daré unas cifras, para que veáis la dimensión que está tomando este tema.

Ante todo esto, lo que rompió un poco y fue el punto de inflexión fue la llegada del Kindle, un soporte de lectura de la principal librería del mundo, Amazon, que tiene 55 millones de clientes y que factura en venta de libros más que la cadena Barnes & Noble y la cadena Borders juntas (en España sería como El Corte Inglés y Fnac conjuntamente; por eso mucha gente se pregunta por qué Amazon no llega a España, y ahí tenéis parte de la respuesta). Bueno, pues cuando se lanzó su soporte de lectura en las navidades pasadas, mucha gente pensó que no iba a funcionar, que se iban a vender 5.000 unidades, como mucho 50.000. En el congreso último de editores que hubo en Sevilla en mayo de este año se daban esas cifras. Pues resulta que este año acaban de salir las cifras, se van a vender 350.000 unidades y las previsiones para el año que viene superan el millón. Pero lo más importante es que se va a sacar una edición de ese soporte de lectura para bibliotecas y centros escolares por debajo de cien euros, con textos educativos digitalizados, y esperan vender para el año 2010 más de cinco millones de copias.

Se nos olvida a veces (porque vamos todos con la lengua afuera con esto de Internet) que el iPod, que ha sido por así decirlo el soporte más similar a lo que puede ocurrir entre el sector musical y el sector de la lectura, salió hace sólo siete años, en 2001, y que cuando Steve Jobs lo lanzó, el primer año sólo vendió 300.000 unidades. Ya os he dicho que el Kindle, que sólo se vende en Estados Unidos, ha vendido ya casi 350.000, y hoy en día en España hay diez millones de iPod, y el 80% de los móviles que tenemos nos permite escuchar archivos sonoros. Sin embargo, en España, porque una editorial hace siete años hizo un intento de audiolibros y no funcionó, la mayoría de los editores dicen que es que aquí no hay mercado. ¿Que no hay mercado? En Madrid nos pasamos una hora al día para ir al curro y otra para volver, y si yo tuviera un archivo digital de audiolibros probablemente dedicaría parte de ese tiempo a leer o escuchar novelas.

Los libros electrónicos son ya una realidad y, en vez de estar hablando de si están aquí para quedarse o demás, lo que voy a hacer mientras estoy hablando es dejaros este libro electrónico para que lo veáis. Lo bueno y lo malo de la tecnología es que lo que no haga ahora un aparato cualquiera, lo hará dentro de seis meses. Yo compré éste hace año y medio, porque no puedo vivir de esto y decir que tengo una

amiga que tiene un libro electrónico y que me dice que se lee muy bien. Costaba 750 euros y dije: "Bueno, pues se lo pongo a la partida de gastos como autónomo". Pero hoy en día vale 280, y han sacado un nuevo modelo que es más rápido y te permite almacenar doscientos libros. Y hay otro más nuevo aún, que te permite almacenar hasta mil, tiene un MP3, cuesta 600 euros y probablemente me caiga por navidades.

Para aquellos a quienes os interese, os recomiendo que esperéis un poco porque, lo mismo que los móviles van a bajar, el libro electrónico bajará; como le comentaba a José María Merino, no me extrañaría que *La Razón*, *El Mundo* o *El País* nos regale con diez cupones un cacharro de estos para que compremos el periódico. Me parece que esta semana daban edredones o cubertería. Empezaron con la cultura hace tres o cuatro años, pero parece ser que, como no vendían mucho, decidieron ampliar la oferta. A ver si ahora vuelven otra vez con la cultura, a este formato digital, y así podréis en muy poco tiempo tener uno de estos y experimentarlo.

A la hora de comprar el libro, la Federación del Gremio de Editores dice que hay una serie de factores que influyen en el lector cuando se acerca a la librería o a la biblioteca, y todos sabemos que el boca a oreja, o el boca a boca siempre ha sido un factor clave a la hora de recomendar o aventurarse a leer un nuevo autor o una nueva novela. Lo vemos en los datos. Todo el fomento a la lectura y la promoción del libro se hace a través de los suplementos culturales y de las secciones de cultura; no digo que tenga que desaparecer, pero sí está demostrado que esas reseñas tienen muy poco impacto. Este estudio que os muestro refleja que los docentes, los profesores a través de su labor didáctica y sus recomendaciones, e Internet, son los dos elementos que están subiendo año tras año en el fomento a la lectura y la promoción de libros.

Hay otro estudio que acaba de hacer la Biblioteca Nacional del Reino Unido, la British Library, que ha hecho un análisis sobre cómo accedemos al conocimiento los catedráticos, o sea la generación de la tapa dura, comparados con la generación digital. Os invito a descargarlo, y vais a ver que esas curvas que se ven ahí (lo que se llama recomendaciones boca-oreja, o de boca a boca) se mantienen, son las principales, sea cual sea la generación de la que estemos hablando. En cuanto al acceso a través de Google (el nuevo Dios de esta sociedad), ¿hay alguien aquí que no utilice Google? Todos lo hacemos. Pues todos somos también un poco culpables, y desde el punto de vista

social me preocupa mucho que sólo tengamos una fuente de acceso a la información y al conocimiento. Yo creo que la diversidad de medios de comunicación nos permite crear un criterio mucho más sólido como ciudadanos. Tú vas al quiosco y puedes ver *La Voz*, el *ABC*, *El País*, *El Mundo* o *La Razón*, y muchas veces crees que vives en un país o en una España muy diferente, porque los titulares de cada uno van con su ideología o con su interés. Todos, claro, sabemos leer entre líneas y te lees un par de ellos y al final tienes tu propio espíritu crítico y tu propia opinión. Desgraciadamente, en este país el 95% de los españoles sólo utilizamos Google. Además Google es bastante transparente en muchos temas (en otros no), te da la estadística de qué es lo que hacemos, y el 85% sólo consultamos la primera página, los diez primeros resultados. Es decir, que si tu libro, tu biblioteca, tu centro escolar, el autor que estás buscando, no aparece en los diez primeros resultados, sencillamente no existe. Me parece que esto es bastante triste. Pero luego hablaremos de ello con más detalle.

Mi recomendación a todos vosotros, seáis libreros, bibliotecarios o lectores, es que empecéis a pensar y a reflexionar sobre cómo estas herramientas os pueden servir para fomentar la lectura, promocionar vuestro libro o vuestra editorial. Voy a describir brevemente algunas de ellas. Pero, como os comentaba Javier, en *dosdoce* tenéis un montón de artículos y de estudios que hemos elaborado sobre estos temas en estos cinco años, y el Grupo Planeta me saca ahora en noviembre un libro sobre ello cuyos derechos digitales me he quedado y que voy a publicar y liberar en la red.

La apuesta digital que estoy viendo en otros mercados la están haciendo librerías y bibliotecas, no se están quedando parados, están empezando ya a andar el camino. Aquella imagen que tenéis allí al fondo es una librería muy tradicional que se llama Waterstone, y está haciendo una apuesta por el entorno digital excelente. Están hasta vendiendo estos libros electrónicos de Sony, de Philips, de Kindle y demás; y luego hablaré también del tema de precios y derechos de autor. La librería va a desaparecer a no ser que se transforme, que asuma el reto del siglo XXI y de la digitalización. Os muestro una imagen de este *monstruo* que parece una máquina de hacer café, pero que lo que hace son libros. El problema que tienen las librerías es que, por falta de espacio físico, no pueden tener todo el fondo. Sabéis que, según las estadísticas del gremio de libreros en este país, se editan 70.000 títulos al año.

Es imposible para una librería, y sobre todo para una librería pequeña de barrio, tener más de seis o siete mil títulos. Lo que le permite Internet es tener todo ese fondo digitalizado y ofrecérselo a sus lectores. En Nueva York ya hay varias librerías en las que tú llegas, pides un libro que la editorial tiene descatalogado, o que ya ha dejado de ser novedad (que ya sabéis que hoy en día un título deja de ser novedad a los tres meses), y el librero se descarga la versión digital, la mete en la máquina y lo imprime uno a uno. Lo puedes personalizar con una dedicatoria o con la imagen que tú quieras y, si el autor ha dado a la librería su firma digital, te lo llevas firmado por el propio autor con su nombre. Un poco falsete, pero...

Por tanto, hay negocio, hay futuro, lo que pasa es que hay que empezar a asumir estos nuevos servicios o este nuevo enfoque de los entornos libreros. La Hemeroteca Nacional del Reino Unido, clasicona como es, ha asumido esta transformación, y nos permite leer en pantalla sus clásicos y todo su fondo. Os animo a entrar en su página y ver cómo nos permite hojear, como si estuviéramos en nuestra propia casa, página por página los contenidos. Y Google, que lo critico y luego lo aplaudo porque tiene esa dualidad, tiene un soporte que se llama Google Buscador de libros (ayer llegó a un acuerdo extrajudicial por 125 millones de dólares con las principales editoriales americanas que lo habían demandado por temas de derechos de autor) que te permite leer en pantalla hasta el 20% de un libro. Es igual que lo que hacemos cuando vamos a una librería. Tú estás ahí de pie, hojeando un libro, y a veces algún librero te mira con mala cara como diciendo "a ver cuándo lo compra", o no, porque entiende que forma parte del proceso de compra que estés ahí mirando la contraportada o leyendo el primer capítulo. Pues estas herramientas hacen lo mismo: no hay nada nuevo desde el punto de vista de los hábitos de lectura o acercamiento a un libro, sólo nos permite hacerlo en formato digital.

Pero volvamos a Google, porque a mí me preocupa mucho la posición dominante que tiene en este mercado, y desde aquí animo a docentes y a responsables de bibliotecas a que empecéis a educar a esa nueva generación en búsquedas y en criterio en red. Ellos sienten, porque su ADN es digital, que dominan todas estas herramientas. Y es cierto que saben llegar a Google, pero en realidad cualquiera puede llegar a Google y teclear dos palabras. Tengo el ejemplo de Pennac, de su último libro titulado *Mal de escuela*. Tecleo el nombre de Daniel

Pennac y en la relación de resultados que me da Google ni sale la editorial, ni sale ninguna biblioteca; sólo sale lo comercial (Casa del Libro, etc.) y Wikipedia. Me imagino que, como usuarios, muchos de vosotros habéis visto que, pongas lo que pongas, en Google el segundo resultado es Wikipedia. La Wikipedia se ha convertido en este país, y es bastante admirable, en el segundo punto de entrada después de Google. Lo visitamos tres millones de españoles. Todos la habréis consultado, pero ¿alguien en la sala ha editado Wikipedia? Ahí hay uno. Yo os animo, a través de cursos de formación o lo que sea, a empezar a editar Wikipedia. La tristeza es que, siendo el español una de las cuatro lenguas más importantes del mundo, en Internet sólo el 5% del contenido está escrito en castellano. Si vamos a Google a buscar información, nuestro conocimiento disponible es bajísimo. Parte de la culpa la tienen las editoriales, que no han digitalizado sus contenidos y no los han volcado en la red, pero también los centros de formación, las bibliotecas tenéis que hacer un esfuerzo. Y uno de los mejores lugares es la Wikipedia, que permite que cualquiera pueda volcar fichas de autores, de libros, temas que nos interesan y mejorar esa herramienta. Tiene sus fallos, sí, pero igual que las enciclopedias en papel. Muchas veces se critica el formato digital por sus erratas o sus incorrecciones, pero fijaos en la cantidad de libros y de publicaciones en papel desactualizados, y parece que, como tienen tapa dura, no los podemos criticar, mientras que lo digital está abierto a todo tipo de críticas.

Lo importante es empezar a conocer cómo Google ordena el mundo. Google tiene una fórmula que no desvela nadie, y hace bien porque su principal competidor, Bill Gates, se la quitaría (ya sabéis que están en lucha feroz por hacerse con Yahoo). Es una empresa que cotiza en bolsa y que cada tres meses tiene que dar a la Comisión Nacional del Mercado de Valores de Nueva York un informe sobre por dónde supuestamente va a crecer y qué va a tener en cuenta. Y en el último informe que desveló, por ejemplo, vemos que se ha creado una industria que un montón de gente sigue muy de cerca, porque aparecer entre los diez primeros resultados de Google es esencial. Como decía antes, si no estás ahí básicamente no existes. Entonces, empezad a reflexionar si el sitio web de vuestra biblioteca, o de vuestra editorial, o, si sois autores, el sitio web de vuestra página personal, si lo tenéis en cuenta. Porque, si no lo hacéis, ahí tenéis la respuesta de por qué no aparecéis en el primer lugar. Y no vale poner en el buscador "Javier

Celaya": de ese modo enseguida voy a salir en el primer lugar. Pero la gente no busca así, la gente normalmente busca "novela histórica", o "novela romántica", o "libros de marketing", o "libros de historia", y Google me da entonces una relación de resultados. Si pongo el nombre de mi editorial o el de mi biblioteca, por supuesto que voy a salir entre los diez primeros resultados. Pero quien teclea eso sería alguien que ya sabe que existís, y que os quiere buscar pero no recuerda si sois .com, .es o cualquier otra cosa. Hay que empezar a pensar que Google puede convertirse en vuestro primer aliado, porque tiene una serie de herramientas que te dice cuáles han sido las palabras mediante las que te han buscado: si es el título de vuestra novela o de vuestro libro, si la palabra "novela romántica" se busca más en Jerez que "novela histórica"... Te dice qué están buscando los lectores en Internet, y cuál es la demanda de lectura. Todo esto te lo dice Google. La verdad es que sabe más de nosotros que Hacienda. Ya sabéis que todo lo que hacemos en Google queda registrado durante 18 meses. Hay unas bases de datos enormes, donde todo lo que buscamos queda rastreado e indexado durante ese período. Todo esto resulta apasionante.

Pero también hay un mundo más allá de Google. Por ejemplo, como os comentaba antes, Wikipedia. He cogido, para seguir el mismo caso, la ficha de Daniel Pennac. Yo he hecho varios cursos en centros docentes, donde redactamos los textos de las fichas de los autores, su biografía, etc., hacemos toda la búsqueda en Internet, la contrastamos en diferentes buscadores y con distintas fuentes, en papel y en digital, redactamos ese texto y luego lo volcamos en Wikipedia con las fotos y sus enlaces correspondientes. Pero aparte de esto, que es un beneficio sin duda para el ego de los autores, a mí me parece que resultan más interesantes los ejercicios de redacción, de escritura y lectura. Se hace la lectura del libro, se hace su sinopsis y finalmente se vuelca en Internet. Además esta plataforma te permite luego volcar el primer capítulo del libro para fomentar su lectura. Ahí se pregunta si te ha gustado el libro o si te ha parecido interesante ese primer capítulo, y también puede proporcionar un enlace al sitio web del autor para que conozcas mejor su obra y su trayectoria literaria. Como veis, se pueden hacer muchas más cosas que criticar si es una herramienta veraz o no.

Luego están las redes sociales, que en España han proliferado mucho, sobre todo Tuenti, Facebook… Por MySpace, por ejemplo, se ha extendido el Chiquilicuatre de Eurovisión. Ellos dicen que eso

también es cultura; yo digo que es más bien ocio. Pues bien, en estas redes sociales también se pueden fomentar la lectura y la escritura. Si tu alumno, tu usuario, tu lector, está en estas redes sociales, acerca tu contenido a ellas. Ése es el mensaje que os quiero trasladar. Cread vuestros propios espacios en estas redes sociales y compartid vuestro contenido, porque pasan -los últimos datos son alucinantes- más de dos horas y media diarias en estas redes sociales. Os muestro un club de lectura que se ha creado en Myspace. ¿Por qué sólo puedo hablar de libros los miércoles a las ocho de la tarde en un café? Eso no va a desaparecer, pero a lo mejor quiero continuar esa conversación del miércoles en el café con los colegas, el jueves, o el viernes, o el domingo a través de estas comunidades virtuales.

También os recomiendo las plataformas de comunicación boca-oreja. Os muestro una que es un poco cotilla, porque tú te la descargas y dices qué estás leyendo. A todos los amigos que tengo en las redes sociales les dice el título que Javier Celaya está leyendo. Y además te avisa -es lo mejor que tiene y a mí me encanta- de sus cumpleaños. Ya quedo fenomenal con todo el mundo. Si os dais de alta y os convertís en mi amigo, tenéis mi felicitación garantizada, porque todas las mañanas entro y veo cuáles son los cumpleaños. Aparte, también me descubre muchas lecturas. Debido a la saturación que tenemos en el mercado de novedades, siempre he buscado la opinión de gente de la que, en el mundo real, me fío en cuanto a recomendaciones de lectura; y ahora he conocido a otra gente cuyo criterio, a través de lo que me están recomendando, también me vale, y les sigo, veo lo que leen, lo que comentan. Es otra manera de acercarme a las novedades.

En España hay otra red que se llama Tuenti. Para aquellos que tenéis hijos de entre 14 y 25 años, si os preguntáis dónde están vuestros chicos en la red, es aquí donde están. Además, como sólo se puede acceder por invitación, no podemos entrar. Yo, para entrar y poder escribir ese libro que os comentaba, tuve que invitar a mi sobrina a merendar. Y me costó muchísimo convencerla, porque el que aparezca una persona de 45 años al lado de su grupo de amigos implica una explicación. Para que no pareciera que yo era un pedófilo o alguna cosa rara, decidimos que me iba a presentar como un experto en Internet. La percepción que tiene un chaval de 14 años de un experto en Internet no tiene nada que ver con la que podáis tener vosotros. Ellos piensan que soy un experto en videojuegos, y me llegan a diario un montón

de mensajes que me preguntan cómo pueden pasar a la siguiente fase del videojuego tal. De modo que tengo a otro sobrino contratado que responde a esas preguntas, y así mantengo esta relación.

Luego están los blogs. Habréis oído hablar muchísimo de la herramienta que más ha calado en este país. Existen cerca de 133 millones de blogs en el mundo, de los cuales un 5% están escritos en castellano. Os recomiendo entrar en algunos de ellos, que hacen maravillas. Os muestro, por ejemplo, éste que se llama "La tormenta en un vaso", de un grupo de profesores y escritores que, de lunes a viernes, escribe una reseña de las novedades que salen en el mercado.

Hay otra herramienta que se llama Twitter. Os estoy hablando de un montón de herramientas pero, para no crear ansiedad, luego os voy a decir que escojáis sólo una, que empecéis el camino con una y, cuando os sintáis cómodos, sigáis con las otras. Pero quería ofreceros todo el abanico de posibilidades.

También están los Podcast, que son una excelente herramienta. Yo he hecho cursos de formación de Podcast para fomento a la lectura, donde los chavales leen diferentes capítulos de un libro infantil o juvenil con su propia voz, y el resto de los alumnos se los descargan, los escuchan y luego los comentan en clase. Y es una herramienta excelente para el fomento a la lectura.

Y Youtube, que todos conocéis. Si están todos los chavales en Youtube, ¿por qué no lo utilizamos para el fomento a la lectura creando libro-drivers? En Estados Unidos e Inglaterra están teniendo un gran éxito para acercar contenidos y autores a toda esta nueva generación.

Y, por último, el móvil. Hasta que fui a la última Feria del Libro de Londres, yo decía: "bueno, este tema está ocurriendo en Japón, que es una sociedad un poco diferente, por no decir rara". No lo veía. Pero me senté con unas editoriales clasiconas como Macmillan, que hace mucho ensayo, y resulta que están digitalizando 5.000 títulos para este año, que los sacan por navidades en formato móvil. Luego os paso mi móvil -no hagáis llamadas- para que veáis cómo se ve ese tipo de pantalla. Es más amable el libro electrónico, pero es cierto que el móvil se está utilizando en Reino Unido y en Estados Unidos. Recuerdo que pasaba yo al lado de una librería y me llegó un mensaje a mi móvil que decía: "Hola, Javier. En tu perfil de la red social de Tuenti dice que te gustan los libros sobre literatura norteamericana. Acaba de salir este libro: tienes aquí el primer capítulo". Es, como veis, una manera excelente de acercarnos al contenido.

Y por último, vamos a hablar de dinero. Creo que hay muchos autores aquí, o potenciales autores-escritores, y todo esto os ofrece un mundo de oportunidades. Hasta ahora, el autor, como media, sólo se llevaba el 10% del precio de venta al público por los derechos de autor de su obra. Con la llegada del entorno digital, van a desaparecer muchos costes (el papel, las tintas, la distribución, la devolución), también van a desaparecer varios de los intermediarios (como puede ser el librero que no se transforme) y el distribuidor. Por lo tanto, el editor va a tener más margen. Es decir, que hay más pastel para repartir. Lo que se está viendo en los mercados anglosajones y en el mercado alemán es que ya ese 10% no se sostiene, y el autor a través de sus agentes está solicitando una contraprestación mayor. En Estados Unidos, la Editorial HarperCollins ha levantado la mano y ha ofrecido a los autores el 50%. Yo creo que al final la compensación adecuada estará entre el 10% y el 50%. Lo que hay detrás de todo eso es una batalla por llevarse a autores que están hoy en día trabajando para ciertas casas. Pero no cabe duda que son buenas noticias, aunque muchas veces los propios autores teman todo esto, y que, desde un punto de vista de remuneración por su esfuerzo, van a tener más compensaciones.

Lo cierto es que en el tema de los derechos de autor, *copyright* o *copyleft,* existe un cierto desconocimiento. En cuanto al *copyleft*, os lo voy a resumir en un minuto. En este país, los derechos de autor se pueden explicar en tres bloques. Primero, tenemos los derechos morales, es decir, que yo como autor me puedo poner contra este paredón, que no me van a quitar nunca mi derecho moral. En el mundo anglosajón lo podría ceder, pero en España mi derecho moral es mío. Lo que yo hago es ceder al editor los derechos de explotación: el derecho de reproducción, el derecho de distribución, comunicación pública, traducción y demás. Y por ello, el editor me daba hoy en día, en formato papel, un 10%. Bueno, pues en el libro éste que os comentaba al principio, a la hora de yo negociar con Planeta dije que me quería quedar con los derechos digitales, porque les pregunté: "¿qué vais a hacer con mi obra en Internet?", y no me dieron respuesta. En el mundo analógico sé que Planeta es uno de los mejores candidatos a llevarme mi obra adonde quiera: a Casa del Libro, a El Corte Inglés, o a librerías independientes de toda España, Latinoamérica y un montón de sitios. Pero, ¿y en el mundo digital? Como a esa pregunta no obtuve respuesta, dije que me quedaba con los derechos digitales. Y me los he quedado. Y todo lo

que hemos hecho ahora ha sido en *copyleft*. Esto es, básicamente, que el autor decide qué hace con su obra: si la quiere comercializar y a qué precio, o si no la quiere comercializar, como es mi caso, si la va a distribuir y a liberar. Así, vais a poder entrar en *dosdoce*, cada mes se va a liberar uno de los capítulos del libro y os lo vais a poder descargar y leerlo en pantalla. Yo abogo por que, desde las bibliotecas y los centros de formación, empecéis a educar sobre las nuevas formas de derechos de autoría, porque, afortunadamente, en este mundo digital es el autor el que decide, el que va a tener esa opción de decidir si se queda con sus derechos y de hacer con ellos lo que considere oportuno. Antes tenías que tener una gran estructura y unas grandes inversiones para llegar al lector, pero lo bueno que tiene Internet es que permite que el autor pueda comunicarse directamente con sus lectores.

Y por último, empieza a haber diferentes alternativas -me imagino que las habéis visto- de plataformas de autoedición, que sacan un mensaje donde dicen que te dan el 80%. Pues bien, mirad bien el contrato, porque no es lo mismo el 80% del precio de venta al público que el 80% de los beneficios. Los precios de producción son muy altos, pero los beneficios (soy economista pero lo voy a hacer muy sencillo) es el precio de venta menos los costes. Si el precio de venta son 9 euros y los costes de producción son de 7 euros, que es la media en estas plataformas, queda 1 euro y medio o dos euros para repartir. Y tú sólo te llevas el 80%. Lo que pasa es que el mensaje es muy atractivo, y mucha gente dice: "Qué rata mi editor tradicional, que me da sólo un 10%, cuando aquí me están dando un 80%". Quiero pasar el mensaje, porque hay mucha confusión sobre este tema. Lo que es cierto es que el editor tradicional va a tener que aumentar ese 10% y llegar, como está pasando en el mercado anglosajón, a un 20 ó 25% en la cesión de derechos de forma tradicional.

En cuanto al precio de venta al público, también está recibiendo un impacto con la digitalización. Estamos viendo que el libro en tapas duras, en estas plataformas, puedes adquirirlo en papel por 20 ó 25 euros de media. Y en Estados Unidos el precio del libro en formato digital se está reduciendo dos tercios. El último tocho de Ken Follet, que cuesta en papel 25 euros, lo puedes comprar por 9,99 en formato digital. Y tú, como lector, vas a tener la opción de decidir si quieres una obra en formato digital a un precio más atractivo, o comprar la obra en papel a un precio más alto.

Como veis, hay muchos impactos y muchas cosas que se van a transformar, pero el libro no va a desaparecer, el libro va a seguir con nosotros en formato digital y en formato papel y yo creo que a todos -seáis libreros, bibliotecarios o autores- se os ofrece un mundo de ventajas.

José Mª Merino (entre el público): ¿A qué atribuyes tú la poca sensibilidad de los editores españoles hacia el mundo digital? El otro día fui a una joven empresa que se llama *conocer al autor.com*. Un libro mío había aparecido y me hicieron una pequeña entrevista. Volví hace unos días y les pregunté qué tal les iban las cosas. Y me contestaron que los editores no eran nada sensibles a lo que hacían

Javier Celaya: Es muy humano, y yo les entiendo. *Dosdoce* nació en marzo de 2004, y llevamos, por tanto, cinco años. Pero el primer año, cuando nos acercamos al sector editorial, parecíamos de otro planeta. En los dos últimos años he visto un cambio de actitud. Éste es un negocio que, a pesar de todo, sigue dando dinero y, como digo, es muy humano resistirse a cambiar el chip e innovar. A no ser que tengamos curiosidad, lo normal es que nos quedemos parados.

Es lo que ocurrió en el sector musical hace ocho años, cuando llegó este tsunami. El usuario de música no quería comprar el CD por 16 euros, porque a lo mejor sólo quería una canción, pero entonces el sector discográfico dijo que ellos vendían el CD entero por 16 euros. Así que el usuario se fue a Internet y vio que allí encontraba en versión pirata lo que quisiera. La postura del sector discográfico fue llamar a unos abogados, que se han forrado porque ganaron todas las batallas jurídicas, pero al final el modelo de negocio del sector discográfico se ha transformado totalmente; hoy en día, el 25% de los beneficios del sector discográfico proviene de descargas legales.

Lo mismo puede pasar en el sector editorial, si las editoriales no reaccionan a tiempo, si no empiezan a digitalizar sus fondos y a hablar con sus autores, que normalmente tienen un cierto recelo, y les dicen: "vamos a hacer un proyecto piloto, y tu próxima novela la vamos a digitalizar y vamos a dejar que se lea en el sitio web, hasta un 25 o un 30% de la obra"… Paulo Coelho, por ejemplo, en Estados Unidos, con su última novedad convenció a la editorial de que un mes antes de que saliera a la librería, se pudiera leer en pantalla íntegramente; no el primer capítulo o un porcentaje: la totalidad del libro. Cuando

salió el libro, fue número uno en ventas. Porque ellos saben que leer en pantalla es incómodo, a no ser que tengas un libro electrónico como el que habéis visto por aquí. La gente, cuando se leía un porcentaje del libro, se enganchaba, y en el momento en que lo veía en la librería, se lo compraba.

Por tanto, es una reacción muy humana, pero tenemos que empezar a asumir la innovación, perderle el miedo a esto y ver las oportunidades. Desgraciadamente, de Internet siempre se ha hablado en negativo, de piratería. Pero la piratería no es algo derivado de Internet: la piratería de libros que hay en Internet es de libros de papel que se han escaneado, no son versiones digitales, porque no las hay. Los editores lo saben, sobre todo en los países del tercer mundo, donde son los propios distribuidores y socios los que liberan esa versión en papel, y así sale la versión pirata de Vargas Llosa antes que la versión legal. Hay que perderle el miedo.

En España, donde somos muy tremendistas. No es todo o nada. Yo creo que el libro en papel va a seguir viviendo. Pero, si los chavales son los que están ahí, vamos a escoger la literatura infantil y juvenil, vamos a empezar a ponerla en versión digital y a hacer campañas de fomento a la lectura en esos sitios donde están los chavales. Todo esto va a ocurrir. Ahora bien, ¿cuándo? Yo creo que va a hacer más pronto de lo que se sospechaba. Pero va a ser por imperativo legal; y es una pena porque, cuando te obligan a algo, no lo haces igual. Cuando crees en ello, lo haces de otra manera. También esto va a ser muy interesante. Hoy en día tenemos editores que han labrado su labor editorial durante muchos años y que son muy reconocidos. Pero va a nacer una nueva mesa de editores digitales, que van a apostar por este formato y van a crear sellos donde querréis estar, porque van a saber comercializar vuestra obra, distribuirla y promocionarla en Internet. Y os van a dar la garantía de que va a ser visible.

La voz de los poetas

Participantes: Juan Carlos Abril, Luis Artigue, Yolanda Castaño y Elena Medel.
Moderadora: Rosario Troncoso.

Rosario Troncoso: Mi nombre es Rosario Troncoso, y les voy a presentar a unos maravillosos poetas jóvenes que quizá conocerán de ayer, de la lectura poética. Yo no pude venir pero me han comentado maravillas.

Tenemos a Juan Carlos Abril, Luis Artigue, Yolanda Castaño y Elena Medel. La biografía de cada uno está en las carpetas que se han entregado, así que será mejor que ellos hablen directamente de sí mismos y de su poesía, y yo les iré haciendo algunas preguntas.

Juan Carlos Abril: Me comentaba Luis Artigue que él donde se veía mejor era en los propios poemas, no en la teoría y la crítica, que le sonaba a algo como de profesores. Y es cierto que la crítica es un género aparte, que hay que cultivar y estudiar y además, como decía Luis Muñoz ayer por la mañana, no existen recetas de un poeta a otro. Es más: él decía que no existen recetas de un poema a otro.

En mi caso, en cuanto a los tres libros que tengo publicados, tampoco existen recetas. Cada libro era para mí una superación, una evolución, un giro, un cambio, y, en ese sentido, cada libro intentaba formar una unidad. Estoy ahora en un momento en el que escribo poca poesía pero tengo algunos poemas desde hace algún tiempo (el año pasado escribí el último) y estoy fraguando un libro con los que leí ayer. Estas reflexiones que traigo pertenecen a esta etapa en la que me encuentro; o sea, que no podrían hacerse extensivas a mis otros libros, o quizá sólo podrían en parte. Las he titulado "Una elección estética".

La elección del vocabulario es un aspecto técnico importante y una delicada cuestión relacionada con una determinada forma de escribir, un conocimiento de la tradición o las tradiciones de las que bebemos y a las que nos adscribimos, una elección estética consciente. Aunque parece una obviedad, puede acarrear más problemas de los que resultan a primera vista. Ante todo, en el poema se tiene que crear una atmósfera de palabras que giren en torno a un mismo campo semántico, o incluso a dos o tres campos semánticos en el caso de que los poemas

sean más largos. O, si queremos descentralizar más aún la creación de sentidos, dejar algunas señales que se puedan enlazar (siempre de carácter semántico) a lo largo del texto. No debemos confundirnos: no existe un centro en el poema, o al menos no en los que yo estoy escribiendo últimamente, sino que más bien se imbrican en una especie de polisistema de los sentidos, de las zonas de sentidos. Esas zonas necesitan ser elegidas con sumo cuidado puesto que ahí residirán algunas de las claves terminológicas que faciliten al poema unidad y contenido. Que se pueda, por ejemplo, hacer un resumen o minimizar el poema a un tema. Depende también de lo que el poeta sepa explorar su realidad sociolingüística. No existen palabras mejores o peores, sino apropiadas o no en función de los temas que se expongan. Esto es muy discutible e interesante. Tomemos, por ejemplo, la palabra "berenjena". Aparentemente no es muy poética o lírica, pero si uno es capaz de lograr que funcione, fenomenal. Lo importante es saber articularla dentro del poema. Me acuerdo del soneto de Alberti que dice "perchas, peroles, pícaros, patatas…", donde él hace una enumeración de palabras un poco raras. Alberti supo conjugarlas en un soneto.

Un diálogo cotidiano puede ser engarzado, por ejemplo, y así enfocar una situación cotidiana en una conversación dinámica. Una descripción debe ir encaminada siempre con arreglo a esa unidad de contenido que, antes de que sea escrito el texto, late como una intuición en la competencia lingüística del poeta. Una narración debe encadenar los hechos atendiendo al efecto que se pretende trasladar y al ritmo de la prosodia. Un sentimiento debe ir canalizado a través de un riguroso cotejo de los vocablos al modo *elliotiano* según el que la poesía transmuta la emoción. Aunque parezca otra obviedad, es bastante importante acomodar el tono y las palabras al tema y al estilo que se pretende. Si se pretende hacer un poema de temática urbana, no vamos a emplear palabras referentes al mundo del campo; y si pretendemos componer un poema ambientado en el mundo rural, hay que eliminar referencias, por ejemplo, a taxis, a semáforos, esos signos e iconos que nos rodean habitualmente. La poesía rural nace de la urbanidad, es cierto, y nunca al revés. El foco de la creación nace en lo urbano, lo que pasa es que es su polo opuesto. Lo cotidiano no está obligadamente sometido al mundo urbano y con inquietudes de tipo social, aunque éstas sean predominantes en tanto que atendemos primariamente a nuestra supervivencia. Por ejemplo, las fantasías más insospechadas pueden convertirse en compañeras de viaje.

Vivir enajenado, en otro mundo, no tiene por qué considerarse un trastorno respecto a otras formas de ver, sentir o estar en la realidad, entre otras razones porque no sólo existen diferentes formas de verla sino porque, de cualquier modo, vivimos enajenados.

Por tanto, tono y palabra junto a tema y estilo. Ya veis que es una retórica bastante clásica la que estoy proponiendo. Aquí entran en juego nociones de retórica elemental y luego se ponen en funcionamiento con la producción de aliteraciones, efectos sonoros con finalidades concretas, con repercusiones en todo el poema. Porque un poema cualquiera (y también otras muestras textuales, no hace falta que sean poemas) no responde sólo a una idea que lo pueda atravesar o no, que forme un anacoluto, que sea una digresión, sino que debe responder a una interrelación de versos, a una matriz discursiva más amplia en la que se engloban todas estas nociones. Es aquella visión total del poema, de la que se hablaba también ayer por la tarde.

No soy, sin embargo, partidario de la autonomía de los versos, aquello versos libres, sueltos, que parece que son muy iluminativos. Aunque es verdad que hay versos solos que han hecho historia en la literatura, no significa que el poema en el que se incluya se pueda sostener sólo por él. Muchas veces recordamos sólo un verso o dos de un poema, pero esos versos llevan aparejados después todo el poema. Los versos sueltos suelen ser muy sugestivos pero una de las desventajas evidentes es que su capacidad de agrupar otras vetas discursivas puede resultar escasa, ya sea porque haya sido sólo una chispa la que lo ha generado o porque el autor sea incapaz de sacar más partido de esa chispa. Esa chispa no sólo surge en el estudio donde escribe el escritor sino que puede hacerlo en las situaciones más inesperadas. Últimamente yo apunto algún verso suelto en el móvil y me puede pillar en cualquier sitio. Simplemente hay que tener algo que desencadene una idea. Pero esos versos sueltos no siempre hacen que luego crezca un poema.

A veces recordamos las cosas y sucesos más inverosímiles: la memoria funciona con extraños mecanismos de selección, y nos deja perplejos su motivación para hacer vivir el pasado. Por eso, son emociones puras y también en el presente se pueden sentir. Convertir ese sentimiento en palabras es la meta, supongo, del poema y contar una aventura o experiencia determinada suele ser el método, nunca el fin: el método donde poner en funcionamiento esa elección estética y premeditada del vocabulario.

Rosario Troncoso: Continuamos con Luis Artigue. Me reservo las preguntas que tengo para cuando terminéis todos.

Luis Artigue: ¿Escribimos un poema por amor o por tener un poema más? Quiero empezar con esta pregunta, y reflexionar sobre esto que llaman *generación* confesándoles inicialmente que a mí me conforta bastante saberme parte de un todo, saberme inserto en esto que llaman generación, en términos sociológicos. Y es que confieso que llegué a la poesía desde la soledad y, en principio, para mí la poesía fue precisamente una suerte de cuidado paliativo para las contraindicaciones de la soledad. Así, leyendo libros de poemas en la intimidad en mi ciudad histórica, ensimismada y lenta, aprendí que la poesía, esa voz de todas partes, esa antorcha y ceniza de revoluciones, habla directamente a la persona solitaria que hay en todos nosotros y, mientras propaga en nosotros una suerte de éxtasis lúcido, nos hace saber que no somos tan distintos ni tan únicos; que alguien prueba la vida y la muerte del mismo plato del que nosotros lo hacemos; que nuestra mirada, nuestro miedo, nuestros anhelos, esperanzas, emociones y sueños son semejantes a las de otros acompasados solitarios que transitan por otros lugares, otras lenguas y otros mundos.

Quiero, después de esta introducción, decirles que me siento muy feliz de estar aquí y que este congreso, "Las sílabas del futuro" no sólo ha sido una oportunidad de volver a ver a amigos, de estar entre todos ustedes y conocer Jerez, sino que me ha interesado desde el principio el tema (una meditación sobre la literatura del siglo XXI) porque acostumbro a ver en mi vida ciertas ilusiones de continuidad. Les cuento que asistí hace algún tiempo como alumno a otro congreso de temática muy parecida, en Valladolid, organizado por la Cátedra Miguel Delibes, y se llamaba "Huellas hacia el futuro". Cuando supe que tendría que venir aquí y estar en esta mesa, se me ocurrió recuperar las notas de aquel congreso, y me sorprendí, porque releer aquellas notas acentuó la desazón que yo había sentido entonces. Dentro de esas notas que críticos y profesores hicieron de esta generación, de cuya diversidad me siento parte, señalaban unas características: la pérdida de la noción de memoria histórica, la disminución del concepto de inversión intelectual a largo plazo, una menor amplitud en las influencias elegidas y, por tanto, menos matices. También se señaló que observaban en nosotros una mayor preocupación por el éxito social inmediato, por la presencia

y por el halago. Y señalaban (y se pasaron mucho tiempo hablando al respecto de esto) cómo en esta generación se ha perdido la cultura del esfuerzo, y que hay una gran necesidad de aceptación estética, más por un grupo que por uno mismo.

Creo que querían producir en nosotros un reto o una alta exigencia. Sin embargo, lo viví como una afrenta... Todo en aquel congreso me pareció anquilosado, cerrado y pajizo. Creo que me reafirmé entonces en que somos tiempo, y empecé a pensar en mí mismo, y a ponerme como meta no ver nunca el ciclo de la vida con resentimiento.

El tema que en esta mesa se va a dilucidar es hacia dónde va la poesía actual; la que nosotros hacemos. Y yo quiero hablar con fe de ella, porque creo que la poesía de esta generación va a más. Siento que somos gente muy comprometida, y que ha habido momentos en los que esta generación lo ha demostrado. Les quiero poner como ejemplo un momento en mi vida que fue trascendental: fue durante la marea negra en Galicia; yo fui uno de los voluntarios que fue a recoger el chapapote, y me di cuenta de que sigue habiendo, como siempre la ha habido en este país, una gran generación de jóvenes que no se conforman con un vitalismo elemental, con el yo, el aquí y el ahora, que demuestran estar armados ideológica y emocionalmente, y siguen creyendo en la solidaridad. Hay que ser conscientes también de estas cosas, y hay que decirlas.

Igualmente, somos una generación que ha crecido tratando de defendernos casi sin instrumentos del racionalismo tecnológico que se nos impone. Y creo que la poesía es un instrumento que nos ha ayudado a adaptarnos a ese racionalismo tecnológico sin dogmatismos. Ciertamente, somos gente que aún está buscando y que aún está buscándose, porque la sociedad audiovisual hace todo para que no elevemos nuestro nivel de conciencia. En ese sentido, aquellos de nosotros que escribimos poesía estamos tratando de hacerlo, tratando de elevar nuestro nivel de conciencia. Y creo que la poesía que hace la gente más joven ahora tiene pleno vigor y una gran legitimidad para darnos respuestas precisamente por eso, porque quizá en el pasado la ideología estuvo muy asociada a la política pero, en mi opinión, hace ya tiempo que la política ha fracasado y en la actualidad la verdadera ideología reside especialmente en la poesía.

En este momento, los medios de comunicación proponen constantemente una bipolaridad: el individuo frente a la masa. En este

sentido, la poesía que hacemos ahora propone otra bipolaridad: por un lado el regreso a uno mismo, a la emoción, que sería la parte individual, y por el otro, en lugar de lo colectivo, la amistad. Yo entiendo la poesía desde la amistad, desde un compartir constante. Incluso leer me parece un acto de amistad: leer es tratar de compartir el éxtasis de otro. Por eso, como les digo, quiero transmitir, en los pocos minutos de los que dispongo, una gran fe en la poesía que está haciendo esta generación. Con sus diferencias, con su diversidad, le está dando una dimensión nueva a la palabra "amistad" y a la palabra "yo". Muchos de los que amamos la vida y lo que da vida a la vida amamos la poesía, porque la poesía actual tiene ese valor también, el de intensificarnos la existencia. Creo mucho en esta poesía. Además, vivimos un momento en el que la política y el derecho nos transmiten la idea de que no existe la verdad, de que todo es relativo y argumentable. Sin embargo, en la poesía que nos emociona y conmociona, la que es capaz de tocarnos un nervio del alma, es siempre aquella que es verdad. Y en ese sentido hay un reducto de verdad en la poesía. Creo en la poesía de mi generación, creo en el lugar en donde está y en el lugar hacia el que se dirige y nos dirige. Creo en su pluralidad y en su capacidad de ser un soplo de aire fresco en las mentes, y un latido de verdad cuyo eco finalmente se escuche. Por eso he venido a decirles esto: que quien ame todo lo que hace hervir la sangre, lo que da vida a la vida, quien ame la intensidad, la sensibilidad y la inteligencia, lo sepa o no, es también un enamorado de la poesía en general, y de la poesía de esta generación en particular. Por eso, de todo corazón, quiero terminar recomendándoles a todos los presentes que compren y lean poesía actual. Sin ella, probablemente, la vida seguiría existiendo pero no sabríamos qué significa.

Rosario Troncoso: Tiene la palabra ahora Yolanda Castaño.

Yolanda Castaño: Agradezco a la Fundación Caballero Bonald que haya pensado en mí para esta mesa de lujo, en la que es una suerte participar.

He pensado que lo más interesante sería tratar de esbozar, como ha hecho Luis, bajo qué claves escribimos en la joven generación a nivel estatal. Yo vengo de otra tradición poética distinta, de otra literatura y otro idioma, el gallego, pero hay mucho compartido porque se comparte un mismo territorio y también (y sobre todo) un mismo momento histó-

rico. Ese momento histórico estaría marcado por esa tan traída y llevada globalización, por ese cada vez mayor acceso a la información. Hoy todos tenemos al alcance un montón de técnicas, recursos… A un solo click podemos hacer un curso de francés igual que un curso de edición de vídeo on-line. De igual modo tenemos acceso a otras tradiciones literarias, cosa que hoy nos parece fácil pero que no lo era tanto para otras generaciones. De hecho, de ese estado de cosas se derivan muchas de las claves desde las que escribimos. Ayer hablaba Luis Muñoz de que le influían todas las tradiciones, que todas le podían interesar. Creo que también a nosotros nos ocurre. Pero quizás (y él también lo comentaba) hay un mayor desapego, en cuanto a que no hay una corriente que influya tanto o tan evidentemente como para hacer ejercicios de imitación, sino que se trata siempre de buscar la propia voz. Es un poco lo que nos ocurre a los poetas jóvenes. Frente a toda esa globalización y ese fácil acceso a la información, y por otro lado frente al avance del capitalismo atroz que nos invade y la uniformización que trata de imponérsenos, frente al sistema económico que pretende llevarnos al modelo único, procuramos buscar el propio yo. Queremos saber dónde queda el "yo" frente a esos imperativos tan sutiles que no por menos conscientes resultan menos peligrosos. Creo que buscar la propia voz en medio de la diversidad es la principal tarea del poeta y de la poeta hoy en día.

Además de distintas tradiciones, existen distintos géneros que nos influyen a todos. Diría que actualmente las influencias literarias no son sólo literarias. Cuando me preguntan sobre mis influencias, siempre digo que me influyen tanto la fotografía como el cine, la música, la publicidad… Es un signo también de los tiempos. Estamos más en contacto con esos otros géneros y códigos, y a veces pueden influir más en nuestra escritura la discografía de un artista o el cine de tal cineasta que muchos de los clásicos literarios. Vivimos en ese mar de diferentes lenguajes creativos. Ese "individuo frente a la masa", como dijo Luis, es también un signo de los tiempos en los que estamos. Por eso, en la antología que está a punto de publicar Juan Carlos Abril se va a poner muy de relieve esa poesía del yo. No quiero decir con esto que se trate un ejercicio de vanidad, ni mucho menos. Al contrario: la antología se va a llamar *Deshabitados*, así que tal vez estemos más marcados por las carencias que por lo que se posee. Pero sí hay una vuelta a la propia voz. Es un proceso que requiere síntesis de todas esas fuentes e influencias hasta llegar a una vía personal.

Sí hay una colectividad –un sentido de lo colectivo- en lo extraliterario, en ese otro plano. A veces creo que, si de algún modo funcionamos como generación, es como grupo humano: por coincidencias. Por ejemplo aquí, o en Granada hace unos meses, o en otros encuentros… Luis lo llamaba amistad, que es un bonito nombre. Pero tampoco es nada extraño, siempre han funcionado los grupos literarios como grupos humanos. Yo también creo que leer es un ejercicio de amistad, de cosas que se comparten, y un ejercicio de tolerancia: acercarse al otro, a la otra, tratando de poner palabras a lo impronunciable, a lo que otros antes quizá sintieron y no fueron capaces de pronunciar o de poner en forma lingüística. Frente a ese sentido de lo colectivo en lo personal, en cambio, en lo literario, en lo que hablaba de buscar la propia voz (y como esta mesa se llama "La voz de los poetas", por eso me gusta insistir en esta idea), creo que hay bastante individualismo precisamente como respuesta a ese marasmo de ideas y cosas que tratan de confundirnos, esos imperativos del consumo y del momento. ¿Dónde estoy yo, dónde quedo yo? Hay un gran individualismo, que ocasiona una enorme diversidad. Parece que –paradójicamente- lo común a esta generación pueda ser la diferencia, la heterogeneidad. Juntos en la ética pero separados en la estética. Porque hay una ética que se comparte más, aunque con matices y sutilezas diferentes, pero una estética diversa. Es cierto que de donde vengo yo, que es otra tradición literaria, la gallega, al no haber tampoco una corriente única, una escuela, como ocurría quizás en generaciones más antiguas, parece como si se marcase todavía más esa heterogeneidad de estilo.

Otra de las características del momento es que, inmersos en ese mar de distintos lenguajes creativos, distintos géneros que cada vez conocemos más (porque antes había más especialización, mientras que ahora estamos más influidos y permanecemos más atentos a todo), sucede que a veces, nuestra creatividad, es como si se nos quedase corta. Con ese mayor acceso a todos los recursos, puede ser que a nuestra creatividad le crezcan brazos y que tratemos de hallar más vías de expresión y comunicación para la poesía, nuevos apoyos, recursos, puntos de vista, ópticas, que hagan que el mismo poema se pueda comunicar a través de otro lenguaje. Es por eso que, en el contexto de las nuevas tecnologías, a muchos de nosotros nos da por experimentar con esas nuevas vías. Si la poesía es eterna, si ha existido siempre y seguirá existiendo, si no hay nada nuevo bajo el sol, quizá lo único que

se pueda renovar sean los canales. De ahí que algunos trabajemos con la videopoesía, la poesía digital, la perfo-poesía o la poesía escénica, nuevas fusiones de poesía y música, de poesía e imagen… Por supuesto, todo esto sin perder de vista el texto, que es y debe seguir siendo el motor primero y la raíz de todo. No podemos perder el norte. Pero, una vez que existe ese texto y esa consciencia de base autónoma e inicial, podemos jugar también a hacer cómplices, a enganchar y seducir a nuevos públicos. Esa también es a veces una tarea de los poetas, la de acercar la poesía al público, llevarla a la vida, a los bares, a los colegios, a donde haga falta. A veces puede ser atractivo enganchar al público a través de otros códigos que le puedan resultar más afines, como el audiovisual o las nuevas tecnologías: una ganzúa con la que engancharlo. Todo eso puede llegar a ser bastante productivo en el plano expresivo. Y abre vías nuevas para nuestra comunicación.

En cuanto a valores de contenido, quizá coincidiríamos todos y todas en la autenticidad. Hay una conciencia muy clara de esa voluntad de franqueza, que siempre ha rondado la poesía. No tiene que confundirse, por supuesto, la autenticidad con el confesionalismo autobiográfico. No se trata de dar datos biográficos ni detalles, sino de no ir de lo que no eres. Creo que las máscaras, en poesía, se detectan a las primeras de cambio y se les caen de las manos al lector y ruedan por el suelo hechas añicos. No hay que ir de lo que no eres, hay que hablar con franqueza, decir Verdad, que (insisto) no quiere decir autobiografía. La autobiografía es sólo una de las fuentes de la poesía, como muchas otras, como lo que escuchamos, lo que leemos, lo que nos gustaría, lo que soñamos…

Otro de los valores sería el compromiso; con la propia poesía, que ya bastante compromiso es, y el compromiso con la propia voz: con sus fuentes, con la tradición que uno va escogiendo, con el canon personal. Es cierto que veo cambios en la orientación socio-literaria (o como se le quiera llamar), en nuestra conciencia como escritores. Veo también una mayor voluntad de profesionalización, por encima de la cosa de la "resistencia". Eso lo veo sobre todo en los que son aún más jóvenes que nosotros.

Y, por traeros una pincelada de mi tierra, ya que se trata de una tradición tan desconocida en el resto de la península como podría ser la francesa, aunque me gustaría pensar que no, os comentaré que en las claves literarias de la poesía más joven gallega veo una gran capacidad

de riesgo y a lo mejor una mayor proximidad a lo irracional, a cierta inspiración surrealista. O quizá resulta más fácil decir lo que no veo: veo menos realismo, menos contención que en la poesía en castellano, menos "experiencia" (entendedme lo que quiero decir) y menos flema. Son poéticas más dispares, como he dicho, con una voluntad vanguardista que nada tiene que envidiar a otras literaturas vecinas. Os recomendaría nombres como el de Olga Novo, Estevo Creus, Emma Couceiro, María do Cebreiro; María Lado y tantos otros. Ojalá que os acerquéis también algún día a ello, que perdáis el miedo.

Rosario Troncoso: Muy interesante esta propuesta de Yolanda de acercarnos a la poesía en lengua gallega. Yo he estado estos días profundizando en su obra y he descubierto cosas importantes, interesantes. Es una poesía que engancha. Os la recomiendo a todos.

Continuamos con Elena Medel.

Elena Medel: Buenos días. Voy a presentarme hablando de mi relación con la poesía y con los poetas, para después tocar algunos de los temas casi clásicos que también ha tocado Yolanda. Son los inconvenientes de tener intereses comunes.

En mi caso, llegué a la literatura muy pronto. Mi familia me enseñó a leer muy pronto y me recuerdo muy pequeñita con un libro entre manos. Llegué a la poesía gracias a una profesora de Lengua del colegio que me regaló una antología de la generación del 27. La lectura de aquellos poemas, sobre todo de los de Lorca, fue casi balsámica: me abrió los ojos y me empujó a leer más poesía. Yo tenía 11 ó 12 años, no entendía ni una palabra de aquello pero me gustaba tanto, me llamaba tanto la atención. Es como cuando escucho una canción en inglés, que me gusta aunque no sepa lo que dice (porque apenas hablo unas frases en inglés). Me pasaba eso con los poemas de *Poeta en Nueva York* de Lorca, que me zarandeaban aunque no entendía nada. Creo que la poesía es eso: zarandeo, contacto del poema con el lector.

Como digo, empecé a leer poesía a través del descubrimiento de esa antología. Por eso yo defiendo las antologías. Eso surgió en la mesa de ayer por la tarde en el diálogo de Margarit y Luis Muñoz. Creo que las antologías son un camino maravilloso para llegar a descubrir a otros poetas. Enlazando con lo que decía Luis Muñoz de que él llegó a la poesía por Juan Ramón Jiménez, yo llegué a la poesía por Lorca.

Empecé a escribir por una cuestión de imitación. Mis poemas primeros eran fotocopias de los que me gustaban: de Lorca, de Cernuda, etc. Para mí la poesía es un camino casi de iluminación, un camino de resplandor, de hallazgos, de descubrimientos que me dejan con los ojos abiertos como platos, y es también un espejo: una manera de reflejarme, de saber quién soy, quiénes son los que están conmigo. Es también una oportunidad para la reflexión, una oportunidad para conocerme y reconocerme. La poesía para mí es en cierto modo curativa. Quisiera tomar algunos versos de Miguel Hernández, los de las tres heridas, y decir que a mí, por ejemplo, la herida del amor me la sanó la lectura de Louis Aragon, el poeta surrealista, con su libro *Habitaciones*, uno de los cantos más puros y más enloquecidos al amor, ese libro que le escribe a su mujer Elsa Triolet cuando ella muere. La herida de la muerte me la abrió más todavía Silvia Plath, tan intensa, tan desgarrada; y la de la vida me la amplió con una cataplasma maravillosa la poesía de Federico García Lorca. Pero tampoco me puedo olvidar de la ingeniería verbal de Góngora, de las contraseñas de Eugenio Montale o del pensamiento torrencial que va bajando por la montaña en dirección al mar de poetas como John Ansbery, Jorie Graham, Geoffrey Hill. Ese es el árbol genealógico en una de cuyas ramas me gustaría poner mi nombre.

Decía que para mí la poesía es un camino de iluminación en un camino de heridas, pero, por hablar de aspectos más tangibles, diré que para mí la poesía no tiene un horario de oficinista. Yo, por ejemplo, terminé de escribir el último libro de poemas que he publicado en torno al verano de 2006, y desde entonces he escrito apenas 4 ó 5 borradores, con mucha calma, con mucha lentitud. La poesía no tiene un horario de trabajo, surge a base de intuiciones, de reflexiones, de tranquilidad. La poesía no es sentarse y escribir. O sea, la escritura automática ayuda, pero la poesía no es escritura automática. Necesita barbecho. Yo ahora mismo estoy en ese periodo de tranquilidad, de barbecho; todavía no voy a sembrar, porque estoy esperando que la tierra se recupere. En mi caso como creadora, aunque imagino que cada uno tendrá su método, este periodo es fundamental por las lecturas, las reflexiones y la búsqueda de coordenadas: saber qué quiero escribir, sobre qué quiero hablar y qué ecos quiero que se escuchen en mis poemas. Ahora, por ejemplo, estoy leyendo mucho a la catalana Maria-Mercè Marçal, porque relee la tradición desde un punto de vista feminista, o a Lois Pereiro, un poeta gallego que me abre la mente y me enseña que la

autodestrucción tampoco está tan mal. Como les digo, ese periodo de tranquilidad, de barbecho, es fundamental, simplemente para parar y contemplar el propio estado.

Dejando de hablar de mí, creo que la poesía es la expresión literaria innovadora por excelencia. La poesía no depende de un distribuidor, no depende de presupuestos; por eso podemos permitirnos experimentar, jugar. Debemos buscar nuevos caminos, tanto nosotros los jóvenes como los veteranos, experimentar pero sin miedo a equivocarnos, porque la poesía nos permite algún tropezón. Me parece muy interesante algo que ha apuntado Yolanda: la mixtura de la poesía con otras artes. Hoy por hoy, los libros son válidos, pero también es válido saltárselos. En ese sentido, me interesa mucho la vídeo-poesía, trabajos como los de Miriam Reyes, Sofía Castañón o Antonio Portela, o en el ámbito gallego lo que están haciendo Yolanda Castaño, María Lado, o también otras mixturas como las que están haciendo Ana Figueira, que trabaja con PowerPoint, Estíbaliz Espinosa, que hace podcasts y trabaja con blogs, y Lucía Aldao, que hace espectáculos de música y poesía. Está por ejemplo el Spoken Word, con un festival muy importante en Sevilla y luego hay otro también en Sevilla un poco más alternativo: "Palabra y música" es el oficial y "Perfopoesía" es más *underground* y canalla. Están la propia Sofía Castañón o *Experimentos in da notte*, un grupo zaragozano muy interesante o artistas que están musicando poemas desde otra óptica: ya no es el cantautor con la guitarrita, sino que se están buscando otros ámbitos. Por ejemplo, el grupo Deneuve, que sacó un disco en el que pone música a poetas jóvenes, sobre todo cordobeses, y que se titula *Llueve revolución.* O Hidragenesse que, además del nombre de un gel, es un grupo de electropop que tiene una canción titulada "Góngora" que musica varias estrofas del *Polifemo* a ritmo de Casio, de tecladillo. En plan Camela, pero con Góngora. Creo que no hay que tener miedo a experimentar, y que hay que defender la imperfección y los errores, porque son muestra de que se está intentando hacer algo nuevo.

Por último, como he hablado de la estética, me gustaría hablar un poco del contenido. Yo creo que la voz de los poetas se escucha hoy menos de lo que se debiera, y que es por nuestra propia culpa. Nos deberíamos preguntar qué aportamos y cómo lo aportamos. El compromiso no es incompatible con un esfuerzo y una intención estética. En mi caso, intento que en mis poemas se escuche la voz de las mujeres,

después de tantos años en los que no se las ha oído; intento reivindicar una tradición que existe pero que está oculta, la de tantas poetas como las que he nombrado antes, que tienen una obra magnífica pero que, por determinadas razones, no han salido tanto a la luz como sus colegas masculinos. Ése es mi compromiso, que se escuche lo que la mujer ha querido decir durante tantos años.

Y quiero hacer una última reflexión. Creo que el poeta es una persona normal. En ocasiones, el poeta aparece como alguien con los ojos en blanco, elevándose unos centímetros mientras recita sus versos. Pero yo creo que la poesía es algo tan normal, tan sencillo, tan cotidiano… La mejor poesía habla de las cosas que nos suceden cada día, y ponernos estupendos o entrar en trance es precisamente lo que nos aleja de los lectores y de la gente a la que tenemos que llegar. El poeta hace la compra, paga sus impuestos, tiene ataques de tos: es una persona normal y corriente. Basta ya de sentarnos en la epifanía y de alejarnos de los intereses de la gente. Los poetas de vieja o nueva generación tenemos que recuperar a los lectores que hemos ido perdiendo por no saber llegar a ellos ni explorar caminos, por querer mantenernos en plantillas, sin experimentar. A mi juicio, el camino es ése.

Rosario Troncoso: Tras esta magnífica presentación de cada uno de ellos, quiero desencorsetar un poco la mesa y comenzar con la conversación, para que las palabras y las ideas vayan fluyendo.

Me gustaría empezar con una pregunta para los cuatro: ¿qué podemos hacer los poetas para arrojar un poco de luz a estos tiempos tan oscuros? Porque ahora todo es crisis. Precisamente, Juan Carlos, tú publicaste un poemario con ese título. Crisis es la palabra que está arriba en el ránking de las palabras utilizadas. Se oye en la radio, en la televisión… ¿Qué podemos hacer para combatirla desde la poesía?

Yolanda Castaño: Juan Carlos es que es un visionario, ya quedó muy claro. Pero ¿qué podemos hacer? Pues comprar libros de poesía, que no son tan caros. Yo creo que con lo de la crisis ha bajado sobre todo la venta de vivienda, porque no se conceden hipotecas, y la venta de coches, viajes..., esas cosas, pero que en cambio se compran más productos de menor precio, se hacen consumos más pequeños. Pues ¿por qué no volver a la cultura, al arte? Me ha parecido muy interesante, Elena, lo que has dicho de recuperar al lector que hemos ido perdien-

do. Es cierto que ha habido en unas épocas demasiadas poses para la poesía, y creo que siguen existiendo muchos prejuicios hacia la poesía, la idea de que es una especie de don divino que no se sabe de dónde viene. Yo estoy radicalmente en contra de hablar de la poesía como de una categoría moral. De hecho, creo que muchos malentendidos vienen también de ahí, de esa postura de "yo no soy poeta: yo *aspiro* a ser poeta", como si fuera una categoría de hombres y mujeres diferentes, moralmente superiores. A mí la poesía me parece algo casi artesanal, que no nos coloca por encima de un panadero o una alfarera. Es un oficio hermoso, sí, que tiene su parte atractiva, pero nada más. Ha habido demasiadas poses, demasiados estereotipos sobre el poeta. Creo que en esta generación estamos en contra; no queremos ir de nada de eso. Ha habido tradiciones varias de distintos "modelos de poetas": estarían el poeta divo, el dandi, y el poeta que va de "persona normal". El poeta tiene que ir de lo que quiera y de lo que sea. Ni más ni menos. Y estar en contacto con la vida, con la gente, con el mundo y con el hoy. Pero la poesía está mucho más cerca de las personas de lo que ellas creen. A lo mejor nuestro cometido es señalarlo. Nosotros trabajamos con esa conciencia y esa consciencia. De hecho, lo reflejamos –o tratamos de hacerlo- en nuestras obras.

La poesía hoy está en las letras de las canciones (bueno, en las de Bisbal menos), en la publicidad, que usa recursos poéticos, figuras retóricas trasladadas al lenguaje audiovisual, en los eslóganes, los lemas, en los cortometrajes, en los videoclips. Si es que la gente está más cerca de la poesía de lo que piensa…

Luis Artigue: Yo también quería, respondiendo a esa pregunta tan oportuna sobre la crisis, decir que precisamente en momentos de crisis es cuando más falta nos hace la poesía. Por esa finura verbal, conceptual y moral que nos proporciona, nos ayuda a superar la ceremonia de la confusión, a distinguir el valor del precio. Nos ayuda, por ejemplo, a saber que no hay por qué demonizar tanto la crisis como concepto. El libro de Juan Carlos Abril nos enseña qué es de verdad la palabra "crisis", un declive y un trampolín; una oportunidad para ponernos a prueba, para conocernos y para superarnos. Dentro de la poesía, la épica nos enseña que la crisis es ese momento de la batalla en que todo está aún sin definir, la batalla está en su cénit, y no sabemos qué va a pasar; pero no es algo pernicioso en sí. La crisis es el filo en el que

se decide todo, no el momento en que empezamos a perder. Sí, una crisis siempre puede definirse en un sentido positivo: podemos salir fortalecidos. La poesía nos enseña la verdadera carga de las palabras. Por ejemplo, nos enseña a afinar un poco más lo que significa etimológicamente "crisis", y nos enseña también a ver detrás de las palabras. Lo dijo Marx, "una crisis es una oportunidad de que el capital vuelva a fortalecerse destruyendo empleo".

Rosario Troncoso: Entonces, ¿entendéis la crisis como el conflicto necesario para que la poesía germine?

Yolanda Castaño: Yo creo que hay que decir "basta ya" a que sólo tenga valor aquello que podamos meter en una bolsa". Basta ya a confundir el ocio con el consumo. En A Coruña acaban de abrir lo que han denominado "Centro de Ocio" y en realidad se trata de un centro comercial. ¿Es que el ocio es el consumo? Pues claro que no. La poesía es un lujo necesario porque hay muchas cosas importantes en la vida que no pasan por el consumo. ¿Dónde quedan una terapia, una canción? Basta ya de decir que nuestra vida entera está regida por el consumo. ¿Crisis? Pues no sé; de hecho específicamente a los poetas, en proporción, no nos está afectando tanto. No nos llaman mucho menos ni se hacen ostensiblemente menos lecturas; al contrario. Creo que de las crisis se sale muy fortalecido, que nos pueden ayudar mucho. El "recuerda que eres mortal", la consciencia de la vulnerabilidad, de la carencia, hace que volvamos los ojos hacia nuestros verdaderos tesoros.

Elena Medel: De todas formas, creo que estamos entrando en terreno pantanoso. No podemos hablar de lo bonitos que son los versos cuando hay gente que no puede pagar sus hipotecas, gente que lleva años en el paro o que por edad está ya fuera del mercado laboral, que sólo quiere gente joven que acepte sueldos inhumanos. Yo sí que creo que hay una realidad dura. ¿Cómo le dices a alguien que no llega a fin de mes que lea unos versos para paliar su malestar? ¿La poesía? Pues, bueno, yo cuando estoy mal leo poemas que me sirven como cataplasma, pero creo que estamos poniéndonos epifánicos.

Juan Carlos Abril: Quería matizar que cuando utilicé la palabra "crisis" en mi libro, tenía tanto que ver con una crisis individual como con

una crisis colectiva. Crisis colectiva y financiera que ahora se ha destapado, fruto de este sistema tecnológico y productivista sin sentido. Yo nunca la negué, como hicieron otros hasta que fue más que evidente. Se ha dicho aquí que el poeta es una persona normal. Es cierto. Pero el poeta tiene una capacidad verbal o expresiva para exponer con palabras la realidad más palpitante. Es lo que decía Luis, que la poesía es la expresión lírica de la ideología. El poeta tiene esa capacidad. Yo creo que Elena, al decir que el poeta es una persona normal, quería quitarle ese halo sagrado histórico, y estoy de acuerdo en que hay que desacralizarlo. Pero el poeta sigue siendo el faro de la sociedad, en el sentido de que puede poner en palabras lo que está viendo. También tendría que matizar que todos tenemos un poquito de poetas: todos tenemos la capacidad de ver, en ese sentido, otra realidad. Pero los que nos dedicamos con algo más de tesón a esta labor quizá podamos hacer algo más.

En el sentido individual de la crisis, estoy con Yolanda en que se sale muy fortalecido, si logras salir. Pero desde el punto de vista colectivo, el problema de la crisis es que vivimos en una sociedad que nos ha prometido la felicidad. Creemos que porque vayamos al supermercado a llenar el carrito de la compra ya tenemos la felicidad, y luego nos damos cuenta de que en el fondo nos han construido como ellos quieren, que no poseemos una identidad sólida, que la que nos decían que teníamos no existe, está vacía. Ese es el desencanto de estos tiempos que no satisfacen nuestras necesidades. La crisis económica, esa vacilación entre vacas gordas y vacas flacas, va también en ese sentido, y motiva también que vivamos una época oscura desde el punto de vista anímico. No soy pesimista. Hago una lectura optimista, porque creo que, para salir de esta época tan oscura que vivimos, la poesía, la conciencia que te aporta y la capacidad crítica que te da la lectura son los únicos instrumentos válidos. A mí me han servido para tener una visión medianamente crítica del mundo, para no quedarme en la visión simplista de la televisión, en el chiste fácil de la radio, o en reproducir el discurso ya deglutido de otros. La literatura en general, y la poesía por supuesto, es la que más nos aporta para construir una conciencia crítica, y eso es fundamental.

Rosario Troncoso: Yo me refería a una crisis no sólo económica sino también extrapolada a todos los niveles: valores, educación… Estamos aturdidos por la coyuntura que vivimos, que se traduce también en unos

índices de fracaso escolar increíbles. Yo soy profesora de secundaria y lo veo día a día. Aquí hay muchos profesores que seguro sienten la misma desazón al ver que la lectura de un poema a un grupo de chavales les provoca un bostezo, o bien porque no lo entienden, o porque no conectamos con ellos, no sabemos qué tecla tocar. ¿Qué podemos hacer los poetas jóvenes que estamos empezando, que tenemos todavía los resortes sin oxidar, para intentar ser leídos y para que los chicos se acerquen a la literatura con la misma pasión con la que nos pudimos acercar nosotros? ¿La desidia y la mediocridad se están globalizando?

Juan Carlos Abril: Creo que hay que incidir mucho en ese proceso de homologación salvaje (lo ha comentado también Yolanda) de la sociedad. Yo, por ejemplo, vivo en Granada. Allí hay muchos hippies, pero van todos iguales. Se supone que tienen una individualidad muy conseguida, pero resulta que van todos iguales: o eres "normal" o eres "hippy". Si lo que quieres es destacarte, en difícil salirse de los patrones culturales y tener conciencia crítica. Creo que eso les interesa a los chavales, porque ellos quieren ser individualistas, pero acaban vistiendo de la misma manera, reproduciendo los mismos cánones, hablando de las mismas series de televisión…

Yolanda Castaño: Date cuenta de que los niños de secundaria son de lo más gregario, desean pertenecer a un grupo. Lo de querer individualizarse es un espejismo. Lo que quieren es ser el individuo más grupal. Además, está todo tan infestado de esa cosa del consumo rápido, que el lenguaje preponderante por fuerza es el audiovisual, que es el más directo. La poesía, en cambio, requiere un consumo lento, una digestión. A lo mejor hay que seguir insistiendo. Yo soy bastante crítica con el sistema educativo. Se empieza con los chicos por los clásicos, cuando se debería tener un poco más de pillería y empezar por *Mi primer bikini* de Elena Medel, que conectaría mejor con ellos, por ejemplo. Quizá desde ahí provocaríamos en ellos un gusto que les hiciera apetecer un clásico. Hay que buscar algo que conecte con su mundo, porque la poesía real está más en contacto con la vida. Habría que trabajar con esas letras de canciones que decíamos, de hip hop, de rap (cuidando la elección, por supuesto), y tratar, desde ahí, de procurar la conciencia crítica de la que hablábamos, que es lo único que nos puede salvar de esta situación.

Rosario Troncoso: Habría que empezar por derribar barreras y obstáculos, y por cambiar los planes de lectura que están en los programas actuales.

Luis Artigue: Yo querría decirte, a ti que eres profesora y a todos los profesores que nos acompañan, que la gran tarea que tenéis por delante es la de no renunciar. Aunque el panorama sea el que nos has dibujado, no renunciéis; seguid tratando de llevar la antorcha de la poesía a los jóvenes, porque nosotros estamos aquí -y yo estoy aquí- por alguien como tú, que tenía tu misma misión, que se enfrentaba a todo eso y que, sin embargo, continuó, perseveró, siguió luchando con la misma ilusión. Esa lucha tuvo sentido: ahora yo sé que lo hizo por mí. Así que esta es la encomienda que damos a los profesores de literatura. Puede que sea cada vez más difícil, porque la jerarquía de las admiraciones está cambiando, sobre todo en los jóvenes, y posiblemente la suya no tiene ya nada que ver con la tuya. Pero, por favor, perseveremos.

Rosario Troncoso: La cuestión es cómo hacer para que un alumno se interese por la carrera de la poesía con las pocas salidas que tiene. Me gustaría encontrar una respuesta a eso. Yo tengo la mía propia y lo intento todos los días, pero es complicado, es una lucha contra viento y marea, contra un monstruo cuyo punto débil desconocemos.

Elena Medel: Hay que conectar con sus intereses. A mí, por ejemplo, me encanta Góngora, es mi poeta favorito; pero darle el *Polifemo* a un chaval de 15 años… Recuerdo que en 3º ó 4º de ESO el profesor de literatura nos mandó leer el *Lazarillo de Tormes* en castellano antiguo. Yo venía enseñada de casa y me gustaba leer, pero ustedes estarán de acuerdo en que eso es aniquilarle las ganas de leer a cualquier chaval. Porque es un libro genial, pero es cuestión de buscar otros formatos, una versión modernizada, algo que conecte con ellos. Tal y como están las cosas, no digo ya poesía, sino con que leyeran alguna novela de vez en cuando, nos daríamos por satisfechos. Por lo menos, que no salgan *psico-killers*… La cuestión es intentar buscar los resquicios, las trampas, a un sistema educativo que plantea mal la animación a la lectura, y buscar por dónde se puede actuar.

Rosario Troncoso: Antes de concluir, vamos a abrir un poco el debate al público, si quiere participar.

Jesús Fernández Palacios (entre el público): Quiero decir solamente que hablar de crisis en una mesa de gente tan inteligente es una soberana tontería, porque la crisis empezó en el paraíso terrenal. Si ahí en vez de haber un poeta gallego, hubiera un poeta palestino, no hablaría de la crisis actual: ellos están en crisis desde toda la vida. Se habla de crisis porque lo han dicho Wall Street y el Fondo Monetario Internacional. Yo creo en la crisis de cada uno de vosotros, pero no en la crisis colectiva. Eso, ¿qué le importa a un poeta? Ahora bien, si vosotros estáis amuermados, tenéis faringitis o la novia os ha dejado, ésa es la crisis que vais a reflejar en vuestros poemas. Y seguramente a quien más le vais a influir es a vosotros mismos. Lo de comprar libros o no comprarlos no tiene nada que ver con vosotros. No os va a sacar de la pobreza ni nada. Vamos a dejar de hablar de crisis, porque le estamos haciendo el juego a los que se han forrado. ¿Cuánto tiempo se lleva pidiendo el 0,7 % para el Tercer Mundo y la gente que se muere de hambre? Ahora ya hay crisis, pero porque lo han dicho los banqueros de Wall Street. Eso es mentira.

Luis Artigue: Creo que el principal error con respecto a la palabra *crisis* es conceptual. Atañe a cómo se está utilizando verbalmente. Porque nombra algo de forma confusa, como si esa palabra fuese siempre peyorativa. Es la poca finura verbal que a veces tenemos, y ante eso precisamente nos puede ayudar mucho la poesía. Nos sirve para saber ver al misterioso Mago de Oz, que mueve los hilos de todo, también en contra de nosotros. En ese sentido, creo que la poesía es una respuesta legítima. En estos momentos también porque nos enseña a leer entre líneas en la sobredosis de información que alienta nuestra confusión. Como antes decía Juan Carlos, nos hace ser nosotros mismos, nos aleja de la homologación. Una crisis como la que están planteando nos iguala a todos por abajo, y lo que la poesía actual está diciendo es "yo quiero ser yo". Propugna que todos intentemos el apasionante viaje hacia nosotros mismos.

Jesús Fernández Palacios: Como siempre ha sucedido.

Yolanda Castaño: Y gracias a que existen las crisis, porque nos ayudan a ver cómo somos, a conocer nuestros puntos débiles y a reforzar más los puntos fuertes. Pobres de nosotros si no pasáramos alguna crisis.

Rosario Troncoso: Ahí germina la poesía de verdad.

Los nuevos caminos de la novela

Participantes: Mercedes Castro, Eva Díaz Pérez e Isaac Rosa
Moderadora: Ana R. Tenorio.

Ana R. Tenorio: Bienvenidos a esta sesión que se localiza más o menos en el ecuador del congreso "Las sílabas del futuro", que este año nos reúne en la Fundación Caballero Bonald. Jean-Marie Le Clézio, reciente Premio Nobel de Literatura, afirma que escribe novelas porque no es capaz de escribir sus memorias, y que hay que seguir leyendo novelas "porque constituyen un gran sistema para entender el mundo, un modelo que no es esquemático y que por eso permite hacerse preguntas".

El año pasado, en este mismo congreso, ese lúcido pensador que es Emilio Lledó recordaba que los humanos somos exclusivamente lenguaje y tiempo (decía Lledó: "latidos atravesados por la flecha del tiempo"), y que son los escritores los que logran coagular en sus páginas ese tiempo que se nos ha ido apenas ocurrido para que el lector, al posar sus ojos sobre las páginas, haga revivir ese latido, estableciendo el mágico diálogo de la literatura.

Los tres autores que nos acompañan hoy, nacidos en la primera mitad de la década de los 70, han asumido ya ese reto desde distintas perspectivas. Dos proceden del mundo del periodismo y la tercera del mundo editorial. Ellos y sus obras son una muestra de los nuevos caminos por los que transita esa vieja compañera de viaje que tanto nos ha ayudado a entender el mundo y a entendernos a nosotros mismos: la novela. Son los herederos de una larga tradición, y su experiencia, la de la asimilación y recreación de ese legado, seguro nos será de mucha utilidad.

Voy a presentar antes a Eva Díaz Pérez. Nació en Sevilla en 1971. Es escritora y periodista; se mantiene en activo en ambas facetas, cosa que admiro profundamente. Licenciada en Ciencias de la Información, en 1998 ganó el Premio de Periodismo "Ciudad de Huelva" y en 1999 el accésit del Premio de Periodismo Joven "Manuel Alcántara". Ha sido también finalista en 2003 y 2004 del Premio de Periodismo Cultural "Francisco Valdés". En sus inicios trabajó en el hoy desaparecido *Diario 16*. Actualmente es redactora de *El Mundo* y colabora en revistas como *Sibila, Mercurio, Clarín*, *Los Papeles Mojados de Río*

Seco o *Andalucía en la Historia*. Entre sus obras publicadas están *El club de la memoria*, que fue finalista del Premio Nadal en 2008; *Hijos del Mediodía*, publicada en 2006; *Memoria de cenizas*; *Salvador Távora: El sentimiento trágico de Andalucía* y *El polvo del camino: El libro maldito del Rocío*.

La Historia, especialmente la de su ciudad natal y la de los personajes que la han ido forjando a lo largo de distintas épocas, es la matriz de alguna de sus novelas, en las que la realidad y la ficción se funden en la trama sin renunciar al rigor histórico. Le cedo a ella la palabra.

Eva Díaz Pérez: Buenas tardes. Quería agradecer a la Fundación Caballero Bonald que me invitara a participar porque además, curiosamente, en otras ocasiones he estado cubriendo sus congresos como periodista. Estar ahora en este lado es curioso.

Yo suelo ser muy caótica, así que me van a perdonar si les leo las reflexiones que me hubiera gustado hacer en voz alta. Luego a lo mejor podemos subrayar algunos de los aspectos en los que coincidamos o no. Es un tema muy amplio, global y atrevido el de los nuevos caminos de la novela. Pero no está mal arriesgar, comenzar a reflexionar sobre esto que ya estamos haciendo.

El narrador del siglo XXI creo que se encuentra ante un atractivo desafío, que es la reinvención de la novela. Porque la novela no ha muerto, sino que se transforma, como la materia. Claro que esta audacia narrativa sólo parecen protagonizarla unos pocos autores. A los demás, creo que los barrerá la escoba del tiempo como a los infames productos de mercado que hoy ocupan los escaparates de las librerías: obritas de costumbrismo contemporáneo, pseudonovelas históricas conspirativas, esotéricas y de un estúpido intimismo. Para encontrar a los auténticos narradores del siglo XXI hay que buscar y rebuscar más allá de esos escaparates. Y ése es también el desafío del lector.

El narrador contemporáneo se encuentra en un momento clave y fascinante por dos circunstancias. Primero, a estas alturas se supone que el escritor ha asumido la tradición. En segundo lugar, del espejo *stendhaliano* en el que se reflejaba la novela no quedan más que los añicos provocados, afortunadamente, por las experimentaciones de las vanguardias, los ismos que incluso llegaron a la *aliteratura,* en afortunado término de Claude Mauriac, y a la frontera agónica de la página en blanco, la negación misma de lo literario. Es decir, el campo para la

nueva experimentación es un territorio en el que ya no existen fronteras ni límites. Sí, pasaron las vanguardias, pero nos dejaron sus frutos: miles de senderos abiertos al juego literario, a la búsqueda de nuevos artefactos narrativos, a la osadía de la deconstrucción, a la apuesta de la obra *in progress* o en marcha y a la decanonización de los géneros ortodoxos, convirtiéndolos en sugerentes campos fronterizos como el mestizaje entre novela, ensayo, metaliteratura, autoficción, la literatura del yo como memorias, diarios, autobiografías…). Hoy todo es posible en la novela, ya que incluso existe una deliciosa confusión entre la realidad y la ficción (creo que hay un descrédito de la ficción a estas alturas), fruto de este mundo sin certezas, virtual, falso y engañoso. Las estrategias narrativas pueden beber del juego del desconcierto, de la trampa entre lo verdadero y lo falso, de las ucronías, de lo que pudo haber sido realidad pero no fue hasta que la ficción lo convirtió en verdad. Ante la evidente crisis de la ficción, nos encontramos con un interesante reto: la impostura, la ficción disfrazada de realidad o viceversa.

Una de las características del narrador del siglo XXI es la sana obsesión por la vuelta de tuerca o, si se quiere, por retorcer el cuello al cisne de la ortodoxia literaria. De ahí la importancia de la transgresión, de la ironía, del sarcasmo, de la parodia, frutos de un tiempo de escepticismo, de una generación que ya no cree en héroes, mitos ni utopías.

En las nuevas propuestas narrativas, otro atractivo campo de experimentación es la fragmentariedad propia del postmodernismo (más bien del post-postmodernismo), así como la incorporación de elementos prestados de otros lenguajes cercanos o incluso alejados de la literatura. Es la novela devoradora, la novela que asume todos los códigos del cine, toda la narrativa de la imagen, del cómic, la fotografía, la música y, cómo no, el amplísimo y suculento territorio de las nuevas tecnologías. De ahí la interesante característica de ciertas novelas de los autores de la última generación, en las que confluyen la alta y la baja cultura, que creo que es el imaginario de nuestro tiempo. En resumen, fruto de un momento de crisis, de mudanzas, de incertidumbres y cambios.

Ana R. Tenorio: Vamos a pasar ahora a Mercedes Castro, que nació en El Ferrol en 1972. Es licenciada en Derecho, y siempre ha trabajado en el sector editorial, en el que ha desarrollado casi todas las funciones. Ha publicado relatos en diversos volúmenes colectivos, una antología

bilingüe de Rosalía de Castro, una edición crítica de la obra de Pérez Galdós *Trafalgar* y el poemario *La niña en rebajas*, además de la novela *Y punto*, publicada en Alfaguara en 2007, que es fruto de nueve años de trabajo y ha supuesto, a juicio de los críticos, la revelación de una poderosa voz narrativa cargada de ironía. Acaba de anunciar a los visitantes de su blog que los abandona por un tiempo, ya que está metida en la harina de su segunda novela y en un personaje que ocupa plenamente sus días, por lo que tenemos que agradecerle este paréntesis que hace para hablar de su experiencia literaria. Tienes la palabra, Mercedes.

Mercedes Castro: Tengo que dar las gracias a la Fundación, a mis compañeros de mesa y a Ana, por lo que ha dicho. Y tengo que pedir perdón porque yo soy tan caótica que ni siquiera traigo texto.

Lo que sí he traído desde Madrid es un ánimo un poco oscuro con respecto a las nuevas voces de la novela. Pero lo tengo que explicar. Eva ha citado de pasada la crisis y también una línea que no es nueva, que siempre ha estado ahí, la de las novelas fáciles, los *best sellers*, escritos *ad hoc* según modas… Yo tengo que aclararlo desde mi experiencia como escritora pero también desde mi experiencia como editora. He sido durante siete años editora de narrativa en una editorial bastante conocida; desde que lo dejé he estado trabajando como *freelance* y vengo con el ánimo totalmente oscuro. Este sábado ha salido en el *ABC Cultural* un artículo de Rodrigo Fresán hablando sobre el *best seller* y decía que siempre había existido a lo largo de la historia (todos podemos recordar los *best sellers* de hace 10, 15 ó 20 años), pero que nunca habían estado tan mal escritos como ahora. Si cogemos las listas de venta de cualquier medio (de *El Mundo, La Vanguardia*, el *ABC*, el *Qué leer*…) nos descorazonaremos al ver que de los 10 más vendidos de ficción, 8 probablemente sean extranjeros, y los 2 españoles no son una apuesta seria por la literatura, sino por temas como sábanas santas, códigos secretos, tesoros incas o mayas, etc. Yo nunca he defendido que el público sea tan inteligente (con todos mis respetos) como para saber elegir. El programa de televisión *Gran Hermano*, que lleva diez temporadas, es un ejemplo muy evidente. Me parece que los editores, los libreros, el mercado editorial, también tienen una responsabilidad y que estamos asistiendo, aunque quizá no nos demos cuenta, a un fenómeno bastante preocupante: que casi todos los sellos que publican hoy literatura en España están cediendo cada

vez más espacio a ese tipo de libros. Es fácil que cualquier sello que consideremos prestigioso y coherente con su línea narrativa y su catálogo editorial tenga una línea paralela que saque dos, tres, siete títulos al año en ciclos que llaman "fuera de colección", con tapa dura, una portada con muchos brillos, una esvástica muchas veces… Esos títulos cada vez están cobrando más importancia, se están comiendo el espacio de muchos otros títulos y autores que cada día lo tienen más difícil. No es difícil porque la gente no escriba o no quiera romper jugando con la ironía, con una serie de técnicas, con la mezcla de géneros, con referencias cinematográficas… Desde mi punto de vista, no es por eso. Hay muchísima gente que escribe, que tiene cosas que decir: yo me he pasado los días abriendo sobres y leyendo originales; pero cada vez es más difícil que esa gente encuentre su lugar. Hay chavales de veinte años que han ganado premios literarios de relato, que son lectores excelentes, que tienen un afán tremendo por escribir, y que se ven peregrinando de una editorial a otra durante años con manuscritos estupendos bajo el brazo sin que nadie les dé una oportunidad. Y si acaso se la dan, es muy de tapadillo. Es difícil sacar la cabeza. Sin embargo, otra serie de gentes que salen en la televisión y a quienes se les ocurre de repente un día escribir una novela sobre Isabel Pantoja y Julián Muñoz o cosas por el estilo encuentran un hueco para publicar, tienen unos anticipos bestiales y toda una maquinaria editorial detrás.

Así que yo vengo hoy con el ánimo pesimista. Creo que es un problema al que nos estamos enfrentando y que no se suele comentar en voz alta. Como tengo un micrófono delante, lo pienso aprovechar. Me parece que es estupendo debatirlo porque si es difícil encontrarse con gente como Eva, como Isaac o a lo mejor como yo, que hemos conseguido publicar, aún más difícil resulta que gente como nosotros, que tendría una trayectoria por delante, consiga escribir y publicar lo que quiere a lo largo de muchos años y libros. Es complicado resistirse a la tentación de hacer, por ejemplo, una novela de intriga histórica para forrarnos y dejar de sufrir. Porque si hacemos un seguimiento de los premios literarios y el reconocimiento público, lo más probable es que dentro de poco todos estos autores de códigos y sábanas santas acaben en la Real Academia, mientras nosotros nos preguntamos por qué no pudimos publicar las siguientes novelas. Siento mucho ser tan pesimista, pero quería aprovechar la oportunidad para decirlo. Además he avisado antes de que venía contestataria, polémica y con ganas de dar caña.

Ana R. Tenorio: Pues dicho queda. Le toca el turno a Isaac Rosa, que nació en Sevilla en 1974. En su primera novela, *La mala memoria*, indaga por el destino de una localidad cuyos habitantes fueron masacrados durante la guerra por el régimen franquista. Posteriormente ha reelaborado esta obra con el título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, que publicó Seix Barral en 2007. Su segunda novela, *El vano ayer*, ha recibido el Premio Rómulo Gallegos, el Ojo Crítico y el Premio Andalucía de la Crítica. Ha sido traducida a varios idiomas y llevada al cine por Andrés Linares bajo el título *La vida en rojo*, que acaba de estrenarse. En este 2008 ha aparecido su última novela, *El país del miedo*. Ha escrito asimismo la obra de teatro *Adiós, muchachos: casi un tango*, la narración *El ruido del mundo* y varios relatos que han aparecido en libros colectivos. Es además coautor, con Pedro López Arriba, del ensayo *Kosovo: la coartada humanitaria, antecedentes y evolución*, un trabajo de periodismo de investigación y reflexión.

La crítica define a Isaac Rosa como un prosista cuidadoso y brillante, bien dotado para la ironía y la parodia. Tiene la palabra para que nos hable de su experiencia.

Isaac Rosa: Gracias, Ana, por la presentación, y gracias a la Fundación por la invitación.

Yo en mi intervención, a la hora de hablar de estos nuevos caminos de la novela, creo que continuaré en esa línea de pesimismo de Mercedes, en ese panorama sombrío que ella ha descrito y que comparto. Comenzaré comentando una noticia de los últimos días, por ser originales, sobre la crisis económica de la que tanto habéis oído hablar. No parece tener mucha relación con el tema de la mesa, pero intentaré que la tenga.

Hace unos días supimos que en Alemania se han incrementado de forma considerable en los últimos meses las ventas de *El Capital*, la gran obra de Karl Marx. Según la editorial alemana responsable de la edición, habían pasado de unas ventas anuales de en torno a 200 ejemplares a más de 2.500 en el último año. Un incremento que era apreciable sobre todo en las últimas semanas desde el estallido de la crisis financiera. ¿A qué puede deberse este incremento de ventas? ¿Hay lectores, acaso, que buscan respuesta a la gran crisis capitalista en la obra de quien vaticinó la destrucción del sistema por su propia naturaleza? ¿Cómo es posible que busquemos respuestas en una obra

de hace más de un siglo, sobre la que además se han arrojado camiones enteros de tierra hasta asegurarnos que estaba bien muerta y sin posibilidad de resurrección? Nos encontramos, creo, en una crisis de confianza. No nos fiamos de quienes nos han conducido a la crisis, que son por cierto los mismos que se ofrecen para solucionarla (leía que el Fondo Monetario Internacional está pidiendo más protagonismo en la cumbre ésa famosa a la que quiere ir nuestro presidente, y más poderes para gestionar esa refundación del capitalismo). Como digo, creo que es una crisis de confianza: los neoliberales han perdido todo crédito entre los ciudadanos, después de que no sólo no hayan sabido anticipar lo que muchos veíamos como inevitable sino que además han hecho lo posible para llegar a este punto, por acción o por omisión. Ahí está, por ejemplo, Alan Greenspan, el ex presidente de la Reserva Federal Norteamericana, que hasta hace dos días era llamado "El Oráculo", considerado el gran hechicero del capitalismo, el supremo sabio, y al que hoy muchos señalan como el principal responsable de la crisis por haber apadrinado esos productos financieros de alto riesgo (hoy llamados "tóxicos") que han hundido el sistema financiero y que amenazan la economía real. Preguntado recientemente Greenspan por las causas de la crisis y por su actitud, por haberse negado durante muchos años, cuando era presidente de la Reserva Federal, a regular esos productos, él culpó a la avaricia de los inversores, que "no tenían ética", dijo, y que se habían dejado llevar por la búsqueda del máximo beneficio traicionando la confianza. La avaricia. Fíjense bien: el gran gurú del capitalismo criticando la avaricia de los inversores. Y sorprendido por ello, además. Ahí entendemos que haya quienes busquen en las páginas de *El Capital* para entender algo, porque ya entonces Marx (a quien seguramente también habrá leído Greenspan) hablaba de esa acumulación imparable de ganancias que es consustancial al sistema capitalista: eso que Greenspan ha querido llamar "avaricia". Pues bien, si los lectores de teoría económica vuelven hoy a Marx, algo similar podría pasar entre los lectores de novela, que siempre pueden volver a los grandes autores del siglo XIX para entender el tiempo presente ante la falta de crédito también de muchos novelistas actuales. Para entender el tiempo que vivimos, hay veces en que encontramos más respuestas en Zola, en Balzac o en nuestro Galdós que en muchos de los novelistas contemporáneos que están hoy en las librerías. Permítaseme el paralelismo entre la crisis financiera y la situación de la novela actual, que

podría llamarse también de cierta crisis. Podríamos emplear términos comunes, tomados de la crisis financiera; podríamos hablar también en literatura de movimientos especulativos, de burbuja, de productos tóxicos que contaminan el sistema, de avaricia, de crisis de confianza. En el mercado literario, como en el financiero, abundan los productos con apariencia literaria cuyo valor está hinchado. Y no hablo sólo de los *best sellers* más evidentes, aquellos de los que hablaba Mercedes antes, que están en los primeros puestos de las listas de éxitos. Las grandes editoriales cumplen con su cometido, a la manera de esos bancos de inversión que buscan colocar sus productos sin preocuparse por las consecuencias, y los medios culturales colaboran a menudo en la burbuja, a la manera de esas agencias de calificación que hoy han perdido credibilidad después de haber otorgado altos índices de seguridad a los productos de alto riesgo.

¿Y qué pasa con los autores? ¿Acaso somos los autores ajenos a esa avaricia? Claro que no. Y no me refiero sólo a los grandes autores de *best sellers*, que en ocasiones actúan como modelo a seguir por los demás. Hace unos meses, por ejemplo, conocimos el lanzamiento de la esperadísima nueva novela de Carlos Ruiz Zafón, que todos recordarán. La agresiva campaña de lanzamiento no se centró en lo atractivo del argumento, del que no se hablaba, ni en la calidad de su escritura, ni en la promesa de entretenimiento (que se daba por hecha). El argumento principal era los millones de libros vendidos por la novela anterior y los millones que esperaban vender de la nueva. Con ello, aparte de recurrir a un truco publicitario clásico que confunde cantidad y calidad, me pareció que estaban lanzando un mensaje no ya a los lectores sino a nosotros, los novelistas, y el mensaje era claro: que Ruiz Zafón se ha hecho millonario con sus libros; es decir, que nosotros también podemos aspirar a ello, ganar mucho dinero con nuestros libros, pues la industria editorial española parece que ha alcanzado una madurez que lo permite. Los superventas ya no son sólo extranjeros, cada vez tenemos más autores locales que se hacen ricos con sus libros, y éste es un mensaje que, como digo, va dirigido a todos nosotros, para que lo tengamos en cuenta. Así, siguiendo con el paralelismo con la crisis financiera, hay novelistas que se parecen a esos ejecutivos cuyas ganancias nos dejan pasmados y cuya avaricia ha acabado por pinchar el invento.

Todo esto está muy bien desde el punto de vista comercial y editorial, pero ¿qué tiene que ver con lo literario?, diréis. ¿Acaso no hay

literatura más allá del marketing?, ¿no ha habido siempre subproductos literarios que sólo buscaban vender?, ¿no estamos muchos, o creemos estar, al margen de estos manejos? Pues bien, yo creo que tiene mucho que ver con lo literario, con la situación de la novela actual y con sus posibles caminos hacia el futuro, que es de lo que trata esta mesa; porque la crisis (o la posible crisis) de la novela actual no tiene sólo que ver con esos movimientos especulativos ni con la confusión en torno a la calidad literaria de algunos productos. La crisis, que no es mayoritaria, tal vez, pero que yo creo que sí que la experimentan cada vez más lectores de los que se acercan a la literatura actual, es sobre todo una crisis de confianza, a la manera de esos lectores de los que hablaba al principio, que no se creen ya una palabra de Greenspan y de sus muchachos, y que vuelven a leer a Marx. Esa desconfianza también va avanzando en la relación entre lectores y novelistas, desde el momento en que la literatura actual, en buena medida, está fracasando a la hora de permitirnos entender el tiempo en que vivimos. Volviendo la mirada a ese siglo XIX de la novela, uno puede entender aquella sociedad leyendo a autores como los antes citados; sin embargo, yo no estoy muy seguro de que hoy podamos entender nuestro tiempo a través de la lectura de las novelas que aparecen cada semana. En este sentido, creo que no vale cuestionar si la literatura debe o no reflejar nuestro tiempo porque, más allá de las intenciones de los autores, está la actitud de los lectores, que siguen acercándose a la novela teniendo la por tal, por reflejo de nuestro tiempo. Los lectores seguimos leyendo literatura esperando de ella que nos explique el tiempo en que vivimos, que nos ofrezca las coordenadas interpretativas, esa posibilidad de entender el mundo a través de las novelas, como decía antes Ana citando al Nobel Le Clézio. La ficción sigue mediando entre los lectores y la realidad, y sigue siendo la ventana que muchos lectores eligen para mirar el mundo. Yo creo que los lectores siguen (seguimos) siendo crédulos respecto a la literatura, y de ahí el alto grado de decepción y de desconfianza. Eva hablaba antes del descrédito de la ficción. Yo he oído hablar mucho de este tema, pero siempre en boca de novelistas, no en boca de lectores. Somos los autores los que más hablamos de ese descrédito de la ficción, que tal vez es una forma de desentendernos de esa responsabilidad cuando la escribimos y, sin embargo, creo que los lectores siguen siendo muy crédulos. Porque, además, hay una circunstancia que alimenta más todavía el malentendido, y es que la

novela española sigue siendo formalmente realista en su mayor parte; de ahí que con más razón, se lo propongan o no sus autores, los lectores toman estas novelas, formalmente realistas como digo, por espejos de la realidad, como reflejo del tiempo en que vivimos. Es ahí donde se puede producir esa crisis de confianza; es ahí donde se hincha esa burbuja que en cualquier momento puede estallar, la de la pérdida de confianza de tantos lectores que buscan algo más que entretenimiento en una novela, que buscan aquello que la literatura ofreció durante mucho tiempo y en lo que hoy flaquea: una vía privilegiada para entender nuestro tiempo, una mirada con un potencial que no tienen otras formas de escritura y sí la literatura de ficción. Sin embargo, a la manera de esa distancia entre la economía especulativa y la economía real que se da en la crisis actual, también hay una distancia creciente entre esa literatura y la realidad a la que parece referirse. Creo que la novela actual está fallando a la hora de entender e interpretar nuestro tiempo. Hay numerosas realidades hoy que no tienen reflejo en la literatura actual. Vivimos un tiempo de cambios, de incertidumbre, de pérdida de certezas, que no está teniendo su correspondencia en una literatura que por lo general asume muy poco riesgo, que no mira a esos abismos que existen. Y éste es un problema especialmente acusado en el caso de la literatura española. Pondré un ejemplo. Hace un año fui jurado del Premio Rómulo Gallegos de Novela (porque lo había ganado en la edición anterior) y eso me obligó, y me dio la oportunidad también, a leer cientos de novelas de todo el ámbito hispano, novelas de muchos autores latinoamericanos que en muchos casos no estaban publicadas en España, y con las que me pude hacer una idea bastante aproximada del tipo de literatura que se está haciendo en otros países. Entre las casi 300 novelas participantes (es un premio a novelas ya publicadas, no a inéditas) había una treintena de títulos de autores españoles. Pues bien, en esa confrontación entre la literatura que se está haciendo en otros países de habla hispana y la que representaba a la narrativa española, esta última no salía muy bien parada. Ni en términos de calidad literaria (de hecho, no hubo ningún autor español entre los finalistas, ni siquiera entre los 20 preseleccionados), ni sobre todo en esa capacidad de mirar a la realidad de la que he hablado. Leyendo aquellas novelas, era más que evidente la distancia entre literatura y realidad en los autores españoles presentados, por contraste con la manera en que muchos autores latinoamericanos se enfrentaban a los conflictos de sus sociedades. Por

supuesto que la realidad española no es la de muchos de esos países, no es acaso tan conflictiva, pero eso no quiere decir que aquí no haya conflictos, que no haya formas de violencia y represión, que aquí no haya también miedo, incertidumbre… Sin embargo, la imagen de la sociedad española a través de esas novelas era la de una sociedad sin conflictos, en la que tal vez algunos lectores pudieran reconocerse, con la que algunos quizá quieran consolarse, pero con la que muchos otros se sentirán seguramente decepcionados. A la hora de hablar de nuevos caminos de la novela, yo no tengo recetas. Sólo constato esa burbuja que crece y crece. Más allá de debates formales, de polémicas generacionales, de aplicaciones tecnológicas a la literatura o de aparentes intentos de renovación que en realidad son más de lo mismo, creo que los novelistas tenemos esa responsabilidad con los lectores en un tiempo crítico como el que vivimos. Si no lo asumimos, no nos extrañe que pronto, como quienes hoy vuelven a Marx, también ellos busquen respuesta en autores de hace más de un siglo. Por supuesto, no quiere decir que hoy tengamos que escribir como hace un siglo. De entonces acá hay toda una tradición literaria a reelaborar que debemos tener en cuenta, de la misma manera que la tienen en cuenta los lectores. Pero sí hay una forma de entender la literatura y su papel de intermediación con la realidad que no ha cambiado tanto desde entonces, que muchos lectores siguen esperando y demandando. Los nuevos caminos para este siglo XXI son los mismos caminos que ya recorrieron los novelistas del XIX, los renovadores de la novela en el XX o los realistas del medio siglo en España. Con diferencias formales, claro, pero siguiendo la misma dirección. Y eso tenemos que asumirlo, incluso reconocerlo con humildad, porque hay veces que nos entretenemos en piruetas formales, que en realidad transitan por donde ya antes otros caminaron, aunque hoy nos puedan parecer novedosas.

Para terminar, vuelvo a lo económico, con lo que empecé. Dicen los editores que la crisis económica no afecta al mercado del libro, porque es un producto que, por sus características, sobrevive bien en momentos de recesión. Yo no conozco bien las razones, pero creo que tienen que ver con su consideración como bien de consumo, con su precio, con la duración de su uso… Pero no nos engañemos: los libros a los que la crisis no sienta mal son aquellos en los que lo menos importante son los autores, en los que lo de menos es la literatura. Y, sin embargo, hay lectores que en tiempos de crisis sí se refugian en la

literatura, y no por razones de consumo sino en busca de esa interpretación en momentos de turbulencia. Creo que tenemos la responsabilidad de saber estar a la altura de esa demanda de los lectores.

Ana R. Tenorio: Después de escuchar las reflexiones de los tres os haría una pregunta que puede parecer muy trillada pero cuya respuesta, en mi opinión, sigue siendo de sumo interés. Desde vuestras particulares perspectivas, ¿cuál es vuestro principal compromiso como escritores?

Eva Díaz Pérez: Hemos estado hablando antes de entrar Ana y yo sobre el ejercicio del periodismo. Yo sigo ejerciéndolo precisamente para vivir del periodismo y no vivir de la literatura, porque supongo que si así fuera tendría que pagar con la libertad que tengo ahora de escribir lo que quiero y me apetece. Si mis libros no se venden, puedo seguir viviendo de otra cosa y no traicionarme. Para mí es muy importante hacer novela literaria. Considero que la novela no es sólo un elemento de divertimento. Me interesan las novelas que tienen un discurso argumental de reflexión, en las que hay una apuesta narrativa, también un riesgo estético (lo que decía acerca de que debemos reinventar los géneros). Ése es mi compromiso, ser fiel a lo que creo que es la literatura, escribir lo que me apetece y, si hay que hacer otra cosa, dejarlo. Según la experiencia que hasta ahora he tenido, no me ha ido mal. Siempre observo la literatura y los mundos extraliterarios, que no me gustan nada, desde una esquina. Me deja perpleja lo bien que otra gente trabaja ese tema del ambiente comercial, las firmas, las entrevistas, etc., pero por otro lado desatiende el tema literario real. También el ser periodista me permite verlos desde otra perspectiva. Lo que decía Mercedes es cierto: a mí me llegan al periódico todas las semanas infinidad de libros de esa temática pesada y terrible. Pero, y en eso soy más optimista, creo que llegará el momento en que se agotará porque es que ya no hay más posibilidades de hacer conspiraciones o inventar vidas secretas de pintores y demás. Y estos productos (me niego a llamarlos novelas) tienen una gran fuerza de marketing: vienen en cajas con llaves, paquetes, cucharas… Una se pregunta dónde está el libro. Es una cosa tremenda. Pero, claro, la fuerza y la proyección que tienen es terrible, mientras que casi siempre lo verdaderamente interesante hay que rastrearlo, porque es lo menos conocido. Hay excepciones, y

menos mal que es así, pero en general son menos visibles los autores que están haciendo literatura interesante, que están arriesgándose. En el escaparate están esos productos de marketing pero detrás están las novelas realmente valiosas.

Mercedes Castro: Yo hago como tú, y además lo he dicho, lo he aconsejado y lo he recomendado a lo largo del tiempo a un montón de autores: que no dejen el trabajo. Aunque te hayan dado premios importantes y tengas ahora una pasta y años por delante, no hay que dejar el trabajo. Yo ya no estoy en una editorial, pero sigo trabajando como *freelance* y es muy irónico porque yo vivo de hacer *editing* de diferentes tipos de obras, de hacer informes de lecturas, y me paso los días leyendo novelas de esas.

Cuando digo que soy pesimista, lo digo desde dentro. La crisis es una cosa muy curiosa. Hace 15 días ha sido la Feria de Frankfurt. Yo he hablado con muchos editores y les he preguntado que qué tal la Feria. Pues todos dicen que muy mal, que la crisis les asusta mucho y que van a reducir títulos. Yo creo que el mercado editorial español está inflado, que un sello editorial que saca 40 títulos al año tendría que sacar 20, y que las mesas de novedades están tan llenas de libros que no da tiempo a que respiren. Hay libros que aguantan sólo 15 días (una cosa que también sucede en la televisión con las series y otros productos), libros a los que no se da tiempo para que el público se fidelice, para que se den cuenta de que están ahí, porque llega otra nueva avalancha. Es gracioso: la crisis, según dicen en los medios, no va a afectar al libro, porque es un objeto barato que te soluciona el verano si no te puedes ir de viaje. Esa es la teoría. Y es cierto que se venden muchos libros, pero también lo es que se van a reducir los títulos. Si de repente una editorial que publicaba 40 libros pasa a publicar 20, eso quiere decir que va a hilar muy fino y que va a hacer apuestas mucho más seguras, y que los 20 títulos que se van a suprimir van a ser los de la experimentación, los del autor novel, los del autor joven, los arriesgados. La reducción va a ir en detrimento de estas novelas. Es verdad que los *best sellers* alimentan el mercado. Si Ruiz Zafón ha vendido, bendito sea, porque ha llenado las arcas del Grupo Planeta, que a lo mejor estarán más boyantes y van a publicar más. El problema está cuando todo lo que quieres publicar es así, y cuando los editores, los agentes literarios y el propio escritor empiezan a decir que eso es lo bueno. Yo me preocupo

cuando el modelo cambia. En la editorial donde trabajaba había un premio literario al que llegaban 300 ó 400 originales cada año. Eso te daba una idea de cómo estaba el pulso, de la gente que quería escribir y qué quería escribir. Esa gente, con toda su ingenuidad, es también la que compra libros. Estos libros se repartían, los leían lectores editoriales, se hacían informes de lectura. A veces me llegaba el típico informe de lectura de alguien que acababa de terminar su carrera de Filología, que se pensaba que sabía mucho de la literatura y al que le había tocado leerse la novela de un señor jubilado que se había comprado su primer ordenador y había escrito la historia de su vida. En el informe decía que aquello no era literatura, y yo decía que vale, que no sería literatura, pero que aquel señor era un lector, y es el que te da de comer. Hay que respetar mucho al lector. Es curioso que el año en que salía una novela del tipo, por ejemplo, *El diablo viste de Prada*, había un porcentaje muy importante de originales de novelas de chicas que trabajaban en oficina, que tenían una jefa… Si salía una novela de un escritor homosexual que salía del armario, llegaban muchos originales sobre la salida del armario. El año en que triunfaban novelas sobre la guerra civil, igual. O si había una efeméride, al año siguiente, al rebufo, llegaban novelas sobre ese asunto. En el fondo, la gente que quiere escribir va a las librerías y ve lo que se está haciendo. Y lo que me preocupa es que cambie el modelo. A mí me encanta, por ejemplo, Torrente Ballester. Me gustan los escritores coherentes, que, caiga quien caiga, escriben la novela que quieren escribir. A lo mejor tienen que tirarse años con ella, tener otro trabajo o robar horas al sueño, pero que escriben lo que quieren y consiguen publicarlo, sin hacer más concesiones que las que se hacen a sí mismos. También defiendo las novelas que son puro entretenimiento; pero lo que me produce rechazo es lo que huele a falso. El que dice "a mí lo que me interesa es tal tema pero como lo que está de moda es tal otro tema, escribo una novela sobre eso". Ese es el peligro. El modelo ya no es un escritor como Baroja, Galdós, etc.: gente que se ha hecho, que piensa que esto es un oficio que requiere humildad, que los escritores no son estrellas, que no tienen por qué ser guapos ni tener cuerpos perfectos, ni pasar por un lifting. Nos están vendiendo un modelo de escritor como hombre o mujer de éxito. Es preocupante. Yo quiero escribir porque tengo algo dentro que debo contar, no porque quiera ser famosa. Pero me da la sensación de que mucha gente se está empezando a confundir: no quieren ser escritores, sino ser famosos,

publicar para que le hagan fotos, salir en los medios y que se hable mucho del libro. Se está formando un fenómeno alrededor de esto, y es lo que mucha gente de a pie percibe como el éxito de la novela. Nos queda el consuelo de que las modas pasan. Luego ves trayectorias de escritores que han hecho una novela al rebufo de *El Código da Vinci*, por ejemplo, y piensas que ha pillado la ola, que disfrutará la pasta, y que con su siguiente novela se verá que no sabe escribir y que tiene *editing*. Para que nos entendamos, hacer *editing* es coger una novela y meterle estilo, comas, puntos, etc. Es algo que también está generando el sector editorial. Hace 25 años, si una novela llegaba sin puntos y sin comas, con una barbaridad de faltas de ortografía y de errores históricos, directamente no se publicaba. Hoy a esas novelas se les está dando una oportunidad y se está pagando a otras personas para que las arreglen. A mí me han pagado más por arreglar este tipo de novelas que por mi propia novela. Como tengo que comer, he tenido que hacerlo. Pero, y por eso estoy aquí como Mercedes Castro escritora, a lo que yo aspiro es a escribir lo que quiero. En el momento en que no convenza el tema, porque no esté de moda, se quedará en un cajón, pero no haré la concesión de meter a un antropólogo o historiador con látigo, ni de suavizar un personaje o hacerlo más o menos explosivo para gustar. Y, en el fondo, creo que es una tentación a la que es fácil ceder en determinados momentos. Cuando te han dado un premio literario con una novela estupenda, has dejado tu trabajo, quieres escribir la siguiente novela y te empiezan a tentar, es fácil ceder. Cuando estás planteándote escribir un libro y estás viendo que el triunfador es Carlos Ruiz Zafón porque su novela ha vendido millones de ejemplares, a lo mejor se te cruzan los cables y piensas que ése es el camino correcto. Desde mi punto de vista, no lo es. Yo aspiro a reconocerme en la novela que he escrito, a que no se me caiga la cara de vergüenza por haber cedido a determinadas presiones, que pueden provenir del exterior o de ti misma.

Isaac Rosa: Yo creo que cuando uno escribe una novela puede tener detrás todo tipo de motivaciones, pero lo cierto es que el modelo a seguir por todos esos clones que llegan a las editoriales son esas novelas de éxito a las que nadie atribuye valor literario pero que venden. Tiempo atrás había *best seller* bien escritos. Hoy están mal escritos. Entonces, cuando uno copia ese tipo de productos que lo único que tienen es dinero y fama, las motivaciones son claras. Yo hablaba antes

de ese mensaje que nos llega a los novelistas, pero es que llega también a los aspirantes a novelistas: la posibilidad de ganar dinero; de ganar mucho dinero. Porque la posibilidad de ganar dinero con la literatura ya existía antes, pero ahora no sólo existe la de vivir de ella sino la de hacerte rico, y es algo que está a la vista de esos que quieren ser escritores. Junto a ello, están la fama y el prestigio que sigue teniendo el escritor en la sociedad. Eso se ve no sólo en el caso de los famosos de medio pelo que quieren escribir un libro porque les da un aire más serio, sino también en otra figura que prolifera en estos años, la del profesional de otro sector, que ha triunfado en su carrera, en su empresa, y que de repente quiere escribir también una novela.

Mercedes Castro: Eso existe, pero a mí lo que me preocupa es la confusión. Vamos a ver. Yo nunca tengo problemas hablando con los editores: todos sabemos lo que hay. Te mandan una novela para que la leas y hagas un informe de lectura y te dices "esto no es una buena novela y este señor no es un autor; no ha hecho más que juntar palabras porque sabía mucho acerca de un misterio que había no sé dónde". Eso está claro. Pero es que yo conozco a autores de verdad a los que les da vergüenza decir que tienen una novela. Ana María Matute, por ejemplo. Le dicen que es escritora y ella responde: "No, escritor es Paquito Ayala, no yo". Le da como vergüenza. Y sin embargo te encuentras con esa gente de la que hablaba antes y al hablar con ellos te dicen que son autores, que son escritores. Y les comentas: "mira, es que este personaje se te cae, esta prosa no tienen tal y cual…" y te contestan que no importa, porque ellos son autores. Entonces, lo que me da miedo es la confusión. Estas cosas se están mezclando y confundiendo, y va a llegar un momento, dentro de unos años, en que la gente que va a las librerías o los chavales que ahora tienen 15 años y leen *Harry Potter* no van a discriminar, porque el mercado no discrimina, porque está todo mezclado. Eso me asusta. Y al chaval que quiera ser escritor y diga en su casa que quiere ser como Galdós, su padre le va a cruzar la cara. Y le dirá que tiene que ser un escritor que escriba sobre catedrales, sombras y vientos.

Público: Quería pedir a Isaac Rosa que ahondase en las razones que explicarían la falta de compromiso de los novelistas españoles con la realidad. ¿A qué crees que se debe esa discordancia entre el novelista y la realidad?

Isaac Rosa: Supongo que habría que preguntárselo a cada uno de los autores, porque tampoco puedo juzgarlos. Prefiero hablar de responsabilidad, no de compromiso: al final uno elige o no estar comprometido pero responsabilidad la tenemos todos. No sé si es un fenómeno propio de sociedades acomodadas como la española, en la que el escritor ha alcanzado además un estatus económico y social también acomodado, y en la que una parte de los escritores nos hemos profesionalizado y vivimos bastante bien de la escritura. Supongo que eso hace que, a la hora de asumir determinados riesgos o de abordar temas más conflictivos, uno se lo piense, porque tal vez te estés cerrando puertas para el futuro: publicar en determinados sitios, colaborar en determinados medios, que te inviten a determinados congresos… Supongo que habrá todo tipo de motivaciones, pero no puedo juzgar las razones por las que otros autores escriban o puedan dejar de escribir.

Público: En una pregunta para Mercedes Castro, que creo que es la que mejor me la puede responder. Tengo una curiosidad personal que creo que está relacionada con los nuevos caminos de la novela. Hay una película estadounidense que se llama *Stranger than fiction*…

Mercedes Castro: ¡Maravillosa, maravillosa! Me encanta. La voy regalando; voy haciendo copias y a los escritores que conozco se la doy.

Publico: Para quien no haya visto la película, el argumento es que una editorial contrata a una persona para que viva con un autor y lo presione para que termine la novela en el plazo que quiere la editorial. La pregunta es si en España existe ese mecanismo de presión, o si en estos nuevos caminos de la narrativa va a existir.

Mercedes Castro: No es una cosa que esté reconocida. Quiero decir que no existe esa figura que en Estados Unidos sería un *coach*: una persona que se planta en la casa de un autor (en el caso de la película en casa de una escritora en crisis, que no acaba una novela y no la va a poder entregar en plazo) y vive con él y se dedica a escucharlo, animarlo y apoyarlo en todo lo que necesite para que termine la novela. Hay que explicar que si una novela se te cae y no llega en plazo, te hundes. Carlos Ruiz Zafón llegó pelado, pelado al San Jordi de este año: la

novela salió el 17 de abril y San Jordi es el 23. El editor debía de estar durmiendo en la puerta de Ruiz Zafón o al pie de su cama. De *El juego del ángel*, según me dijeron de la editorial, vendieron 600.000 ejemplares, de un millón de ejemplares que sacaron, en los días en torno a San Jordi (es un autor de Barcelona, que funciona muy bien allí). Imaginad lo que habría sido para Planeta que no hubiera llegado a tiempo.

Las editoriales no tienen reconocida esa figura, pero sí que hay gente que lo hace. A mí me pagan por hacer ese trabajo con un autor en concreto, cuyo nombre no diré. Yo voy a su casa como con un látigo a decirle que se siente y escriba. Le echo unas broncas del copón cuando no tiene el capítulo terminado; vuelvo a mi casa relajada, fenomenal y con la piel estupenda después de eso. Es un caso excepcional, con un autor que está muy ocupado y es muy difuso. Le cuesta muchísimo (yo creo que es hiperactivo) sentarse a escribir. Es un tema muy difícil, porque hay que tener confianza, criterio y un par de huevos. Se trata de autores muy conocidos, son divos, tienen pasta y un poder tremendo, y se necesita a alguien lo suficientemente suicida a quien le dé igual que se llame tal y tal y que cobre por una novela lo que él cobra en 15 años, y que sea capaz de decirle al autor que tienen que escribir o reescribir un capítulo.

Hay otro tema que sí está reconocido, el de los *frontones*, como les llama una amiga mía. Hay muchos autores que saben que no me corto y que les digo lo que pienso, y me mandan sus novelas. Nadie me paga por ello. Les digo sinceramente mi opinión. Les digo que, si tienen que retrasar el libro porque no está bien, que lo hagan, a pesar de las presiones que reciban de su editorial o su agente. Es un contrasentido, pero hay autores que parecen tener mucho poder y luego son unos esclavos de todo un mecanismo que depende de ellos. Y en algún momento tienen que haber alguien que les diga que paren, que retrasen un tiempo el libro, que si el editor se suicida pues que se suicide. Porque luego la crítica lo va a machacar a él, mientras que el editor en 15 días tiene un repuesto.

Hace algo más de un mes, en *El Cultural* de *El Mundo* salía un reportaje muy gracioso sobre "A quién le mandan los autores sus novelas". Fernando Marías recibía novelas de todo el mundo, porque es muy buen tío y es muy sincero. Nosotros también tenemos ese tipo de mecanismos. Yo ya no soy editora con una mesa y un despacho, pero, como conozco a muchos autores, me mandan un montón de novelas, no me

pagan nada pero me las leo y les digo lo que me parece. Y por supuesto yo también lo hago con mis novelas. Tengo dos o tres correctores que trabajaban para mí en la editorial, que me machacan viva si hace falta y a los que les voy mandando cosas cuando voy terminando. Como no somos yanquis, lo hacemos más de andar por casa, pero lo hacemos.

Eva Díaz Pérez: Estaba reflexionando, a raíz de lo que decía Mercedes, sobre que una cosa es la novela que se intenta imponer desde el mercado, que es algo externo, y otra distinta la novela que queremos escribir. Y el asunto es difícil. Por ejemplo, a mí algo que me aterra (aunque a mí no me ha pasado, porque tampoco soy nadie) es lo de los plazos, saber que tienes que entregar en determinada fecha porque si no pierdes la edición.

Mercedes Castro: Yo es que doy gracias a Dios por no tener un nombre. Hay gente a la que le sucede y que ni siquiera se lo había planteado. La persona de la que hablo escribió una novela que era como la novela de su vida, metió un pelotazo y de repente se vio envuelto en una serie de cosas, firmó otra novela… Luego te das cuenta de que tienes una vida, otro trabajo, que esa novela no arranca, que tienes ganas de sentarte a escribir pero no lo haces porque tienes compromisos o congresos, o millones de cosas, y necesitas a alguien que te centre y te fuerce a escribir. Yo soy una *dominatrix* de la disciplina literaria. Yo sólo corrijo, que quede claro. Otra cosa totalmente diferente es el famoso tema del negro literario. Pero yo no escribo ni una coma, que bastante tengo con sacar tiempo para escribir lo mío.

Es muy peligroso ceder a ese tipo de tentaciones. En un momento dado escribiste una novela con la única pretensión de escribir lo que tú querías, esa novela funcionó y cuando te vienes a dar cuenta te han pagado un anticipo enorme con el que te han cogido por el cuello y, o devuelves el anticipo (que ya te has gastado, por supuesto), o entregas la novela; y, como no tienes tiempo, ya no estás escribiendo la novela que quieres. Estás pillado.

Eva Díaz Pérez: Hay gente que yo creo que es valiosa y que está cayendo en esa tentación. Por eso decía que si me viera en esa circunstancia, preferiría no entregar una novela hecha con prisas y dominada por lo externo. La novela debe ser algo completamente interior.

Mercedes Castro: En el caso al que me refiero, lo más gracioso es que esta persona quiere escribir. Le gusta hacerlo. Pero le cuesta sentarse y ponerse, disciplinarse. La verdad es que es aburridísimo, en momentos determinados. Hay gente que se levanta a las 8 de la mañana, que se pone 6 horas a escribir… Yo no soy así, pero es verdad que escribir requiere una disciplina, un esfuerzo, Y hay quien ha podido, como yo, escribir una novela en 9 años y de repente se encuentra con que tiene que escribir otra en un año. Y entonces no puedes sentarte a escribir sólo cuando tienes ganas. Para mi gusto, esto es todo muy complicado.

Ana R. Tenorio: Hay algo que quiero preguntarte, Mercedes. En relación a ese señor del que estabas hablando, que no sabemos quién es, imagino que la primera novela, la que él quiso escribir, la escribiría a su ritmo. Y por eso salió esa novela, una buena novela. ¿Puede ser que un compromiso de plazo de este tipo, presionándole, malogre la siguiente?

Mercedes Castro: No, no. A éste no hay quien le malogre, y además le va la marcha cantidad. Yo creo que le gusta. A ver… cuando la primera novela, la del pelotazo, yo estaba embarazada y en paro, no tenía mucho que hacer, y hacía aquello por deporte. Iba a su casa, mirábamos un capítulo, comentábamos… De alguna manera, también colaboré en ese sentido. Es una persona muy ocupada, y yo le reñía o le animaba.

Hay maneras y maneras de trabajar. Conozco a otro autor que se pasa tres años sin hacer nada. Le preguntan y él dice: "estoy escribiendo". Mentira; está tomando ideas y pensando. Y, un poco antes del plazo de presentación, se va tres semanas a un hotel, desconecta teléfonos, móviles y todo, se sienta y escribe la novela. Hay tantas maneras de escribir como novelas y autores. A mí lo de este señor me parece alucinante. Yo, como soy gallega, le pregunto: "¿y si algún día te pasa algo?". Porque no va escribiendo; se pasa tres años paseando. Es muy conocido y tienen un montón de premios. Y cuando se acerca el plazo de entrega, se encierra en un hotel donde no le llame nadie, y en tres semanas, un mes como mucho, saca la novela entera, maravillosa. Sin embargo, el autor del que hablaba antes necesita disciplina, como la protagonista de la película que comentábamos, que necesita que alguien le ponga las pilas. Personalmente, no le deseo a nadie tenerme a mí encima.

Público: Ayer por la tarde tras escuchar a los compañeros poetas, en los temas y la lectura que habían seleccionado, hubo un colega que me comentó que habría que traer intérpretes a estos sitios para ver si nos enterábamos de algo. Quiero decir, que ayer esta persona no se enteraba de algunas cosas. Yo tampoco. Hoy, con el pesimismo que transmite Mercedes, en un contexto como el que traza Isaac, con lo que he retenido también de la intervención de Eva, sobre una generación que no tiene ya mitos ni cree en la utopía, y estando el mercado como está, ¿qué me vais a contar?, ¿qué nos vais a transmitir?, ¿cómo nos vais a entrar? No lo pillo…

Mercedes Castro: Yo soy pesimista, pero siempre me queda un rinconcito para la esperanza. No sé si a los demás os sucede, pero a mí, cuando voy a un sitio y hablo, como empiezo a contar estas triquiñuelas de las editoriales, siempre se me acerca algún chavalito joven que me cuenta que tiene una novela, que la ha mandado a no sé cuántas editoriales y que no le responden. Yo le pregunto de qué va su novela. Porque hay que ir a las librerías, buscar lo que está en la línea de lo que uno hace, mirar qué editorial está apostando por ese género o ese tema, y mandarle a esa editorial la novela.

Todo está en las librerías. Afortunadamente, los libros todavía no vienen con precinto, así que puede usted ir a la librería, abrir libros, hojear y manosear todo lo que le dé la gana. Y debajo de esas pilas de cien libros con tapa dura, sobrecubierta, catedrales y esvásticas en la portada, suele haber otros montoncitos de libros, los nuestros. No son cien ni tienen esa cosa enorme que se llama *display,* con fotos de los autores, pero estamos ahí detrás. Y seguramente que si nos busca, nos encuentra. Pero a lo mejor no le convencemos.

Eva Díaz Pérez: Yo quería poner un ejemplo. No me gusta hablar de mí. Quizás en el análisis que he hecho he tomado más la perspectiva lectora o incluso periodística. Pero quería poner un ejemplo de Isaac Rosa. Estuve en un jurado (esto ya se lo he contado a él) de la Asociación de Críticos de Andalucía y hubo un interesantísimo debate en el que unos apoyábamos la novela de Isaac y otros no. Y recuerdo que defendí mucho que este señor había contado una época de nuestra historia desde una perspectiva novedosa: la nuestra, la de gente que no había vivido ese tiempo. Alguien de ese jurado dijo que no le interesaba lo que alguien nacido en los años 70 pudiera contar de lo que no ha

vivido. Este mismo señor acababa de escribir una novela que sucedía en la 1ª Guerra Mundial, de modo que su argumento era un poco absurdo. Yo sentí no digo que una complicidad generacional pero sí que me dio coraje. ¿Por qué no vamos a contar esto si a fin de cuentas lo que contamos es lo de siempre? Quizá lo contemos desde una perspectiva quiero creer que novedosa. Yo creo que, para bien, hemos asumido cierta tradición y por eso yo reivindicaba la necesidad de reinventarlo todo. Quizá no aportemos más que un pequeño grano de arena, pero es interesante. Y volviendo al ejemplo de Isaac, a mí me parece que él ha contado una parte de nuestra historia de una forma novedosa, con una mirada generacional nueva. Eso es lo que le puedo decir, que quizá las cosas de siempre (la muerte, el amor, la soledad) podamos contarlas de otra forma. Es lo que podemos aportar: el mapa de los clásicos con una relectura y una reescritura nuevas. Quiero creer en ello, y en ese aspecto vuelvo a ser muy positiva u optimista.

Público: Tengo delante el artículo que usted ha publicado hoy en el periódico en el que trabaja, y se me ocurre pensar que quizás algunos novelistas españoles padezcan el síndrome del protagonista del artículo, Fabrizio del Dongo. Si eso es así, ¿qué novela vamos a leer dentro de 50 años?

Eva Díaz Pérez: Aventurarnos es muy difícil. A mí me atrae mucho el síndrome de Fabrizio del Dongo, ése que atraviesa la Batalla de Waterloo sin darse cuenta de que está en la Batalla de Waterloo. En el artículo me refería a que, en este supuesto tiempo histórico en el que estamos, con la refundación del capitalismo y demás, nosotros seguimos viviendo nuestra vida cotidiana sin darnos cuenta de la escena histórica. Y quizá también eso esté pasando en la literatura. A mí me parece -y coincido ahí con Mercedes- que en los congresos y debates sobre la literatura presente o la que viene terminamos hablando demasiado (es inevitable, por otro lado) del mercado editorial, de cosas que me parecen externas. Son necesarias, evidentemente, pero al final perdemos el norte. Venimos a hacer literatura. Sería interesante no distraernos, centrarnos en la literatura que queremos hacer, la que dentro de décadas debería marcar nuestro tiempo. Como decía Isaac, estamos tan atentos a los alrededores de la literatura, a lo externo, que no estamos escribiendo la novela que dentro de 200 años refleje lo que ocurría aquí; y eso me parece grave.

Obra narrativa

Participantes: José Mª Merino, Andrés Neuman y Antonio Reyes.

Antonio Reyes: En días como éste, en un congreso tan singular y necesario como el de esta edición y en una ciudad como en la que estamos conviene recordar (al menos esa es mi opinión, aunque alguien me tache de localista) que la literatura se asemeja más al sistema de crianza de los vinos de Jerez que al método de añadas de otras denominaciones de origen. Hoy en esta mesa, en este diálogo, se aúnan, podríamos decir, la solera y la primera criadera. Aquí se unen la raigambre, la fortaleza, el bouquet del vino hecho, maduro, con la frescura y el poderío del buen vino joven ya criado y fermentado a base de soleras madre. Tenemos hoy la suerte de contar con José Mª Merino y con Andrés Neuman, dos nombres esenciales para las sílabas del presente y del futuro de nuestra literatura.

José Mª Merino es uno de los nombres clásicos y nuevos de nuestra literatura. Digo "clásico" porque sólo con observar sus facciones podríamos transportarnos con nuestra fantasía hasta uno de aquellos intrépidos conquistadores españoles de tierras americanas (Cabeza de Vaca, por ejemplo) o a un Consejero Real de la época de los Austrias, o a un humanista del Renacimiento, o hasta un Camarlengo o Cardenal de ésos que, por excesivas inteligencia y finura, nunca llegarán a ser Papas. Y digo también "clásico" porque Merino lleva casi 40 años (si no me equivoco, su primera obra, *Sitio de Tarifa*, se publica en 1972) navegando por las complejas aguas de la literatura y por todos sus mares y océanos. Ha cultivado la poesía, la novela, el relato, la crítica literaria, el artículo, la narrativa juvenil, ha sido antólogo, prologuista… Pero a la vez, por esa capacidad de metamorfosis que poseen sólo los elegidos, José Mª Merino es uno de los nuevos, es decir, de aquellos que son capaces de asumir los retos que suponen estos tiempos en los que el cuento, el microrrelato (o el minicuento o como queramos llamarlo), comienza a adquirir una cierta mayoría de edad después de vivir tantos años al cobijo, a la sombra de la novela. Si a todo ello unimos que en la actualidad es uno de los grandes celadores de nuestra lengua, esa especie de Guardia Vaticana que custodia nuestro idioma, convendrán en que somos afortunados con la presencia esta tarde entre nosotros de José Mª Merino. Gallego de accidental nacimiento, leonés

de primera adopción y ejercicio y madrileño yo diría que por obligación, cumple con la tradición paterna y estudia Derecho, pero el joven Merino pronto se tuerce y comienza a dedicarse a otras actividades menos lucrativas y más creativas. Durante un tiempo trabaja para la UNESCO y después dirige el Centro de las Letras Españolas del Ministerio de Cultura. Recién iniciada la treintena comienza una inagotable actividad creativa que ha dado como fruto casi 40 libros de narrativa (actividad esencial en la que ha centrado su quehacer literario), 4 de poesía y una prolija relación de libros de artículos, de viajes, de crítica, antologías, etc. A lo largo de estos años José Mª Merino ha obtenido diversos y variados premios por sus obras, como el Premio Novelas y Cuentos, el Nacional de la Crítica, el Miguel Delibes de Narrativa, el Nacional de Literatura Juvenil, el Ramón Gómez de la Serna, el Torrente Ballester, y algunos más que me dejo, y recientemente el prestigioso Premio Salambó por el libro *La glorieta de los fugitivos*, un premio sin dotación económica que reconoce al mejor libro de narrativa publicado en castellano y catalán, y cuyo jurado está formado por otros escritores. Curiosamente, este premio por primera vez se otorga aun libro de microrrelatos, lo cual incrementa más, si cabe, de un lado el valor de la obra y de otro el mérito del autor galardonado. Desde marzo de 2008, ocupa el sillón *m* como Académico de la Lengua. Al día siguiente de su nombramiento, el diario *El País* hablaba de su elección y daba así la noticia: "Elegido Académico uno de los grandes cuentistas de nuestras letras". Que un cuentista, en sentido lato, sea elegido Académico no es una gran noticia, pero que el cuentista sea José Mª Merino sí que lo es, y además una noticia importante. No es fácil catalogar a los escritores. Lo más sencillo sería ponerles un adjetivo. Este no es el caso: Merino es de los pocos escritores de los que podemos decir simple y llanamente que es un escritor, a secas y con mayúscula, además de un modelo y un ejemplo para los jóvenes que se inician en el oficio. Un escritor del que hay mucho que aprender.

Junto a él, nos acompaña Andrés Neuman. A Andrés le tengo especial predilección y cariño desde que fuimos juntos a "tierras infieles" (o fieles, porque la fidelidad, afortunadamente, ya es un valor en desuso). Neuman es el hijo que a todos los padres les hubiera gustado tener. Acaba de traspasar la frontera de los 30 años pero lleva dando la lata, una buena lata, en el universo literario español e hispanoamericano desde muy jovencito. Ya con 18 años obtuvo su primer premio

literario y aquí, infatigable y sonriente, sigue en sus trece por convertirse (si no lo es ya) en una de las voces importantes de la literatura en lengua hispana. Creo que tendríamos que agradecer a una oportuna lesión de rodilla que abandonara el fútbol para dedicarse de lleno al oficio que hoy lo trae con nosotros. Es verdad que en ocasiones la edad sólo es una anécdota, una especie de accidente que, como afirma el propio Andrés, sólo repara el tiempo. Pero además la edad es una doble oportunidad: por un lado, la de estar abierto para absorber como una esponja lo que de bueno otros han hecho, y también la capacidad de insuflar aire nuevo y fresco que ventile espacios en ocasiones demasiado estancados. Desde mi punto de vista, Neuman resume bien estos dos principios: ha sabido aprender y ha proyectado desde la teoría y la práctica nuevos aires al mundo literario hispano.

Como José Mª Merino, Andrés ha cultivado la novela, la poesía, el ensayo, los aforismos, la traducción… Pero además, a pesar del bendito accidente en el que está sumido (tiene sólo 31 años), en todos los géneros ha obtenido el reconocimiento de la crítica, de los especialistas, de los escritores (lo cual es más meritorio aún) y de los jurados. Neuman ha obtenido los Premios García Lorca, Carvajal e Hiperión de Poesía, ha sido dos veces finalista del Herralde de Novela y una del Premio Primavera (tres premios con las tres novelas que tiene publicadas). Como decía, tiene una amplísima obra ya publicada, más propia de un sexagenario que de una persona con su edad y, si bien por edad podríamos encuadrarlo en las "nuevas sílabas" de nuestra literatura, por su producción y por la acogida de su obra tendríamos que considerar a Andrés Neuman como un autor ya consolidado. Es verdad que ha habido autores jóvenes que han tenido un arranque deslumbrante en el campo de las letras y que a muy corta edad se han ido consolidando. Este hecho no es nuevo en la literatura. Ocurrió con Rilke, con Vargas Llosa, con Truman Capote… En cualquier caso, y sin ánimo de comparación para no herir la sensibilidad de Andrés Neuman, es preciso estar muy atento a este fenómeno emergente de las letras hispanas porque, como apuntó en su día Roberto Bolaños, la literatura del siglo XXI le pertenecerá a Neuman y a unos pocos de sus hermanos de sangre. Y me gustaría por último, por afinidad lectora, destacar de entre su prolija labor literaria su militancia práctica y teórica en el cuento. En su doble faceta de cuentista y de apólogo del cuento, se ha convertido en un indispensable del género. Y lo es porque ha hecho posible en

sus cuentos que viajemos por los sueños de cada día, nos ha mostrado cómo es posible recrearlos, llenarlos de vida y de ficción porque la literatura, como dice José Mª Merino, es "el único bálsamo capaz de perfeccionar los sueños". Dotado con un lenguaje sensorial y preciso, donde no tienen cabida los elementos accesorios, el adjetivo fácil o la explicación banal, Neuman carga de imágenes sus textos con un tono divertido y sugestivo. No puedo engañarles: Andrés Neuman es uno de mis favoritos y, además, está sumido en el maravilloso accidente de la juventud. Por todo eso, vengo a corroborar las palabras del comienzo: este Andrés Neuman es un poco el hijo que a todo padre nos hubiera gustado tener.

Con Andrés y con José Mª Merino vamos a iniciar este diálogo que queremos que sea abierto, y que estoy seguro de que va a ser divertido. Además, para que no nos aburramos nosotros ni vosotros, vamos a ir salpicándolo con la lectura de pequeños cuentos, que ilustren lo que en esta mesa se vaya diciendo.

Quería hacer una primera pregunta, por rendir pleitesía al eslogan de este congreso, dedicado a "Las sílabas del futuro". ¿Pensáis que la situación actual apunta hacia el optimismo? ¿Es éste un momento álgido en la literatura, con la aparición de tantas voces jóvenes? Y este momento de eclosión de autores y de una fantástica eclosión de editoriales pequeñas pero comprometidas con el género del cuento, ¿cómo lo valoráis vosotros?

José Mª Merino: Buenas tardes. Estoy encantado de haber sido invitado por segunda vez por la Fundación Caballero Bonald. La otra ocasión fue en un congreso sobre "Literatura e Historia". Estoy encantado de estar en Jerez y agradecido. Antonio. Lo que más te agradezco es que me hayas comparado con un vino, porque el vino es algo aromático, sabroso y lleno de espíritu. Confío en estar a la altura de las circunstancias. Y también me encanta estar con Andrés Neuman, con quien he coincidido algunas otras veces en trances similares a éste.

Antes se habló aquí del descrédito de la ficción. Yo creo que lo que está en descrédito es la realidad. Estamos atravesando un momento en el que una cantidad innumerable de dólares y de euros ha desaparecido; no sabemos dónde están. La realidad se permite la inverosimilitud, cosa que la literatura no puede hacer; se permite el absurdo y el desorden. La literatura, para hacer algo así, tiene que justificarlo. Entonces,

creo que la que está absolutamente desacreditada es la realidad. También lo estaba cuando yo era un joven lector, por aquellas condiciones sombrías y tenebrosas en las que se vivía en este país, con un sistema educativo que decía: "novelas, no verlas" y en el que los lectores éramos un poco furtivos. También existía, un poco más adelante, la idea de que lo que había que hacer era destruir el lenguaje. Yo he vivido la teoría, dada por críticos que además nunca se han avergonzado de ello, de que lo bueno era la destrucción del lenguaje. Como si el lenguaje no estuviera suficientemente destruido por el eufemismo político que vivíamos… A pesar de todo, en estas situaciones yo encontré siempre el camino de la ficción. Tengo un profesor apócrifo, inventado, el profesor Souto, que dice: "No es el ser humano quien inventó la ficción, es la ficción lo que inventó al ser humano". Nosotros somos ficción, somos animales simbólicos. Muchos años antes de tener la escritura, ya estábamos intentando entender el mundo a través de ficciones, de cuentos. Esa ha sido nuestra manera de intentar poner orden a la realidad. Y creo que lo vamos a seguir haciendo, a pesar de todo. Esos fenómenos de *best sellers*, de literatura de puro consumismo, pertenecen también al descrédito de la realidad, no al de la ficción. Cuando yo era joven y había destrucción del lenguaje, y había también premios millonarios y *best sellers*, porque eso ha existido siempre (aunque no tanto como ahora, que parece el motor central de la industria literaria), existían escritores como el que da nombre a esta Fundación, que creían en la literatura, que escribían novelas espléndidas y espléndidos poemas. Es decir, que escritores que creen en la ficción y trabajan por la literatura siempre han existido y siempre existirán.

¿Cómo veo el panorama ahora? Pues por ejemplo, en relación con el cuento, que es lo que tengo más cercano porque he estado ahora de jurado del Premio Setenil y tengo recientes un montón de libros de cuentos, yo creo que hay una buena salud en la literatura joven española. Me sorprende, porque no encuentro la relación con lo que veo a veces en los centros educativos. Los muchachos que están aprendiendo tal vez están siendo lectores más complicados, más difíciles. De eso puede decir mucho ese noble ejército del profesorado que está ahí luchando en las trincheras por dar cultura y literatura a los jóvenes. Pero luego la producción literaria española que uno lee, al margen de los *best sellers* y todo eso, me parece interesante, atractiva. Hay gente haciendo literatura. Por supuesto que hay un panorama sombrío desde

el punto de vista editorial, y no sé si las editoriales sabes qué quieren y qué tienen que hacer. Pero desde el punto de vista de la creación, hay creadores, seguirán existiendo y, mientras exista el *homo sapiens* nuestro equipamiento simbólico para ver la realidad seguirá produciendo ficciones interesantes en todos los campos.

Andrés Neuman: Quería agradecer a la Fundación Caballero Bonald la invitación; al amigo y perito en alcoholes Antonio Reyes por seguir con la saga, y a vosotros por vuestra presencia, sin la cual nada tendría sentido, como dicen las cantaoras. Por seguir con la saga, gracias por adoptarme, quedas aceptadísimo, pero, así como tú dices que soy el hijo que tú podrías tener, estoy seguro de que Merino es el tío que todos los escritores jóvenes hemos querido tener. "El abuelo", dice él coquetamente para que le contestemos que en absoluto, que no tiene edad para ello. Merino es para mí un maestro en toda la dignidad de la palabra y, además de un narrador realmente admirable, es una persona deliciosa que merecería tener tantos sobrinos como asistentes a esta charla.

Sé que el pesimismo es prestigioso. Yo voy a intentar abordar la materia por una vía menos prestigiosa y espero que no por ello ingenua. Si a mí me dan un micrófono y hay alguien dispuesto a escucharnos -lo cual me parece un milagro-, creo que podemos hacer algo más que quejarnos. Estaba mirando el subtítulo del encuentro: "Una meditación sobre la literatura del siglo XXI". Eso parece indicar que ya hemos digerido y comprendido el siglo XX. Yo no estoy tan seguro. Es muy tentador asociar el *boom* de las nuevas tecnologías, de las nanotecnologías (también hay *nanocuentos* y *nanoaparatos*), de los cambios en la geografía física de nuestra vida cotidiana, a un *reseteo* de nuestra memoria y nuestra realidad. Hemos decidido, desde que cambiamos del año 2000 al 2001, que todo lo que había que pensar acerca del pasado ya estaba reflexionado y dicho. Como muy bien ha comentado Merino, *best sellers* siempre los ha habido. Los hubo en el S.XVII: los parodió Cervantes hace 400 años, y eso significa que ya eran un lugar común lo suficientemente abrumador como para burlarse de ellos. El XIX es el gran siglo del *best seller*; no sólo es el siglo de Nerval y de los grandes poetas del fin de siglo francés, de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Laforgue; no sólo es el siglo del primer Romanticismo alemán: también es el de los *best sellers*, los folletines, las novelas publicadas por

entregas en los periódicos… Quiero decir con esto que el siglo XXI, que viene a ser para mí más que nada un desarrollo lógico de finales del siglo XX, no ha hecho sino intensificar un poco esa tendencia al *best seller,* pero por una razón de la que no siempre se habla, y es que la lectura se ha ensanchado. La cultura masiva no ha reemplazado a la cultura de élite, que es a la que todos pretendemos pertenecer cuando criticamos a la otra; lo que ha hecho, más bien, es ensanchar por los márgenes, de modo que ahora hay una serie de círculos concéntricos donde la literatura que siempre nos ha gustado leer sigue ocupando su espacio, pero el porcentaje que ocupa dentro del total del espacio es menor. Yo me pregunto si antes en España todo el mundo leía a Juan Benet, cuando no había Internet. Yo creo que no; es más, deseo que no lo lean demasiado, lo digo con todo cariño y respeto.

Pienso que la proliferación del *best seller* en la actualidad ha hecho tristemente invisible, no para los lectores pero sí para los medios, un fenómeno que es tan mayúsculo como ese otro: la enorme red paralela de pequeñas editoriales. Tú lo dejabas caer antes, Antonio. No dejan de aparecer editoriales nuevas, con autores nuevos. Alguna incluso, como Páginas de Espuma, dedicada exclusivamente a géneros que en teoría son víctimas del mercado, como es el cuento. Generosos, hacen de ese género supuestamente minoritario la razón de ser de su catálogo.

Gozamos de un excelente momento de traducciones. Son mejores las poéticas que las narrativas, debo decir; creo que en España no se traduce bien narrativa, ésa es una de las razones por la que en Latinoamérica están bastante molestos, por el paradigma lingüístico de traducción narrativa. En todo caso, España es un centro de traducción y se traduce muy bien poesía. Mi generación ha tenido acceso a literatura japonesa, china, francesa, alemana, algo de lo que no ha habido ocasión, o al menos tanta facilidad, 20 ó 30 años atrás. Ante eso, no me parece que la conclusión tenga que ser pesimista.

En cuanto al comportamiento de las editoriales, eso dependerá de cada una. Yo conozco editoriales magníficas y, respecto a lo que se decía en la mesa previa de que un editor te persiga por un capítulo, estoy seguro de que pasa, pero yo estoy esperando en mi casa todavía y no ha venido nadie a buscarme. Debe de ser que vendo poco.

Antonio Reyes: José María, al hilo de tu intervención anterior, te has cansado de repetir en multitud de ocasiones que a la ceguera de la

realidad debe oponerse siempre la lucidez de la ficción. En ese planteamiento, ¿cómo encajaría en los textos literarios la pura realidad?, ¿dónde quedaría?

José Mª Merino: La realidad es algo que se está produciendo de una manera azarosa. La política, la economía intentan canalizarla y controlarla pero, como saben ustedes, la realidad no es verosímil. Es una de mis premisas fundamentales. La realidad simplemente se produce. La ficción intenta poner orden a la realidad, explicarla, desentrañarla. Lo ha intentado siempre. Cuando las abuelas contaban a las nietas y los nietos la historia de Caperucita Roja, les estaban hablando del caso de la niña Mariluz. Hace cientos de años les estaban hablando de eso. La ficción siempre ha estado intentando decir: ojo con la realidad, entendámosla. La ficción, esa ficción popular y analfabeta, es previa a la ciencia a la metafísica y a la filosofía. Pero cuando la ficción se ha ido ahormando (sobre todo a partir de la aparición del libro, que ha democratizado la literatura y ha sido la gran escuela de pensamiento humanista, laico -en el sentido mejor, si es que hay algún sentido malo en esa palabra-), nos ha ido haciendo entender la realidad. No sólo la ficción puramente realista; no sólo Galdós, Balzac, Dickens o cualquiera de los grandes maestros del Realismo, sino también la ficción fantástica, como la de Hoffmann, que luego a su vez ha sido tan estudiado por los analistas del alma como Freud. La ficción es un elemento fundamental para entender lo que somos. Yo creo (esta mañana lo estaba comentando con Mercedes Castro) que en la ficción está la verdadera historia del corazón humano, de lo que somos, de nuestros sentimientos y nuestros comportamientos. La ficción es la historia del ser humano. La Historia nos da los datos, los hechos, pero normalmente se equivoca o miente, el vencedor la cuenta como le conviene… La buena ficción nos ha dicho lo que somos. En ese espejo está lo que somos los seres humanos. Y ese papel lo seguirá jugando de un modo natural, a no ser que cambiemos y nos convirtamos en otro ser que ya no será el *homo sapiens*. Algunos antropólogos se sorprenden de que no haya pinturas de los hombres de Neanderthal. ¿Cómo iba a haberlas, si no tenían universo simbólico? Por eso perecieron. Tal vez nuestra manera de relacionarnos con lo simbólico es lo mejor y lo peor que tenemos, pero realmente hemos hecho del mundo simbólico y de la ficción el elemento sustantivo de lo que somos.

Antonio Reyes: Andrés, cuando yo hacía vuestra presentación, decía de ambos que habéis cultivado la novela, el relato, la poesía, el artículo… ¿Cómo es posible manejar varios registros literarios? ¿Son complementarios, se aportan elementos entre sí? Porque cuando uno lee algunos microrrelatos tiene la sensación de que está leyendo un poema en forma de historia.

Andrés Neuman: Yo estoy a favor del mestizaje de géneros. A veces uno está frente a un texto y se pregunta: ¿esto qué es?, ¿es un cuento o un poema? Pero esa pegunta que se suscita es positiva en términos literarios. Precisamente, el *best seller* es algo que ya sabemos qué es nada más abrirlo. Invertir el concepto y decir "no sé qué es esto" es un buen punto de partida poético.

Hay dos formas de abordar la pregunta: una es más teórica o histórica y otra es más personal. Haré brevemente los dos intentos.

En un sentido personal, efectivamente siento que cuando estoy escribiendo un poema (sea lo que sea un poema) hay ciertas argucias narrativas, cierto planteamiento de la situación, cierto desarrollo del personaje, que pueden servir para fortalecer la escritura de ese poema. Del mismo modo que puede haber en la escritura narrativa improvisaciones poéticas, destellos, derivaciones inesperadas de la escritura, muy clásicas de cuando uno está escribiendo un poema (donde uno rara vez sabe hacia dónde va); esas sensaciones las he tenido muchas veces cuando estoy escribiendo narrativa. Muchas de las novelas que admiro están hechas a base de cuentos. Desde *El Quijote* a *Los detectives salvajes*, ésa es la estructura de muchas novelas, por no ir más atrás y pensar, por ejemplo, en *El Decamerón*. *Las mil y una noches* es un libro de cuentos que hoy venderían como novela. En definitiva, siento que la escritura es una mesa con cuatro patas, convencionalmente, que serían el ensayo, el relato, la novela y la poesía y, para que se sostenga, para sentirme firme escribiendo, me gusta pensar que lo que escribo gravita en las cuatro, aunque pueda poner un énfasis mayor en una u otra según el caso.

Históricamente, en realidad, nunca ha estado claro que un texto perteneciese de forma pura, absoluta y dogmática a un género. Al fin y al cabo, *El Quijote* empieza con unos versos, *Ana Karenina* (me gusta poner este ejemplo porque es muy claro) es una novela de 700 páginas y todos conocemos la primera frase, que se cita en forma de aforismo:

"Todas las familias felices son iguales, pero las desdichadas lo son cada una a su manera". Incluso, ese comienzo lo invirtió Nabokov en *Ada o el ardor*, y dijo exactamente lo contrario. Es curioso pensar que este célebre aforismo procede de una novela de 700 páginas. Me pregunto hasta qué punto es fácil discernir si el *Poema de Mío Cid* es una obra poética o narrativa, y si es imprescindible saberlo para leer esa obra y entenderla. No lo creo. Hay convenciones históricas por las que suponemos que una obra es un cuento, una novela, un poema, y a partir de esas convenciones podemos trabajar didáctica y críticamente. No digo que no se pueda distinguir en abstracto, pero en la acción un poco más selvática de la escritura, eso está poco claro incluso para el autor. No sé qué opinas tú, José María, que también eres poeta, aunque lo confiesas muy de vez en cuando.

José Mª Merino: A mí es que la poesía me abandonó, me dejó. La poesía me enseñó el olor, el sabor, el peso, el volumen, la densidad, el tacto de las palabras. Para mí fue un taller. Ahora bien, yo hacía una poesía muy épica y tendí naturalmente a la narrativa.

La novela para mí es un viaje de exploración. Hay un explorador que entra en un territorio desconocido, va poco a poco descubriendo parajes, lugares, seres vivos, y va abriendo esa exploración. El cuento es una iluminación, como era el poema. O lo veo o no lo veo. A lo mejor luego no lo termino como lo vi, pero tengo que verlo entero. En cuanto al minicuento o microrrelato… "Al despertarse Gregorio Samsa aquella mañana, se encontró convertido en un enorme insecto"; ahí está un microrrelato. Luego viene *La metamorfosis.* El microrrelato es clásico. En España, el primer libro de cuentos en español, *Calila e Dimna*, que proviene del sánscrito, del indio a través del árabe, está lleno de minicuentos. El minicuento es antiguo como la escritura y seguramente tanto como la ficción. Ahora bien, creo que el minicuento es un concepto que se ha renovado, y para nosotros que lo practicamos (y tú también, Antonio, tienes ahí en el dossier del congreso un minicuento excelente, que les recomiendo que lean) ha supuesto una nueva forma de exploración. Como ejemplo, voy a leerles un minicuento. En él hablo de un tema que me preocupa, el tema ecológico. Hay algunos a quienes les parece una tontería y que quieren que lo resuelvan nuestros tataranietos, pero a lo mejor no llegan si no intentamos resolverlo nosotros. Pero aquí el tema ecológico me sirve para escribir un minicuento.

Cumple la función que debe cumplir la literatura: intentar explicarnos la realidad. Se titula "Mosca".:

"La mosca revolotea sin demasiada vitalidad en el cuarto de baño. La miro con asco. ¿Qué hace este bicho en un hotel de lujo, y además en febrero? La golpeo con una toalla y cae exánime sobre el mármol del lavabo. Es una mosca rara, arrubiada, no muy grande. Se me ocurre que es el último ejemplar de una especie que desaparecerá con ella. Se me ocurre que tenía en el cuarto de baño su refugio invernal. Que en el jardín que se extiende bajo mi ventana hay alguna planta también muy rara, que sólo podía ser polinizada por esta mosca. Y que de la polinización y multiplicación de esa planta va a depender, dentro de unos milenios, la existencia del oxígeno suficiente como para que nuestra propia especie sobreviva. ¿Qué he hecho? Al matar a esa mosca, os he condenado también a vosotros, descendientes humanos. Pero la mosca mueve sus patitas en un leve temblor. ¡Parece que no ha muerto! Ya las agita con más fuerza, ya consigue ponerse en pie, ya se las frota, ya se alisa las alitas para disponerse a volar otra vez, ya revolotea en el cuarto de baño. ¡Vivid, respirad, humanos del futuro! Mas ese vuelo torpe me devuelve la inicial imagen repugnante. Salgo de mi pasmo. ¿Qué hace aquí este bicho asqueroso? Cojo la toalla, la persigo, la golpeo, la mato. La remato."

Antonio Reyes: Pues, como en las plazas de toros, le tendemos ahora el capote a Andrés Neuman.

Andrés Neuman: Estaba pensando cuál de los microcuentos que tengo aquí podrían servir como ejemplo de la ambigüedad de los géneros. El de José María era claramente "peso mosca" y, de los míos, hay tres o cuatro que participan de las convenciones de otros géneros. Empezaré por éste, que es el único que no es inédito. Es un microcuento de una página, está dicho por un personaje y me pregunto si no tiene mucho de monólogo dramático. Cada vez me interesa más escribir cuentos donde el personaje es el argumento y su voz es la acción, y donde todo se reduce a un acto de habla. Me pregunto si eso no es más teatral que narrativo. Se llama "La felicidad", y dice así:

"Me llamo Marcos. Siempre he querido ser Cristóbal.

No me refiero a llamarme Cristóbal. Cristóbal es mi amigo; iba a decir el mejor, pero diré que el único.

Gabriela es mi mujer. Ella me quiere mucho y se acuesta con Cristóbal.

Él es inteligente, seguro de sí mismo y un ágil bailarín. También monta a caballo. Domina la gramática latina. Cocina para las mujeres. Luego se las almuerza. Yo diría que Gabriela es su plato predilecto.

Algún desprevenido podrá pensar que mi mujer me traiciona: nada más lejos. Siempre he querido ser Cristóbal, pero no vivo cruzado de brazos. Ensayo no ser Marcos. Tomo clases de baile, repaso mis manuales de estudiante. Sé bien que mi mujer me adora. Y es tanta su adoración, tanta, que la pobre se acuesta con él, con el hombre que yo quisiera ser. Entre los fornidos pectorales de Cristóbal, mi Gabriela me aguarda ansiosa con los brazos abiertos.

A mí me colma de gozo semejante paciencia. Ojalá mi esmero esté a la altura de sus esperanzas, y algún día, pronto, nos llegue el momento. Ese momento de amor inquebrantable que ella tanto ha preparado, engañando a Cristóbal, acostumbrándose a su cuerpo, su carácter y sus gustos, para estar lo más cómoda y feliz posible cuando yo sea como él y lo dejemos solo."

Antonio Reyes: La ventaja que tiene moderar una mesa como ésta es que ellos se moderan solos.

Tú sueles decir, José Mª, que el cuento, por muy pequeño que sea, tiene que tener dentro una historia, y que habría que distinguir siempre entre un microtexto y un microrrelato. En definitiva, vosotros habéis lanzado dos platos ya cocinados, y la pregunta sería: ¿qué ingredientes fundamentales deben tener esos platos para que sean textos de calidad?

José Mª Merino: Un texto de calidad… Lo pones ya muy difícil, la pregunta es para nota muy alta.

Un cuento debe cumplir una ley fundamental, que es la de movimiento. Si un texto no se mueve, puede ser una bellísima prosa poética. Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, que fue un autor de preciosos minicuentos, cuando escribe *Platero y yo* no escribe ni uno solo. Son imágenes estáticas, inmóviles. No son cuentos, sino estampas. Son prosas poéticas.

A mí se me dan muy mal las ciencias, las matemáticas, soy un desastre. Y un día, por echar un cuarto a espadas en ese campo, inventé

una fórmula que es: extensión inversamente proporcional a intensidad. En un cuento, en el mínimo espacio posible hay que dar la mayor intensidad. Ese es el tema del cuento.

Ahora, ¿qué debe tener el cuento para que sea de calidad? Yo soy partidario de un lenguaje conciso, bien cuidado, donde todas las palabras estén colocadas donde deben estar. Y, luego, que de algún modo nos conmueva, nos lance un mensaje sobre lo que somos. Ese es el papel de la literatura, porque en realidad habla de lo que somos. Muchas veces nos conmovemos ante un poema sin saber muy bien por qué. Y es porque te está hablando a ti, de lo que eres. Las primeras novelas que leí de niño se me han quedado grabadas en la memoria porque me identificaba con sus personajes, porque hablaban de mí. Además, en un mundo tan oscuro y siniestro…

Ahora, ¿qué es un buen cuento? Cuando lo leo, sé que es un buen cuento. Leo, por ejemplo, uno de mis cuentos preferidos, "La corista" de Anton Chéjov, y digo ¡caray, qué cuento! Nunca me canso de leerlo, siempre me vuelve a decir cosas nuevas.

En resumen, lenguaje, movimiento, una cierta trama, que no termine como empezó y que hable de lo que somos; aunque sea una fábula, porque también las fábulas hablaban de eso: eran un zorro y una gallina discutiendo, pero estaban hablando de lo que somos los seres humanos. Ahí está un poco el secreto de los cuentos.

Antonio Reyes: Andrés, yo, cuando os imagino en ese proceso de creación, os veo con un cazamariposas por la calle, dispuestos a tenderle la red a esa idea que puede surgir. A mí me gustaría saber, en la medida en que tú eres un entreverado (como decimos aquí) argentino-español y que eres, buen seguidor del fútbol (además de una persona inteligente, porque eres del Real Madrid), si Maradona como seleccionador de Argentina es materia suficiente para un cuento o para una novela.

Andrés Neuman: Eso va a ser una novela gótica, estoy seguro. ¿Te tengo que contestar? De haberlo sabido, me traigo la albiceleste… Pienso que es una decisión equivocada. Lamento ponerme trascendente con esto, pero Maradona, como comprenderán ustedes, es un tema trascendente. Literalmente trascendente, porque además hay una iglesia maradoniana y todo esto. Argentina está viviendo un momento muy interesante políticamente, de mucha dispersión, por una parte, y

de atomización política. No hay como antes una oposición de centro-izquierda al peronismo, que en realidad es un movimiento muy heterogéneo. Antes había un partido, Unión Cívica Radical, que venía a ser, para entendernos, algo así como el PSOE argentino, pero con una historia mucho más complicada y llena de vaivenes. Y creo que la elección como entrenador de Maradona, que sería un personaje que sin duda empieza en épica y termina en gótica, encaja con una política muy del imaginario peronista. El peronismo es un movimiento históricamente necesario en la política argentina, y perfectamente explicable. No había un partido que representase a las clases trabajadoras en el momento en que surge Perón, porque la Unión Cívica Radical era un partido de clases medias y profesionales liberales. Argentina era, como toda Latinoamérica en ese tiempo -y lo sigue siendo-, muy clasista, y se explica desde ahí el surgimiento del peronismo. Ahora bien, el peronismo también tiene unos tics públicos que pasan por cierto estado de demagogia, que son la otra cara del peronismo. No sé si sabréis que el país invitado en Frankfurt 2010 será Argentina. Pues algún lumbrera del Ministerio de Cultura ha decidido en primera instancia que los tres símbolos que llevarían a la Feria del Libro de Frankfurt serían Evita, el Che y Maradona. Creo que esta decisión, disparatada y completamente triste, sintoniza con la elección de Maradona como seleccionador. Yo lo adoro como futbolista, pero me parece que es una especie de poeta caído o maldito, un poeta que un día tuvo que dejar de escribir y no sabe qué hacer. Él debería haber podido jugar siempre. La historia de Maradona es muy curiosa, no sé si lo habrán pensado: al Mundial 78, el de la dictadura, ese Mundial cuyo eslogan fue "Los argentinos somos derechos y humanos", Maradona no asistió, no fue convocado. Así que Maradona no participa del Mundial oscuro, el de los desaparecidos. En 1982, en plena guerra de las Malvinas, Maradona hace en España un Mundial espantoso, lo expulsan, fracasa… Todavía sigue habiendo dictadura. En 1986 hay, por primera vez en muchos años, una democracia en Argentina y Maradona les mete un gol con la mano a los ingleses, devuelve a Argentina simbólicamente las Malvinas, hay un éxito total, una euforia nacional. En el año 1990 está gordo, hinchado, decadente. Es el momento de Menem, el inicio del fin de la economía argentina tal y como la conocíamos. Poco después de ganar Menem, Maradona da positivo y se viene abajo, tan abajo como se vendría la economía del país poco después. Parece que se va a morir varias veces, resurge…

Maradona parece tener una especie de instinto que hace que su trayectoria simbólica vaya coincidiendo con la de Argentina. No sé si es que tiene asesor político o que yo estoy delirando, pero creo que Maradona ha ido acompañando de forma bastante inverosímil los momentos históricos del país, y ahora nuevamente se confirma la teoría. En un momento en que a la Feria de Frankfurt tienen que ir Evita, el Che y Maradona y en que Maradona es la estrella del Festival de Cannes, está bien que sea el que entrene a la Selección.

No sé, Antonio, por qué estoy diciendo todo esto ni por qué me has hecho esta pregunta.

José Mª Merino: Has empezado una novela. Tienes la novela de Maradona.

Antonio Reyes: Vamos a hacer una segunda parada, y a pedirles que lean un segundo relato. Antes de empezar, quiero recordar una bella semejanza que hace Eloy Tizón, una de las voces emergentes que más me gustan: "Me imagino el cuento como una fruta: un objeto portátil, manejable, que cabe en el bolsillo, pero a la vez jugoso, perfumado, compacto, cargado de nutrientes". Pues vamos con la fruta.

José Mª Merino: Esta fruta está recién cosechada. Va por ustedes. Todavía no sé cómo es, porque los cuentos hay que dejarlos reposar para saber cómo son. Se titula "50 palabras", tiene eso, 50 palabras, y dice así:

"Durante nuestra luna de miel, tuve la idea de escoger las cincuenta palabras precisas para escribir todos los minicuentos posibles, y me dediqué obsesivamente a ello. Cinco meses después, había logrado seleccionar once once: amor, miedo, júbilo, poder, sueño, memoria, muerte, olvido, vuelo, hambre, tristeza, pero Felisa me había abandonado."

Y otro, que también es cortito y trata de amor, se titula "Pie":

"De soltero ha pasado a solterón y está bien acostumbrado a dormir solo. Una noche lo despierta la sensación de un contacto insólito, uno de sus pies ha tropezado con la piel cálida y suave de un pie

que no es suyo. Mantiene su pie pegado al otro y extiende su brazo con cuidado para buscar el cuerpo que debe de yacer al lado, pero no lo encuentra. Enciende la luz, separa las ropas de la cama, allí dentro no hay nada. Imagina que ha soñado, pero pocos días después vuelve a despertarse al sentir de nuevo aquel tacto de suavidad y calor ajeno, y hasta la forma de una planta que se apoya en su empeine. Esta vez permanece quieto, aceptando el contacto como una caricia, antes de volver a quedarse dormido. A partir de entonces, el pequeño pie viene a buscar el suyo noche tras noche. Durante el día, los compañeros, los amigos, lo encuentran más animoso, jovial, cambiado. Él espera la llegada de la noche para encontrar en la oscuridad el tacto de aquel pie en el suyo, con la impaciencia de un joven enamorado antes de su cita."

Andrés Neuman: Antes de leer un microcuento quería, si me lo permitís, retomar una de las cosas que ha dicho José Mª, que me parecía interesante y que no tenía que ver con Maradona. Cuando ha dicho Antonio lo de "cazar mariposas", me he acordado, naturalmente, de Nabokov y de su novela más famosa, *Lolita*, cuyo comienzo en realidad es un poema en prosa. Y estaba pensando que tú, José Mª; tienes una idea muy narrativa de los microcuentos y que además los cultivas (siempre decimos "cultivar", parece que estamos hablando de hortalizas…). Escribes unos cuentos maravillosos, funcionales, completamente eficaces, estremecedores. En ese volumen hay un cuento fantástico, de un tipo que olvida quién es, forma una nueva familia y, al cabo del tiempo descubre que… No cuento más, estaría bien que lo leyeses. Pero digo que, siendo esos cuentos modélicos, insuperables, hay otros tipos de microcuentos que estaría por ver qué son. Y estaba pensando en un microcuento de Vallejo que decía: "Mi madre no me ponía la bufanda porque nevaba sino para que nevase". Eso era todo. Ahí entramos en unos recursos que no son verdaderamente narrativos o cinéticos, por decirlo así, que lleven un movimiento implícito. O este otro fantástico de Juan José Arreola, un autor mexicano que os recomiendo mucho. Creo que se llama "Cuento de horror": "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones". Vendría a ser como la síntesis de un microcuento fantástico. Y Eloy Tizón, al que has mencionado, tiene un solo microcuento, que está en su libro *Parpadeos*, y dice algo así: "Este mediodía hemos puesto la mesa, hemos almorzado, hemos quitado los platos, y mañana estaré

muerto", con esa elipsis tan brusca. Es decir, no sé si ni siquiera la condición necesaria del microcuento es la narratividad. Creo que está bien la distinción que habéis hecho entre microtexto y microcuento. Pero la pregunta es si realmente en la obra de un narrador no conviven algunos textos más reflexivos, otros más discursivos, otros más de acción, igual que en los poetas.

Dejo eso ahí y leo el microcuento. He elegido éste porque viene a ser lo contrario del que antes he leído. Es un microcuento de introspección psicológica y está escrito con unos recursos que atribuiríamos clásicamente a la novela, donde el relato se pliega al ritmo del pensamiento del personaje y está contado en una especie de tercera persona omnisciente. Sin embargo, creo que es tan microcuento como el otro. Es inédito, está inspirado en el escritor argentino Daniel Moyano, exiliado por culpa de la dictadura, y se titula "El fusilado":

"Cuando Moyano, con las manos atadas y la nariz fría, escuchó el grito de "¡Preparen!" recordó de repente que su abuelo español le había contado que en su país solían decir "¡Carguen!" y, mientras recordaba a su difunto abuelo, sintió que era irreal que las peores pesadillas de uno mismo se cumpliesen. Eso pensó Moyano. Que siempre se mencionaba estúpidamente (cobardemente, rectificó Moyano) la extrañeza de realizar los propios deseos, y se pasaba por alto la perplejidad siniestra que nos causa, o debería causarnos, la consumación de nuestros temores. No lo pensó quizás en forma sintáctica, palabra por palabra, pero sí recibió el fulgor ácido de esa conclusión. Lo iban a fusilar, iban a hacerlo, y nada le parecía más inverosímil, pese a que en sus circunstancias hubiera podido parecer lo más natural del mundo. ¿Era acaso natural escuchar "¡Apunten!"? No. A cualquier persona, al menos a cualquier persona decente, una orden así jamás le llegaría a sonar lógica, por mucho que el pelotón entero estuviese formado con los fusiles perpendiculares al tronco, como la rama atroz de un árbol, y por mucho que durante su cautiverio el general lo hubiese amenazado varias veces con que le pasaría lo que le estaba pasando. Moyano se avergonzó de la poca sinceridad de este razonamiento y de la hipocresía de apelar a la decencia. ¿A quién a punto de morir le preocupaba semejante cosa? ¿A quién le interesaba la decencia frente a un fusil recto? ¿No era en realidad la supervivencia el único valor humano, o quizá menos que humano, que le importaba ahora? ¿Estaba tratando de disculparse, de morir gloriosamente, de distinguirse de sus verdu-

gos como una forma de salvación en la que él nunca había creído? No pensaba todo esto Moyano, pero sí lo intuía, lo entendía, asentía mentalmente como ante un dictado ajeno. El general aulló "¡Fuego!". El cerró los ojos, los apretó más fuerte que nunca antes en su vida, buscó esconderse de todo, de sí mismo, por detrás de los párpados. De pronto pensó que era innoble morir así, con los ojos cerrados, que su última mirada merecía por lo menos ser vengativa. Pensó en abrirlos, no lo hizo, se quedó quieto, pensó en gritar algo, en insultar a alguien, buscó unas palabras oportunas, no le salieron. "Qué muerte más torpe", pensó. Y de inmediato, "¿nos habrán engañado?, ¿no morirá así todo el mundo, como puede?". Lo siguiente, lo último que escuchó fueron los gatillazos, su estruendo, mucho menos molesto incluso, más armónico de lo que siempre había imaginado. Eso debió ser lo último, pero escuchó algo más. Para su sorpresa, para su confusión, también escuchó otras cosas. Con los ojos todavía cerrados, pegados al pánico, escuchó al general pronunciando en voz muy alta "¡Maricón, llorá, maricón!", al pelotón retorciéndose de risa, olió temblando el aire delicioso de la mañana, oyó el canto inquieto de los pájaros, saboreó la saliva seca entre sus labios. "¡Llorá, maricón, llorá!", le seguía gritando el general cuando Moyano abrió los ojos mientras el pelotón se dispersaba dándole la espalda y comentando la broma, dejándolo ahí tirado, arrodillado entre el barro, jadeando todo muerto."

José Mª Merino: Efectivamente, Andrés, yo lo llamo *nanocuento*, minicuento. Juan Pedro Aparicio lo llama cuento cuántico, hay quien lo llama *textículo*, hay quien lo llama microtexto. Seguramente existe un problema de canon, todavía no sabemos qué es. Recuerdo que cuando publiqué este libro me dije: trance gozoso éste de andar buscándole, imaginándole un nombre a la criatura. Pues mientras le encontramos el nombre, sigamos escribiéndolos. Yo voy a leer uno muy breve. El minicuento permite darle una vuelta de tuerca a muchas cosas. Es la gracia que tiene. Uno no puede reescribir *La Odisea*, pero uno puede contarla en 15 líneas si tiene gracia, si tiene talento. Esto es un homenaje a uno de mis libros preferidos, que enseguida sabrán ustedes cuál es. El microcuento se titula "La cuarta salida".

"El profesor Souto, gracias a ciertos documentos procedentes de la alcaná de Toledo, acaba de descubrir que el último capítulo de la Segunda Parte de *El Quijote* – "De cómo don Quijote cayó malo, y del

testamento que hizo y su muerte”- es una interpolación con la que un clérigo, por darle ejemplaridad a la novela, sustituyó buena parte del texto primitivo y su verdadero final. Pues hubo una cuarta salida del ingenioso hidalgo y caballero; en ella encontró al mago que enredaba sus asuntos, un antiguo soldado manco al que ayudaba un morisco instruido, y consiguió derrotarlos. Así, los molinos volvieron a ser gigantes, las ventas castillos y los rebaños ejércitos, y él, tras incontables hazañas, casó con doña Dulcinea del Toboso y fundó un linaje de caballeros andantes que hasta la fecha han ayudado a salvar al mundo de los embaidores, follones, malandrines e hipedutas que siguen pretendiendo imponernos su ominoso despotismo.”

Andrés Neuman: Yo he elegido éste por dos razones. Una, elemental, es que es el más breve que tengo aquí; la segunda razón es que vendría a completar este trío de ejemplos: el primero, con un personaje que hablaba más dramáticamente; el segundo tenía una prosa enlazada con eslabones, y con entradas y salidas del estado psicológico del personaje, recursos como digo muy típicos de la novela; y éste tercero vendría a ser un microtexto de género indeterminado pero en forma de reflexión casi ensayística, con una leve situación de fondo que lo hace también parcialmente narrativo. El texto se titula “Hacerse el muerto”.

“¿Por qué nos gusta hacernos los muertos? ¿Se trata de una costumbre sádica, como se quejan nuestros amigos o cónyuges más sensibles? ¿Por qué nos fascina de niños, y seguimos siendo niños, quedarnos deliberadamente inmóviles como momias de nuestro propio futuro? ¿De dónde sale ese placer que sentimos asistiendo al cadáver que todavía no somos? La explicación es sencilla, y por tanto misteriosa.

Al ver mientras no miramos, al respirar cuando nada hacemos para seguir respirando, al notar en nosotros, con poderosa certeza, la selva de las arterias y la montaña rusa de los nervios, no sólo confirmamos que estamos vivos sino incluso algo más impresionante: experimentamos nuestra única, pequeña, modesta forma de trascendencia. Sobrevivimos a nosotros mismos. Derrotamos a la muerte jugando.

Entra a casa mi hijo. Volveré a respirar.”

Antonio Reyes: Para terminar, si alguien quiere hacer una pregunta…

Andrés Neuman: Nadie pregunta. La labor del microcuentista es solitaria.

Antonio Reyes: Entonces, sólo resta darles las gracias a José Mª Merino y a Andrés Neuman por esa conversación.

José-Carlos Mainer
La juventud y la literatura

Carlos Manuel López Ramos: En primer lugar, damos la bienvenida a nuestro ilustre conferenciante de esta jornada, José-Carlos Mainer, creo que suficientemente conocido por todos los presentes. Entre el material que se les ha entregado tienen unas hojas con la bibliografía y algunos datos biográficos sobre el doctor Mainer. Su bibliografía, extensa y siempre interesante, tiene títulos que me permito considerar absolutamente imprescindibles. Quiero llamar la atención sobre *La edad de plata: 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, que se editó por primera vez en 1975, luego en 1981 y más tarde ha sido ampliado y renovado en 1983. Se trata de un libro esencial, considerado todo un clásico y que, a un ejercicio de síntesis extraordinaria, une sin embargo una profundidad y una capacidad de trasmisión verdaderamente asombrosas. *El Aprendizaje de la libertad* es un libro magnifico, escrito conjuntamente con Santos Juliá, que nos ilustra de toda una etapa que se extiende desde los últimos años de la dictadura franquista hasta 1986, cuando España se incorpora a la Comunidad Económica Europea. Ahí está todo lo que significa la transición. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*… La lista sería interminable y por supuesto el protagonismo aquí lo tiene el ponente.

Yo paso a decir algo sobre lo que conozco del profesor Mainer. En el pregón de la Feria del Libro de Zaragoza de 2008, José-Carlos Mainer revelaba lo siguiente: "fue hace muchos años, cuando la Avenida de la Independencia era todavía paseo y conservaba su andén central, en una feria del libro celebrada aquí adquirí mi primer ejemplar, que me costó trece pesetas. Eran *Las glosas de Sigüenza* de Gabriel Miró. Fue aquello la primera piedra de una afición que se mantiene hasta hoy". En la introducción de su libro *La escritura desatada,* Mainer evoca sus años de colegial en un tiempo oscuro, y cómo entonces la literatura le ayudó a sobrellevar aquellas horas tediosas *de la vela*, término con que eran designadas las sesiones de estudios que seguían, complementándolas, a las clases normales, y en las que se impartían las distintas asignaturas. Anécdotas y situaciones como éstas forman parte del comienzo de una larga y fructífera carrera de consagración al estudio del fenómeno literario.

José-Carlos Mainer nació en Zaragoza el 11 de Julio de 1944, es Doctor en Filología y Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza desde 1982. Anteriormente había sido profesor en las Universidades de Barcelona, tanto en la Central como en la Autónoma, y la de la Laguna, y también profesor visitante en las de Londres en 1978, Oslo y Bergen en 1982 y bastantes más. Ha impartido cursos y dictado conferencias en otras muchas universidades europeas y norteamericanas. Se ha dedicado fundamentalmente, aunque no exclusivamente, al estudio de la literatura española del siglo XX, un estudio que él siempre ha enfocado desde una perspectiva histórica, prestando una especial atención tanto a los aspectos sociales, políticos, ideológicos e institucionales, como a aquellos relacionados con la difusión, la recepción y los diferentes tipos de público de los productos literarios. El doctor Mainer es responsable de la Cátedra Benjamín Jarnés, de la Institución Fernando el Católico, fue en 1998 director de la edición de las obras completas de Pío Baroja, perteneció al equipo fundacional de *Andalán*, primero revista, más tarde periódico entre 1976 y 1987, que representó a todo un movimiento socio-cultural que tuvo un destacado papel en aquel Aragón del tránsito de la dictadura a la democracia. En los primeros noventa fue miembro asesor de la fundación Juan March. Es también consejero de una gran cantidad de revistas nacionales y de otros países, especializadas en crítica literaria. Es miembro del Consejo Asesor de la Fundación Caballero Bonald y Oficial de la Orden de las Palmas Académicas de Francia. En 2002 recibió el Premio de las Letras Aragonesas, un premio que concede el Gobierno de Aragón a quienes sobresalen -cito literalmente- "por su contribución internacionalmente reconocida a la investigación de la literatura española contemporánea, y que haya destacado por su dedicación al estudio de los autores aragoneses de los siglos XIX y XX". Desde 2007 dirige una *Historia de la Literatura Española* en nueve tomos que va a publicar la Editorial Crítica.

Como continuidad de su actividad docente, Mainer ejerce como crítico literario y como historiador de la literatura. En unas declaraciones al diario *El País*, en diciembre de 2002, con motivo precisamente de la concesión del mencionado Premio de las Letras Aragonesas, afirmaba esto: "No puedo olvidar mi condición de historiador. Aunque yo soy también un lector y en este caso debo hablar de placeres estéticos de la literatura, en otros de mis trabajos hay que resaltar otros aspectos no menos interesantes que están más cerca de la psicoanalítica que

de otra cosa". José-Carlos Mainer, que se siente como "un analítico con la manía de la síntesis", ha ido elaborando una metodología de integración multidisciplinar basada en el más estricto rigor y en una indiscutible coherencia pero a su vez, y esto es quizá lo fundamental, canalizada a través de una infrecuente claridad de ideas y de expresión.

Jordi Gracia, en una reseña sobre *La doma de la quimera* (*Babelia*, 29 de enero de 2005), ha resaltado "la personalísima óptica cultural para hacer historia literaria que caracteriza la labor de José-Carlos Mainer, su eficiente forma de acercamiento a los textos y a los autores, interrogándolos con datos de historia política y estrictamente estética, de sociología sin ínfulas y de comparatismo cauto y, sobre todo, leído". A su perspicacia, a su capacidad de penetración para indagar la estructura de los textos, a su destreza para el análisis de las formas literarias, Mainer suma siempre un imprescindible sentido de la realidad en medio de la cual se desarrolla el proceso creativo, una realidad de índole inevitablemente histórica.

En contra de los pensamientos débiles, Mainer defiende la interpretación como elemento inherente a la crítica. Es así que en su ensayo *Historia, literatura, sociedad* afirma lo que sigue: "porque es la Historia, una nueva Historia, la que puede volver a ofrecer unas explicaciones que vayan más allá de las glosas, una interpretación que sea algo más que un ingenioso remedo de la creación misma". Nunca ha sido partidario Mainer de un por demás imposible y quimérico aislamiento del hecho literario en función sospechosas pautas de asepsia o solapadas pretensiones de neutralismo, lo que no significa, en ningún momento, la renuncia a esa ineludible tensión hacia la objetividad que debe ser el horizonte de todo investigador honesto y responsable. Estos planteamientos implican, como es lógico, un considerable grado de compromiso ético, lo que –insisto- nada tiene que ver, por otra parte, ni con sectarismos ni con actitudes tendenciosas. Ese componente ético se sustenta, esencialmente, sobre criterios de racionalidad, sobre cimientos de voluntad científica y sobre unos firmes principios de libertad y apertura al diálogo.

Mainer no sólo ha hecho crítica literaria e historia de la literatura, sino también historia de la cultura española, centrándose en el conflictivo, por no decir convulso, siglo XX, desde sus albores hasta hoy mismo (que ya estamos en otro siglo, evidentemente), realizando aportaciones decisivas en relación a todas las etapas que configuran

la mencionada centuria: el poderoso resurgimiento cultural que se despliega en España entre 1900 y 1936, la Guerra Civil, la postguerra y el exilio, el franquismo, la transición y el desenvolvimiento de la democracia. La constancia en su trabajo, la seriedad y la incesante entrega de José-Carlos Mainer han contribuido, contribuyen y sin duda contribuirán en lo sucesivo a proporcionarnos una imagen más exacta y fiel de España, de su cultura y más específicamente de su literatura. Muchísimas gracias y tiene la palabra el profesor Mainer.

José-Carlos Mainer: Muy buenos días a todos y muchísimas gracias a la generosidad de Carlos, mi presentador. No hagan demasiado caso a la longitud de este currículum que no es sino consecuencia de los muchos años que llevo en esta cuestión.

A lo mejor no soy la persona más indicada para hablar en un foro de juventud y literatura, por lo menos desde el lado de la juventud. Sí, a lo mejor, desde el lado de la literatura. Pero lo cierto, y con esto quiero entrar en materia, es que yo venía a hablarles, sí, de juventud y de literatura, pero quizá no en el sentido en que ustedes están pensando y que se ha venido tratando hasta ahora. Me explico. La juventud es, evidentemente, un hecho biológico, envidiable, necesario por otra parte, esplendido, pero es también una noción cultural. Y es a ésa a la que me quiero referir aquí.

La juventud significa el florecimiento de los instintos, ese momento que fundamentalmente se añora (casi siempre que se habla de juventud se hace desde aquello que ya no lo es o ha dejado de serlo), pero solamente en los siglos XIX y XX la palabra juventud deja de ser eso, un periodo de esplendor, y pasa a adquirir otros significados que son los que me van a ocupar fundamentalmente. Pasa a tener una semántica propia que asocia la juventud no sólo con el despertar sino con la inocencia, lo asocia con una capacidad de producir, de hacer mejor las cosas, con una serie de emociones, de maneras de ver el mundo, que inevitablemente se convierten en las preferentes y que destiñen sobre las ideas de toda una sociedad. Hablo, en fin, de ese fenómeno que, con una palabra fea pero me parece que inevitable, denominaremos el *juvenilismo*. La exaltación (lo advertiré de antemano: la mayor parte de las veces interesada) de la juventud y sus valores ha sido algo que ha caracterizado fundamentalmente los siglos XIX y XX, quizá denotando con ello que en estos siglos ha habido una sensa-

ción de ansiedad, un estrés del futuro, que ha sido el que ha llevado en derechura a la añoranza del momento de la vida en el que todo parece próximo, cercano, en el que la intuición basta para comprender y el esfuerzo de la voluntad para poder hacer las cosas o, por lo menos, para poner el propio sello en ellas.

¿Por qué digo los siglos XIX y XX? Porque solamente en estas épocas la juventud adquirió, como nostalgia, como objetivo, esta semántica a la que me estoy refiriendo. Fíjense que es en los primeros años del siglo XIX, inmediatamente después del recorrido de los procesos revolucionarios que abren la edad contemporánea, cuando se empieza a hablar, y el adjetivo adquiere un valor por sí mismo, de cosas que son jóvenes. Se habla de la *Giovane Italia,* aquella joven Italia que está esperando reconstruir la nacionalidad sobre un pasado prestigioso pero también sobre un presente abominable. Algo más adelante se hablará también de joven Francia, joven Alemania… Y, ya al final de la centuria, surgirá el movimiento de los jóvenes turcos, que posiblemente es la acuñación que mejor define la equívoca temperatura política de esta apelación a la juventud: los jóvenes turcos eran, evidentemente, un grupo que quería acabar con las tradiciones ya obsoletas del imperio otomano pero en el que también anidaban síntomas -y mas que síntomas- de autoritarismo, de dictadura, de violencia, que invadirían y seguirían presentes en la política del viejo Imperio Oriental durante muchísimo tiempo.

Fíjense que, en este mismo sentido y recordando esa misma semántica decimonónica, Antonio Machado -sobre el que volveré al final- habla también de aquella España Joven que después del desastre de 1898 pudo haber iniciado un país distinto, un país diferente. No solamente es en el plano de la política donde aparece esta metáfora de juventud, designando muchas veces movimientos que no están precisamente presididos por jóvenes (ésa es la otra hipocresía del periodo y de la utilización de la juventud). Nos podríamos referir al protagonismo literario que la juventud por sí misma tiene en la literatura romántica. Reparen, por ejemplo, en esos dos momentos capitales de la poesía de Espronceda protagonizados por jóvenes. Uno, *El estudiante de Salamanca*, donde me interesa subrayar la coherencia en don Félix de Montemar, esa expresión estudiantil, la condición de estudiante universitario, cercana a la bohemia en cierto modo, que va a ser enormemente importante. Pero no lo es menos en *El diablo mundo*, una versión

española del muy viejo tema de Fausto: un hombre viejo, maduro, un hombre caduco que sueña -y alcanza- la juventud. Esa juventud, que en Espronceda es original (en ese sentido no tiene demasiadas deudas con el modelo de *Fausto* de Goethe), es precisamente la vuelta al estado originario, la vuelta de algún modo a la inocencia, esa capacidad subversiva, el no saber, el no conocer, el no tener deudas. Es lo que significa para ese personaje joven que circula por las páginas de una obra tan significativamente inconclusa como fue *El diablo mundo*.

He hablado hace un momento, a propósito de *El estudiante de Salamanca,* de la mitificación del mundo tan específicamente juvenil, ese tiempo de los estudios, de vivir fuera de casa, de la primera emancipación, que va a constituir a finales de los cuarenta y en los cincuenta del siglo XIX la primera idea de bohemia. La bohemia es, por un lado, un noviciado; es la etapa que precede en la historia de los individuos a su entrada en la madurez y, por lo tanto, en el periodo de la formalidad, de las convenciones, de la asunción de las prácticas convencionales de la hipocresía burguesa. Ese periodo previo, ese noviciado, significa el encuentro con la libertad, la posibilidad de tratar con todo el mundo, de moverse desmintiendo en cada uno de los actos que uno acomete los principios sacrosantos de la identidad burguesa. El bohemio trasnocha cuando el burgués duerme, el bohemio crea absolutamente al margen de las convicciones del arte más ñoño de su tiempo, el bohemio no trabaja cuando el burgués acude a trabajar, el bohemio practica la poligamia o el amor encendido donde el burgués practica el amor rutinario o la poligamia secreta, la poligamia vergonzante… En definitiva, ese escarnio permanente de las prácticas burguesas va a tener una enorme importancia en el momento más hipócrita de la sociedad europea, ese momento revolucionario y a la vez contrarrevolucionario de los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XIX. En España tiene también representación. De entre las novelas de Galdós que me gustan, hay una (y no es la mejor) que me fascina porque es seguramente la primera gran novela española sobre el tema de la bohemia, en el que Galdós contemplaba parte de su propia juventud. Me refiero a *El doctor Centeno* y no tanto en este caso por cuenta del niño Felipín Centeno, el personaje que da título a la novela, cuanto por Alejandro Miquis, el bohemio que, de hecho, es su verdadero protagonista. Pero, para quien guste de novelas más complejas y mejor pensadas, *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert es quizá la más hermosa de las reflexiones

sobre la bohemia, y también la más hermosa de las recusaciones de la bohemia como periodo vital y como mitificación, en toda la literatura del siglo XIX. Ahora bien, cualquiera pensará que, si algo representa sobre otra cualquier cosa esa fase heroica de la bohemia, ésa es la novela y drama de Alejandro Dumas, *La Dama de las Camelias*, y su inolvidable versión musical que es *La Traviata*, por supuesto. E incluso en esa versión tan ácida y adulta que es la destrucción del mito en la obra de Jardiel Poncela, *Margarita, Armando y su padre*: la recomiendo vivamente como purga necesaria de la intoxicación sentimental.

Porque esta noción de bohemia sibn culpa, vinculada a la juventud, que inevitablemente concluye en la aceptación de las pautas de la respetabilidad (como le ocurrirá por supuesto al protagonista de *La Dama de las Camelias*), es algo que a lo largo del siglo XX va a recibir otra aportación diferente y más inquietante. La Gran Guerra de 1914 a 1918, sin duda el acontecimiento más subvertidor de perspectivas que ha ocurrido en los últimos dos siglos, es una guerra de juventudes. ¿Por qué? Porque entre otras cosas supone la inmolación, seguramente involuntaria (ni uno solo de los Estados en pugna pudo pensar en la carnicería que iban a ver ante sus ojos), de un montón de juventudes, pero también la elaboración de una patética liturgia de la juventud. Les recomiendo la lectura de un libro espléndido, una de esas monografías capitales del pensamiento europeo reciente; me refiero al libro de Paul Fussell, *La Gran Guerra y la memoria moderna,* que es un texto sobrecogedor sobre las consecuencias morales de esa guerra. Ese libro nos recuerda, por ejemplo, que de la contienda de 1914-1918 han llegado hasta nosotros significativos cultos llenos de equivocidad. Uno de ellos es la adopción universal de la palabra *camarada*, con lo que significa de falsa cercanía rebañiega, con lo que tiene muchas veces de llamamiento a apretar ciegamente filas, de sentirse solidarios de la violencia desatada que se cree salvadora. Pero, no nos engañemos, la palabra *camarada* se consagra en la guerra de 1914, pero también procede de aquel clima otra práctica de reconocimiento que ha llegado a nuestros días: el culto de los caídos (*caduti* en italiano, *fallen* en ingles, *tombés* en francés: todos los idiomas tienen su icono verbal). El culto a los caídos significa atar las perspectivas del futuro a un sacrificio que ocurrió en un momento y que sigue imponiéndonos todo unl culto de la muerte, unas ideas que en su momento se defendieron pero de las que nadie se pregunta si deben seguir en vigor.

Después de la Primera Guerra Mundial, la juventud adquiere un primer plano en la vida política. Fíjense ustedes en que los movimientos que surgen, los grandes movimientos políticos que van a cambiar la vida occidental después de la Primera Guerra Mundial, surgen fundamentalmente organizados por excombatientes. Esto es lo que representaba Adolf Hitler ante sus contemporáneos alemanes; esto es lo que, en gran medida, era Mussolini ante sus contemporáneos italianos: el hermano mayor de aquellos grupos de excombatientes que asaltan, que apalean o que asesinan a sus enemigos políticos, mientras dicen mejorar el estatus de sus respectivos países después de la serie de tratados y pactos que dieron fin a la guerra europea.

No nos moveremos del ámbito de la lucha de fratrías juveniles para hallar otro término vinculado al prestigio de lo joven. El término histórico de vanguardia no sólo fue un préstamo evidente del lenguaje militar. Como tal, su uso ya se había iniciado en medios anarquistas del siglo XIX; es decir, la voz vanguardia había designado un pensamiento político de avanzada, un pensamiento político de renovación y de subversión, que se hizo frecuente en los años sesenta y setenta en la retórica de la prensa anarquista francesa. La asunción de la palabra vanguardia por parte de los primeros movimientos subversivos en literatura fue anterior a la guerra europea, pero su difusión internacional fue evidentemente posterior. La vanguardia –o mejor, las vanguardias- son modalidades del absolutismo de los valores propio y, por otra parte, tamnbién la negación de cualquier forma de respetabilidad del arte: el movimiento Dada, surge en Zúrich, en un país neutral, en plena guerra europea y en buena medida en torno a un grupo de jóvenes que, huyendo de la construcción militar, se habían refugiado en Suiza y se reunían en el Cabaret Voltaire.

Pero todo esto venía también de atrás, venía del fin de siglo por antonomasia que en España, por ejemplo, supuso esa crisis general de valores a la que reconocemos como "crisis del 98". Y no está mal hacerlo así; es abusivo, sin duda, hablar de una "Generación del 98", un concepto no demasiado operativo en este sentido, pero sí de una conciencia de crisis que también va a tener como consecuencia una apelación sistemática a la juventud y a lo juvenil. No hay más que ver los títulos de las revistas de la época: *Parte joven*, *Juventud*, *Revista Nueva*, e incluso hay una revista que se llama *Gente Vieja*, precisamente acusando el golpe y replicando en cierto modo a esa invasión uni-

versal de la juventud. *Revista Nueva*, por ejemplo, que nace en 1899, tiene un texto de presentación sobre el que los que hemos tratado de ella tenemos serias dudas. Los barojianos lo atribuyen a Pío Baroja; a mí no me da esa impresión, aunque yo sea también bastante barojiano. Puede ser un texto del director de la revista, que era persona ya de edad, Luis Ruiz Contreras, en la cincuentena prácticamente cuando lo escribe. Es un texto muy curioso porque está escrito desde una juventud que ya se ve en la frontera que la acerca a la madurez y porque está escrito en gran medida desde la sensación de fracaso, como una lúcida acusación que desde allí se hace a las posibilidades que se han tenido. Pero leamos algún trozo de este texto, "A la juventud intelectual", que me parece extraordinariamente interesante por la mezcla de masoquismo, por un lado, y de exaltación, por otro, con la que el término juventud va a comparecer en estas fechas. Dice el redactor -quien sea, Luis Ruiz Contreras, director, o Pío Baroja-, quejándose de la educación que esa juventud ha recibido:

"Inculcan [se refiere a los viejos] al niño las preocupaciones del viejo. Los hombres conocen el poder maravilloso de la juventud pero, cuando ya les falta virilidad, pasan de niños a viejos con los ojos vendados y contra esa implacable tiranía despiertan los fieros rencores. Por eso la juventud ha sido en otros tiempos revolucionaria y hoy siente congojas de anarquismo"

Un poco más allá, después de esta amenaza, y ya tomando la palabra por los redactores, el autor se refiere y define el lugar donde están ellos:

"Pertenecemos a la generación que fue pisoteada por los vencedores engreídos, fuimos educados en la escuela del sufrimiento, aprendimos la resignación y la piedad, nos falta egoísmo para oponernos a vuestra gloria. Ya no somos la juventud y todo lo esperamos de la juventud. Lucharemos por vosotros mientras vosotros calléis; pero en cuanto aparezcan vuestra pluma y vuestra espada, soltaremos para siempre la espada y la pluma".

Fíjense ustedes en una cosa curiosa: son jóvenes (Pío Baroja todavía no había alcanzado la treintena) que se ven, siéndolo todavía,

al final de un periodo, esperando otra juventud posible, una juventud nueva que ha de salir. Esta ansiedad por recuperar una mayor dosis de inocencia resulta patética porque cualquier cosa que entre en comercio y en contacto con la vida del momento impurifica y destruye el momento de inocencia desde el que se escribe. No basta con nuestra juventud, tiene que venir otra. Antonio Machado lo repetiría unos años después: "una juventud más joven", todavía. La juventud es un término que empieza ya a no bastarse en su mera invocación y necesita siempre algo más.

Yo alguna vez he hecho un recorrido por las revistas de la época para ver lo mucho que se hablaba de juventud. No les extrañe que luego surgieran conceptos de generación, etc., que están estrechamente unidos con esta tasación cronológica de los tiempos propios, de los tiempos de la historia. Se habla fundamentalmente de juventud y muchas veces (lo hemos visto hace un momento al calor de la utilización de ese término tan excluyente) se habla de generación. Por ejemplo, para los entusiastas del concepto "Generación del 98", fíjense en lo que Gregorio Martínez Sierra bajo el nombre de "Nueva Generación" escribe en la revista *Alma Española* unos años después, en 1904:

"Hay una juventud que trabaja callada y concienzudamente, sin soberbia, serenamente, sin pose de tristeza ni de alegría, más veces triste que alegre porque así es la vida, porque ha tenido la desgracia de nacer a la hora del desastre en un país empobrecido y desilusionado."

Como si le hubiera oído, la revista *Alma Española* convoca desde entonces una serie de breves autobiografías de escritores conocidos, a los que la revista proporciona un rótulo común, como si fuera una galería de notabilidades. Se titula "Juventud triunfante" y para ella se solicitan textos, la mayoría de ellos son muy bien conocidos, de José Martínez Ruiz (el futuro Azorín), de Valle Inclán (que tacha lo de "Juventud triunfante" y prefiere que su autobiografía se llame "Juventud militante"), Alejandro Sawa, Ramiro de Maeztu (Maeztu hace poner "Juventud menguante", es también de los que consideran que no hay suficiente juventud en cualquier momento y que siempre la juventud es un proceso que remite a los que han de venir detrás), y un montón de gente que incluye hasta a los hermanos Álvarez Quintero, que no tenían demasiado espíritu de jóvenes pero que figuran en la lista.

Decía que, sin embargo, esta noción de juventud como ya apuntaba el autor de aquel texto "A la juventud intelectual" de *Revista*

Nueva, nunca parece suficiente. Hay una reseña preciosa que Martínez Ruiz hace de *La busca* de Pío Baroja, que publica en 1904. Lo que Azorín dice (reparen en la fecha: 1904) es que le ha gustado *La busca* de Baroja (¿a quién no le va a gustar,?) pero lo que se le ocurre es consignar estas palabras agoreras:

"Pero seamos sinceros; ya la decadencia se ha iniciado en estos maestros casi viejos: Valle-Inclán no volverá a escribir *Epitalamio*, ni Maeztu sus artículos de *Germinal,* de *El País* y *Vida Nueva*, ni Manuel Bueno sus "Volanderas", ni Palomeros sus *Versos políticos*, ni Acebal su *Huella de almas*, ni Navarro Ledesma sus crónicas de *El Globo*, ni Sawa su *Declaración de un vencido*, ni Emilio Bobadilla *La vejez de un joven*, ni Benavente *La comida de las fieras*, ni Rueda *El gusano de luz*, ni Unamuno su *Nicodemo*, ni Baroja su *Camino de perfección*."

De la lista, habrán visto ustedes que hay algunos que no conocemos ya, quedan más bien para eruditos, pero de otros escritores ¡vaya sí sabemos de ellos!: Valle-Inclán no se acabó en *Epitalamio*, afortunadamente, y escribió cosas infinitamente mejores; Baroja escribió novelas tan buenas como *Camino de perfección* y como *La busca*; incluso Maeztu mejoró su artículos de *Germinal, El País* y *Vida Nueva* (aunque tampoco crean que demasiado). Lo importante no son las escasas dotes de profeta de Martínez Ruiz, que por supuesto no se menciona a sí mismo en este texto, sino esa necesidad de apelar, de mitificar esa juventud que nunca parece suficiente en estos años finiseculares.

Pero, por supuesto, hablar de juventud y literatura en las letras españolas es tanbién hacerlo de ese periodo donde la identificación fue más evidente, el de la "Generación del 27". Tanto esa así que la "Generación del 27" parece una fotografía detenida en el tiempo. Analizando lo que ha sido su repercusión crítica, incluso mediática, en los años posteriores y hasta en los años recientes, es nuestra juventud colectiva, algo de lo que por ejemplo se pensaba, en el año 1977, que habíamos carecido quienes habíamos vivido bajo el Franquismo. La "Generación del 27" es un objeto cultural cuya contemplación tendemos a detener en las bromas y las conferencias de la Residencia de Estudiantes, en las caminatas por Madrid, en las fotos que se hacían en las verbenas, en el acontecimiento máximo generacional de la visita a Sevilla y el homenaje a Góngora, los festejos gongorinos contra los muros de

la Real Academia Española. Sin embargo, no sé hasta que punto ese concepto de "Generación del 27" que en buena medida ha elaborado la nostalgia (a veces la nostalgia de los propios hombres del 27 y otras la nostalgia de quienes los han estudiado fijándose fundamentalmente en ese aire juvenil) no ha perjudicado su propia valoración. Es cierto que hay algún poeta (es el caso de García Lorca) que no tiene más que juventud; posiblemente la propia textura vital de Lorca era así, entre otras cosas. Tampoco era un niño cuando murió, pero indudablemente venía tocado de esa maravilla que es una infancia o una capacidad de puerilidad permanente y ahí quedó en ella. Pero están los casos de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, o Rafael Alberti, otro joven que casi parece joven perpetuo, creo que hasta él mismo se lo creyó. Sin embargo, leídos los versos de cada uno de ellos (el caso de Aleixandre es palmario) es en los versos de madurez, de reflexión sobre el pasado, donde alcanzan su verdadero valor. A veces creo que nos engañamos proyectando ese juvenilismo exclusivo sobre una generación o un grupo de poetas que, como todos, y a lo largo de vidas largas, afortunadas y fecundas, pasaron por todos los lugares. Pero, claro, nacieron, se formaron, se dieron a conocer en un momento donde el término de la postguerra (refiriéndose por supuesto a la guerra de 1914 a 1918) conducía inevitablemente a la exaltación y a la mitificación de la juventud.

Releyendo textos orteguianos, quizá no los más conocidos, es decir, aquellos textos donde Ortega engolaba más la voz, me encontré hace poco con una serie de artículos que publica en 1927 (no deja de ser una casualidad, feliz, pero una casualidad) con el título "Dinámica del tiempo". Aparecen en el "folletón" de *El Sol,* pero nunca los recogió en un libro, están simplemente incorporados a esta edición sistemática que se está haciendo ahora de las *Obras Completas* donde todo viene ordenado cronológicamente, para ventaja del investigador. Pues a lo largo del verano de 1927 Ortega publica una serie de artículos, "Dinámica del tiempo", que intenta ser una radiografía de los años veinte, una radiografía a trozos, fragmentaria, y una especie de ensayo de sociología recreativa, que es el género que mejor le salía a Ortega y Gasset. Tiene un articulo, "Masas", el primero, que es el germen de *La rebelión de las masas*, que empezaría a publicar en el "folletón" de *El Sol* menos de un año después, y que he comprobado que se incorpora a los primeros capítulos de ese libro. No es nada nuevo con respecto a quien haya leído *La rebelión de las masas,* libro harto recomendable.

Después viene un segundo artículo muy divertido, "Los escaparates mandan", donde Ortega descubre el consumo en forma de esa provocación que constituye el paseo por cualquier ciudad y la visión del escaparate. Ortega, por supuesto, no sabía quién era Walter Benjamín, ignoraba seguramente lo que éste estaba preparando para su libro *Pasajes*, pero es un capítulo curiosísimo que revela que hay una palingenesia de ideas en el mundo y que Ortega también fue consciente de que los escaparates, la incitación al consumo, eran un signo del tiempo. El tercer capítulo se titula "Juventud", y hay un cuarto que se titula entre interrogantes "¿Masculino o femenino?", que habla de la indiferenciación de los sexos que parece que se estaba notando tanto en el nivel de los atuendos como de los comportamientos. El artículo "Juventud" es curioso, porque dice algo que les he comentado yo al principio, y por supuesto Ortega me ayudó a formular esas ideas: la juventud ha sido siempre un imperativo biológico, siempre ha habido jóvenes, pero él se da cuenta de que culturalmente la juventud no significa mucho. Puede haber, como lo hubo en la antigua Grecia, una exaltación de lo juvenil, pero -él dice con una frase muy feliz- "Alcibíades (el joven griego) está compensado con Sócrates (el maestro al que Alcibíades admira)". Pero desde principios de siglo, esto ha cambiado. "El joven actual habita hoy su juventud con tal resolución y denuedo, con tal abandono y seguridad, que parece existir sólo en ella." Y a continuación dice: "La moda es un concepto fundamentalmente juvenil, y los demás nos tenemos que adaptar a ello". El culto al cuerpo -pensemos que es la época en que las Olimpiadas comienzan a tener su estado político actual- automáticamente nos acusa y nos destierra a quienes no podemos ostentar un cuerpo musculoso en una piscina, en una pista de atletismo o en una cancha de tenis. Ortega se pregunta: y cuando ellos crezcan, ¿qué será de ellos? Ése es el único problema que hay porque, por lo demás, Ortega, en una demostración ejemplar de masoquismo, lo dice al final: ese fenómeno de la juventud dominante "invita a la humildad y devoción ante el poder, a la vez creador irracional, de la vida, que yo fervorosamente he recomendado durante toda la vida"

Si ustedes leen el ensayo *La deshumanización del arte,* verán ustedes que Ortega nunca utilizó el término vanguardia, seguramente porque no le resultaba familiar, y que tampoco le gustaba utilizar el término "arte moderno", porque moderno olía a modernismo y modernismo era una cosa caduca. Ortega prefirió siempre "arte joven" o "arte nuevo", y son

los términos que utiliza en ese ensayo tan divertido, tan bien hecho y por otra parte tan insuficiente que es *La deshumanización del arte,* donde recuerden ustedes que habla de irracionalismo, de juventud, de autoridad, de desplante del arte a los gustos tradicionales, etc.

No seguiré demasiado este recorrido. Por supuesto, tendríamos que dedicar un largo capítulo a la juventud y la Guerra Civil, porque esa es la experiencia de la guerra europea en España, donde nuevamente lo juvenil, ya previamente alentado por los partidos políticos de extrema izquierda y de extrema derecha, era tan sugerente. Hay, naturalmente, un juvenilismo ridículo de postguerra, ese juvenilismo que practican, por un lado, las asociaciones de la iglesia católica y, por otro lado, las asociaciones falangistas: una exaltación de la juventud en un país que era caduco y viejo, y donde, de hecho, la imagen del poder la daban precisamente señores no demasiado jóvenes y sacerdotes que no lo habían sido nunca. Pero yo creo que incluso aquella retórica de lo juvenil que cultiva el Régimen destiñó, y destiñó lo suyo, en la constitución del último juvenilismo español que me parece que ha tenido explicación e importancia, y que algún día habría que estudiar: el que brota en todo el país desde finales de los cuarenta hasta mediados de los cincuenta, hasta la crisis de 1956, y que define un síndrome de protesta y de recusación en gran medida, con respecto a lo que significa la victoria de Franco y lo que significa el franquismo. Valdría la pena recorrer en este sentido los primeros versos de Jaime Gil de Biedma, con esa enunciación en "nosotros", que es tan corriente en él, con esa estética -permítanme la broma- de fuego de campamento que a veces Jaime Gil de Biedma (y no sólo él) parece cultivar, ese deseo de ver la guerra civil desde la perspectiva de la infancia, tal como ellos la habían conocido por otra parte, pero también como la única trinchera donde la inocencia podía preservarse y continuarse. Y no sólo hablaríamos de Jaime Gil de Biedma o de Claudio Rodríguez, sino de esas novelas que nos son a todos familiares, novelas de juventud frustrada: *Los contactos furtivos* de Antonio Rabinad, *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé, *La hoguera* de Jesús Fernández Santos, *Nuevas amistades* de Juan García Hortelano, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite… A lo mejor habría que leer en conjunto éstas y otras novelas del momento, y bastantes poemas y artículos, publicados en las revistas juveniles del SEU, como esa colección preciosa que de ellos hizo hace algunos años Jordi Gracia. En esa colección aparece un texto que no me parece literariamente el mejor, pero sí el más revelador,

el más autoconsciente de lo que juventud podía significar ya casi al final de los años cincuenta, como síndrome de protesta generalizada contra el estado de cosas. Me refiero al "Manifiesto de las generaciones ajenas a la Guerra Civil", de Esteban Pinilla de las Heras, seguramente con la ayuda de alguno de sus colegas que habían trabajado con él en la revista *Laye*, y con esto enunciamos a la gente más significativa de la Barcelona juvenil del momento. Eso que redactaron, que no acabaron seguramente de perfilar y que por supuesto no pudieron dar a las prensas hasta que, en los años noventa ya, el propio Esteban Pinilla de las Heras publicó en un libro titulado *En menos de la libertad: Dimensiones políticas del grupo* Laye *en Barcelona y en España*. Es un texto significativo. Podría haber sido escrito a primeros de siglo: "Hemos optado por la verdad y contra el inmovilismo", dice con términos que podrían ser de Ruiz Contreras, Pío Baroja o Azorín en cualquier revista de 1899 ó 1900, En su caso hay algo revelador, que tiene que ver también con esa protesta de la juventud contra lo caduco:

"Han sido las preguntas a nuestros padres, cobardemente contestadas o dejadas caer en silencio, las que nos han espoleado en una amarga búsqueda de respuestas verdaderas."

Estamos en esa dialéctica verdad/ocultación, sinceridad/hipocresía que es típica cada vez que la palabra juventud comparece en nuestro horizonte. Y como el manifiesto es largo (muy largo para ser manifiesto), nos llega a decir muchas cosas interesantes; por ejemplo, va a pasar revista a la promoción de juventudes que han madurado bajo el franquismo, que tienen en sus manos la posibilidad de cambiar el país y que sólo en cierta medida lo están haciendo. Allí se pasa lista a las nuevas promociones católicas, el joven abogado, el oficial de ejército, los médicos, los intelectuales. Y se lamenta por otra parte lo que él llama la "esterilización de la juventud":

"Muchachos que de los 18 a los 23 años demuestran una inteligencia brillante, que descuellan por su inquietud, su espíritu de empresa, su ambición proyectiva, los hallamos al doblar el filo de los 30 años espiritualmente envejecidos de un modo prematuro, haciendo trabajos mediocres, hundidos en una ciudad provinciana o dedicados a una actividad en desacuerdo con sus posibilidades."

Es lo mismo que había escrito Ramiro de Maeztu en *Hacia otra España* en 1899. Incapacidad de la clase media para redimirse a sí misma es lo que Pinilla de la Heras planteaba en ese momento.

Lo habían planteado otros grupos europeos. Los españoles de los años 50 tienen muchas deudas con el planteamiento de la dialéctica juvenil/adulto del neorrealismo italiano, y quizá también con el significado del Grupo 47 en Alemania, que vino a ser algo parecido, y del que la obra inmensa de Heinrich Böll es una muestra evidente.

Voy a volver de nuevo sobre lo que advertía como punto de partida. En esta dialéctica que es fundamentalmente cultural y que, por supuesto, tiene detrás un hecho biológico (pero que no se explica sólo por el hecho biológico), hay mucho de natural, de espontáneo, de admirable, y también hay mucho de ambiguo. Se empieza adorando los valores juveniles y se acaba exaltando la intuición por la intuición, el voluntarismo por el voluntarismo y hasta la violencia por la violencia. La última manifestación ominosa del culto perverso de los caídos la tienen ustedes, por ejemplo, en las celebraciones de ETA y su mundo, o si entran (si tienen el mal gusto de hacerlo, aunque ahora afortunadamente no se puede porque han cerrado la mayoría) en una *herriko taberna* y se tienen que tomar un vaso delante de todo un friso de jóvenes con cara de brutos, muertos en actos de violencia que fue inicialmente suya, que nos miran desde las paredes, que exigen a los que están allí tomando la copa que repitan su triste ejemplo. Seguramente, es la más paladina pervivencia del fascismo como forma que vida que hoy se conserva en Europa. Juventud *ma non troppo*, podríamos decir. Don Antonio Machado, que pecó también de juvenilismo, en el fondo nunca se sintió demasiado joven: siempre se rodeó de gente mayor que él, vistió de una forma más que anacrónica, arcaica (aparte de muy poco cuidada), y en su madurez le divirtió incluso aparentar ser más viejo de lo que era. Me da la impresión que en ese Machado, el de *Juan de Mairena*, el de *Abel Martín*, ese Machado que se divierte de algún modo en los crepúsculos, que mira a la juventud siempre inevitablemente como algo pasado, hay una profunda lección al respecto. Él quiso siempre hablar desde esa madurez en el fondo intemporal de un hombre que es de otro tiempo. No olvidemos que Juan de Mairena y Abel Martín son gente del siglo XIX, ese siglo romántico que había muerto y que Machado tenía por bien muerto, pero que todavía podía dar lecciones al siglo XX.

Así que ésa es mi reflexión, a lo mejor un poco de aguafiestas, sobre la literatura y la juventud. Bien está la juventud, pero sepamos también qué usos ha podido tener y a veces no precisamente en quienes son jóvenes.

Editar a los jóvenes

Participantes: Ángeles Aguilera, Malcolm Otero Barral, Manuel Borrás y Javier Rodríguez Marcos.
Moderador: Manuel Bernal

Manuel Bernal: La mesa que presento tiene que ver con cómo editar a los jóvenes, y he preparado unas palabras para iniciar el debate que intentaremos suscitar.

Muchas veces hablamos de que la soledad del escritor es grande, pero quizá todavía sea más grande la del escritor que además quiere publicar. No sé qué esperan de esta mesa, pero les auguro que en ella, en cierta medida, está representado el universo editorial español, como iremos aclarando. Eso tampoco tendría mucha importancia. Importa, sin embargo, que los que están en la mesa tienen la capacidad (alguien me dijo que cuando la cosa funciona esa capacidad es un don) de decir qué leeremos y qué no. Me gustaría pensar que nada tiene que ver, aunque tenga mis dudas, con lo que se escribe o deja de escribir. Es verdad (me lo decía uno de vosotros no hace tanto) que hoy publica cualquiera. Y debe de ser cierto, porque lo he hecho hasta yo mismo. Claro que eso de publicar lleva consigo casi un maleficio y hay un antes y un después. Es como si entre las pequeñas editoriales, las que nos dan asilo a la mayoría, y las grandes, en las que pernoctan los elegidos, hubiera una frontera imaginaria que delimita el norte y el sur, por utilizar una metáfora que puede estar en la mente de todos. Y es que al final uno casi siempre cae en la cuenta de que son los del norte los que copan los espacios en la prensa cultural (y pongan las comillas donde quieran), casi a la par que los anuncios que prometen el suelo de lo que tenemos que leer, con listas de ventas que no sabría decirles si son el origen o el resultado de algo. Dicho de otro modo, no tengo muy claro qué nace antes: la lista o las ventas.

Seguramente saben (empiezo por ella, y que me perdone la Ministra de Igualdad por la cortesía machista) que Ángeles Aguilera es directora de promoción y *marketing*. No entiendan el concepto de *marketing* en sentido peyorativo, porque muchos de nosotros pensamos que el *marketing* sirve para vender lavadoras pero no para vender libros. Compagina este cargo con las funciones de promoción y contratación editorial del Grupo Santillana, al que pertenecen sellos como Alfagua-

ra, Taurus, Aguilar, El País, como uno de los sectores en que se mueve la corporación PRISA, posiblemente, para bien o para mal, un referente de la presencia hispana en el universo empresarial de la comunicación. Y como Ángeles ya estuvo en Planeta, comprenderán que me pueda permitir pensar que sabe de lo que vamos a hablar.

Del mismo modo que Malcolm Otero, descendiente de aquel mítico editor para la libertad y la independencia que fue Carlos Barral y que por eso en esta mesa vendría a representar la dedicación al negocio editorial de una familia y hasta de un país, el catalán. Claro que Malcolm, que hasta no hace mucho seguía de cerca el antes prestigioso Premio Nadal, ya tampoco trabaja ni para Destino ni para Seix Barral, ambas engullidas por el Grupo Planeta, actual propietario de ambos sellos, hecho que seguramente a muchos que se reservaban el paradigma de la calidad frente a la literatura de supermercado les habrá impuesto cambios en su percepción. Malcolm ahora trabaja para RBA, un conglomerado de medios con fuerte presencia de capital extranjero que inicia en España, o por lo menos eso anunciaron, un proyecto de edición nuevo, y en el que convergen lo mismo la revista *Semana* que la clásica editorial Gredos.

Quizás el sueño de la edición independiente con implantación y presencia nacional lo representa Pre-Textos, y en esta mesa está su director, Manuel Borrás, en el timón desde que, con Franco recién y bien muerto, se lanzara a toda una aventura, cansado de la Universidad y quizá viendo en ella un futuro inalcanzable para quien se presenta en sociedad sin referencias y sin amigos, cosa que en la estructura empresarial poco termina importando.

Javier Rodríguez Marcos es escritor y periodista y sería seguramente el representante de un medio, *Babelia* en *El País* (por lo tanto, Ángeles y Javier serían de la misma familia, como diríamos en esta tierra), que marca tendencias en eso de leer y a lo mejor también en eso de escribir, haciendo posible que, al tiempo que en las tiendas de muebles predomina el estilo zen, todos terminemos citando a escritores japoneses como si nos hubiésemos criado con ellos. Debe de ser que eso es la globalización o la mundialización. O será que tenemos todavía mucho que aprender.

Por eso, permítanme que abra el debate con una pregunta un poco canalla: si publicaron alguna vez en su editorial, en los grupos con los que trabajaron, un original que les llegara sin otra referencia

que el título y el nombre desconocido de un pobre autor. Espero que la pregunta sirva también para que cada uno de los componentes de la mesa fije las posiciones y las claves que manejan para decidir cuándo se publica o no una obra.

Ángeles Aguilera: Buenos días. Antes quiero dar las gracias a la Fundación por haberme invitado. No sabía que empezábamos con una pregunta… Sí que se ha publicado en el Grupo Santillana, en Alfaguara, algún original que llegó solamente con un nombre y una etiqueta, pero la verdad es que es la minoría de los libros que se publican. La mayoría de los que se publican vienen avalados o porque el editor los encontró en una de las subastas que se hacen en una Feria Internacional como la de Frankfurt, o porque llegó por medio de un agente o porque al autor desconocido lo conoce alguien que lo presenta e introduce. Ayer o anteayer estuvo por aquí Mercedes Castro. Su novela para Alfaguara es un ejemplo de novela que llegó por Internet, que nadie conocía, y cuyas tres primeras páginas llamaron la atención de una persona que las leyó. Siguió leyendo, le siguió interesando y se dio a leer a un experto. Es lo que se llama un informe de lectura. Ese informe fue tan estupendo que hizo que la novela llegara a ser lo que fue, una decisión de muchos departamentos de convertirla en una apuesta, o sea, una autora que nadie conoce, una novela que nadie sabe de qué va, vamos a intentar entre todos crear un autor. El año pasado fue nuestra apuesta de enero. Para enero que viene, yo ya estoy leyendo tres o cuatro cosas y ya hay una elegida que va a ser la novela desconocida de enero en Alfaguara.

Malcolm Otero Barral: Yo tengo que decir que alguna vez se publican libros que llegan de la calle, digamos, pero es que el volumen de manuscritos anónimos que llega es tan descomunal, que haría falta otra editorial sólo para leerlos. Entonces, el filtro -que no es necesariamente un filtro cualificado, sino un poco aleatorio- de que te lo recomiende alguien o de que venga un agente literario, hace que le prestes un poquito más de atención y que esos manuscritos tengan alguna oportunidad más.

Quisiera puntualizar un poco (no es que importe mucho lo biográfico, pero no quiero que se hagan ustedes una idea equivocada); se ha hablado de grandes grupos y no quiero que piensen que soy más importante de lo que soy: soy un mero editor de literatura española.

Estoy dentro de un grupo grande, pero realmente no pinto nada. Nada más que en lo literario.

Ya que en esta mesa hablamos de los jóvenes, diré que creo que la juventud no es en absoluto un valor para lo literario. Lo comentaba antes con Ángeles, que publica en Alfaguara a Agustín Fernández Mallo, de 41 años, y que se supone que es la literatura rupturista y que viene a sustituir a otros escritores que son más jóvenes que él, como Ray Loriga, en la misma editorial. No tiene ningún sentido; la juventud depende de cuando uno se acerca al mundo editorial. Yo publiqué hace unos años a un escritor que se llama Eduardo Lago, que no había publicado nunca una novela y al que no conocía de nada. Ganó el Premio Nadal con más de 50 años y para mí era un "joven valor". La realidad es que la literatura no tiene que ver tanto con la edad, excepto en las novelas puramente generacionales, que casi nunca quedan para la historia. Hay ejemplos claros de gente joven que escribe novelas de madurez. Una de mis novelas favoritas de todos los tiempos, *Imán*, la escribe Sender muy joven. Pero hay otros autores cuyas novelas de madurez llegan a los 70 años. La edad no tiene ninguna importancia en cuanto a la calidad literaria.

En cuanto a la edición, tampoco suele ser un valor, excepto cuando se utiliza en el sentido promocional, como una nueva voz que entra, que rompe. Este año, y no quiero hacer autopromoción, he publicado a una autora aragonesa que se llama Cristina Grande. Había publicado unos relatos y ha hecho ahora una novela muy interesante que se titula *Naturaleza infiel*. Ha tenido cierto reconocimiento, ha ido bastante bien, obviamente porque la novela era buena, pero también en parte porque se ha podido utilizar ese pretexto de una nueva voz, alguien que viene a decir, no literatura femenina, pero esos son siempre elementos externos que ayudan a que se vea a alguien en este mar inmenso de tantos y tantos autores. De todas formas, estoy en desacuerdo con eso de que publica cualquiera: no es así; hay un criterio de selección. Es verdad que hay muchas editoriales pero cada vez tienen más criterio. El otro día Juan Manuel de Prada dijo una cosa que me irritó mucho, que los editores de hoy son peores que los de antes porque no leen a Virgilio. Ya sabemos que Virgilio y Prada están al mismo nivel, pongamos los puntos sobre las íes, pero es totalmente falso. Es verdad que ha habido editores egregios, que pasarán a la historia y que además lucharon con dificultades como falta de papel, censura, etc., pero nunca

había habido una generación de escritores como la de ahora, que ejercen su labor en libertad y, sobre todo, con tanta variedad. Se publica mucho, pero sí que se escoge, sí que hay una selección, y lo que no debería ser publicado casi nunca se publica. Para gustos, los colores, y hay tantos editores y tantos lectores potenciales… Se trata de que cada libro encuentre su lector.

Manuel Borrás: Yo tampoco creo que la juventud sea un valor en sí misma. Nunca lo he creído. Es más, voy a referir una pequeña anécdota que me aconteció en una muy prestigiosa universidad norteamericana en la que tenía que dar una conferencia. Me precedió en mi intervención una muy prestigiosa catedrática y crítica norteamericana, y, tras elogiar muchísimo la editorial, pasó a analizar nuestro catálogo. Dijo que le parecía un catálogo verdaderamente ejemplar porque en la distribución alícuota de los autores había una proporción adecuada de escritoras, había una proporción adecuada de escritores gay, de jóvenes y de gente mayor. Cuando me cedió la palabra, no tuve más remedio que agradecerle estos elogios pero también decirle que jamás había editado a un escritor por su condición ideológica, sexual o cronológica. Yo he editado a jóvenes, y sigo haciéndolo. Ahí está mi catálogo para quien quiera comprobarlo, donde un cincuenta por ciento de nuestros autores han publicado su primer libro con nosotros; es más, existe una colección dedicada exclusivamente a primeros libros, donde han publicado, por ejemplo, Lorenzo Plana, Lorenzo Oliván…, autores que ya tienen su lugar en el horizonte literario español, pero que, si no hubiera habido editores (ya no sólo de nuestra naturaleza, porque tendemos a ser maniqueos y a hablar de los editores industriales frente a los literarios, aunque yo creo que todos estamos haciendo un esfuerzo por editar (y estoy de acuerdo con lo que acaba de mencionar Malcolm) aplicando un criterio de excelencia. Yo no sé cuántos originales recibirá RBA, pero nosotros recibimos una frecuencia de 150 mensuales. Se ven todos y se contesta a todos, cada uno en el nivel que merece. Y creo, honradamente, que los jóvenes en España en estos momentos tienen bastantes posibilidades de publicar. Pero han de saber someterse a esos criterios, quizás arbitrarios por nuestra parte, que nos hacen decidir en un sentido o en otro.

Malcolm Otero Barral: Al hablar Manolo, he caído en la cuenta de que aquí el único editor que también edita poesía es él. Y la poesía sí

que edita a autores jóvenes. Estaba pensando esta mañana en ejemplos de narradores muy jóvenes recientemente publicados y, francamente, no me venía ninguno a la cabeza. Seguramente ahora, durante la conversación, me vendrán. Pero en la poesía sí que hay autores jóvenes. Quizás el mundo de la narrativa, por sus propias características, recibe a gente menos joven. Repito que la juventud no es en sí misma un valor.

Javier Rodríguez Marcos: Yo soy un poco el marciano de la mesa. No edito a los jóvenes, o los edito en otro sentido. De todos modos, creo que nadie puede defender que la edad sea un valor estético. Lo que sí creo es que, precisamente por la amplitud del mercado editorial, es posible que nunca los jóvenes lo hayan tenido tan fácil para publicar, los buenos y los malos, porque hay espacio para todos. Pero sí que hay siempre una discriminación positiva en torno a esa idea que decía Malcolm. Cuando un editor decide poner a un autor nuevo en su catálogo (que en el fondo el catálogo es la biografía del editor, como suele decirse) junto a nombres, como Alice Munro, por ejemplo, en el caso de RBA, imagino que está dando también una cobertura a ese autor. No es simplemente toda la maquinaria que puede tener un gran grupo o la excelencia que pueda tener un editor pequeño, sino también el catálogo, una lista que funciona también como una lista de prestigio.

Estaremos también de acuerdo en que una cosa es "lo joven" y otra cosa "lo nuevo". En *Babelia* había antes una sección que se llamaba precisamente así, "Los nuevos", y estaba dedicado a reseñar primeras obras de narrativa. Ahí salió una página completa, dedicada exclusivamente a Alberto Méndez -y fue una de las primeras que se le dedicaron en España- con su primer y último libro, *Los girasoles ciegos*. Recuerdo que por esa sección, que mucha gente valoraba porque se publicaban libros de editoriales conocidas y muchas primeras novelas publicadas por la Diputación, por ejemplo (porque quienes ejercían la crítica allí, que eran primero Ignacio Echevarría y después Francisco Solano, hacían realmente su trabajo). Se reseñaron, como digo, *Los girasoles ciegos*, y también *El vano ayer* de Isaac Peral, que no era entonces un autor conocido, aunque ya había publicado algo. Pasó a ser considerado en la página, digamos, más noble de la crítica del suplemento, como libro de la semana. Imagino que siempre hay, respecto a los jóvenes o al futuro una cierta expectativa, que muchas veces tiene más que ver con lo sociológico que con lo literario pero que

es, por otra parte, natural. Hay unos versos de Juan Antonio González Iglesias que dicen: "…no diré que Petrarca no nos sirve. / Diré que no nos basta.". Y en eso estamos también; es decir, seguramente la nueva realidad (y ayer Isaac Rosa contó muy bien qué cuentas pendientes y qué responsabilidades tiene los autores ante una situación de crisis, por ejemplo) exige también una nueva mirada. Eso ya sería entrar en la cara A, innoble, de este asunto, que no es el tema de la mesa. Pero sí creo que se está produciendo un fenómeno en la literatura española: la proliferación de nuevas editoriales, en muchos casos impulsadas (y pagadas, editadas, traducidas) por gente muy joven, que, frente a la tradición del editor joven suicida que va a publicar tres libros y se va a volver a su casa, está empezando a cuajar. Es una nueva generación de editores que seguramente empezó con editoriales como Pre-Textos en su momento, y que empieza a florecer y a conservarse porque, obviamente, hay un hueco que las otras editoriales han empezado a dejar. No sólo me refiero a autores que han dejado de publicar sino a un tipo de literatura que a lo mejor una editorial más asentada, por su volumen de negocio, por el número de personas a las que tiene que dar de comer, ya no se puede permitir. Una imagen que puede resumir esto es el hecho de que los únicos libros traducidos al español del último premio Nobel de literatura que estaban vivos, aparte de la edición de Cátedra, están publicados por dos editoriales pequeñas, en este caso argentinas pero con implantación y distribución en España, cuando era un autor que había pasado por Seix Barral, Debate, Tusquets (que lo tenía agotado). Y no era un autor desconocido, muerto, sino que seguía publicando un libro al año en Francia y que incluso se había considerado el mejor autor francés vivo. Esto también abriría otra parte: cómo se ha ido focalizando el tipo de literatura extranjera que se lee en España y su influencia. Hace 15 años era impensable un autor como ése, considerado el mejor autor francés vivo, no tuviese editor en España, aunque sólo fuese por prestigio.

Manuel Bernal: Antes de pasar la palabra al público, y sin olvidar que todos hemos ido barajando los términos "malo", "bueno", "calidad", vamos a hacer otra ronda para que conozcáis cómo trabajan y qué mecanismos tienen en cuenta las distintas editoriales que están presentes aquí a la hora de hacer una selección y de optar por un trabajo u otro.

Ángeles Aguilera: Esto me parece muy interesante, porque creo que no tiene nada que ver el trabajo artesanal, tan vocacional y especial que puede hacer un editor como Manuel Borrás en pre-Textos, con lo que puede ser el del grupo editorial al que estoy representando en esta mesa. En ese sentido, creo que es interesante aclarar algunas cosas. El Grupo Santillana, el Grupo Planeta, Random House, Pre-textos, todas existen como editorial por gente muy vocacional, porque en el mundo de los libros hay mucha gente con vocación. Sólo por vocación se aguantan jornadas de tantísimas horas, y además es un trabajo que te tienes que llevar a casa. Pero, obviamente, no es lo mismo mover un elefante como Santillana que mover Pre-Textos. La vocación existe, pero de fondo hay una empresa, y como toda empresa quiere ganar dinero. El mundo editorial está lleno de personas con vocación pero el interés no es nada altruista. No es una ONG y, salvo la excepción de alguna editorial vinculada a una institución pública, la editorial pretende ganar dinero. Queremos vender. Nuestra materia no son los coches ni los ladrillos; son los libros. Es una materia un poco más delicada, más vulnerable, porque depende de un escritor que, por ejemplo, te ha prometido entregar un libro después del verano, que a lo mejor ha tenido un mal verano, se ha divorciado, ha tenido un niño, y los planes ya no salen. Eso forma parte del engranaje de una empresa. En una empresa con mucha gente con vocación y ganas de ganar dinero, por ejemplo en el caso del Grupo Santillana o Alfaguara, hay unos señores editores mucho más vocacionales del libro pero también unos señores directores generales, un director o gerente, un jefe de contabilidad, que hacen muchos números para hacer rentable lo que estamos vendiendo. Y eso nos lo trasladan a los demás.

Además, cuando consigues colocar un libro en las listas de ventas, el departamento de *marketing* se pone muy contento, el autor más, por otros motivos, pero os aseguro que el director general empieza a pensar si con esa venta recupera el anticipo que le dio al autor y si a partir de ahí empezamos a poner la cuenta en números negros y en escala ascendente.

El objetivo de esta empresa es ganar dinero al final. Entonces, tenemos unas vacas sagradas, esos nombres que todos sabemos que tienen un fijo de ventas, pero también sabemos qué nos cuesta mantenerlos en nuestro sello, en Alfaguara, Planeta o donde sea. Luego hay lo que en el argot editorial llamamos el "autor marca", que es ése

al que no es necesario vender, no hay que hacerle una gran campaña porque todo el mundo sabe quién es, con el que los que formamos la red de ventas y promoción nos ponemos como locos porque tenemos mucho ganado, y por último está esa otra cuota que integran los nuevos descubrimientos o apuestas. Es aquí donde tendría cabida el tema que nos trae hoy, editar a los jóvenes. Nosotros no buscamos jóvenes por buscarlos. Como todos los que estamos aquí, buscamos nuevos valores. El empresario, para vender, porque le puede costar menos que un autor consagrado. El editor, porque le interesa empezar a tener una renovación generacional en la lista de autores. Y, desde luego, para el departamento de promoción y la red comercial es siempre un reto pensar que somos capaces de poner en el mercado gente nueva que pueda aportar algo al mundo literario, al mudo de los libros, a la venta. Las librerías nunca estuvieron tan nutridas como ahora. Hay libros incluso para los no lectores, para quien busca entretenerse un rato. A mí no me parece mal ni estoy en contra del *best seller*, os podéis imaginar, sino todo lo contrario. Sé, porque lo estoy viviendo desde dentro, que hay mucho *best seller* que se intenta cocinar desde los departamentos de promoción. Si una tendencia del mercado va hacia los sentimientos, o vemos que se ha acabado la etapa de los templarios y medievales, o que vamos otra vez hacia la literatura policiaca pero con protagonistas femeninas, pues a veces intentamos hacer ese tipo de libros a medida. Os aseguro que muchos de vosotros no os daríais cuenta de que están hechos a medida. A veces nos sale y otras no. La gracia de un editor es saber callar muchas de las cosas que están dentro de casa y no contarlo nunca. Incluso cuando presentas a un autor a determinado premio para intentar que sea un *best seller* y que se convierta en alguien importante, y no te sale.

Estoy, por supuesto, a favor de la promoción. Si no, no estaría trabajando en esto. Me gustan mucho los libros, pero creo que el departamento de promoción, el *marketing* y una red comercial que coloque en condiciones son fundamentales para llevar a los libros al lugar que se merecen; al menos, para darles un poco de visibilidad.

Luego, hay algo innegable: el libro está en la librería y alguien hace el gesto de comprarlo o no, y eso no hay nadie que pueda remediarlo. Y es tremendamente emocionante cuando alguien de la editorial ha leído un original que le gusta, nos lo da a leer a los demás, hace un informe de lectura favorable, empezamos a darle vueltas y todos coin-

cidimos en que es el libro que merece la pena y que va a ser la apuesta del mes. Cuando llamamos a ese autor, que puede haber llegado a través de su agente o de forma espontánea, y se le dice que le vamos a publicar, que le vamos a hacer una campaña con esta características, que se reúna con el diseñador para la portada, ese momento que el autor no volverá a vivir nunca más, porque la siguiente será su segunda novela, vaya bien o vaya mal, es único y nos emociona a todos.

La editorial funciona de esta manera. Hay un editor que pretende que ese libro llegue a algún sitio y los demás coincidimos o no en el criterio. Cuando un editor lo tiene claro, aunque los demás no lo tengan, casi siempre la novela se publica, pero el apoyo por parte de los demás es de un nivel inferior. Afortunadamente, hay grandes autores que permiten que podamos experimentar, esto es, sacar libros desconocidos y lanzarnos a la aventura. Luego, necesitamos muchísimo de los medios de comunicación, trabajamos con ellos cada vez con más antelación porque también ellos están más desbordados, reciben muchas novedades cada mes. Entonces, lo que hacemos es singularizar, no abrumarles contándoles los planes de cuarenta libros, sino llamándoles la atención sobre alguno en especial. Es muy importante conocer personalmente a los periodistas que cubren la información de cultura porque, si conoces sus gustos, sabes por dónde les puedes atacar. Si sabes quién es más aficionado a la novela histórica o a la de intriga o a la policiaca, te diriges a uno u otro. También es muy importante apoyarse en el autor, en sus conocimientos, sus amigos, la capacidad de comunicación que tenga. Finalmente, cuando ni los medios ni la red comercial te apoyan mucho (por ejemplo, en el caso de la literatura juvenil, que apenas tiene espacio y que desde mi punto de vista es el futuro y la cantera de los lectores), hay una fuente maravillosa que nosotros estamos explotando: Internet. Conseguir una red de lectores favorables a un libro sólo se consigue en Internet y es por donde tiene que ir, para mi gusto, la promoción del futuro.

Malcolm Otero Barral: Por fin tenemos una pequeña discrepancia. Le voy a llevar un poco la contraria a Ángeles. Cada uno tiene su experiencia, claro.

Yo he trabajado diez años en un grupo como Planeta, que es muy agresivo. Trabajar en un grupo literario o pretendidamente literario como Planeta es francamente duro. Mi experiencia es que a los

departamentos de *marketing* que cocinan estos *best sellers* casi nunca les funcionan. A veces sí (la realidad está siempre para desmentir lo que uno dice), pero digamos que, en los últimos tiempos, en las grandes editoriales se ha creado un contrapeso demasiado fuerte al editor, y eso tiende a vulgarizar. Ayer por la tarde la charla fue muy pesimista, y yo quería hacer hoy una intervención optimista; pero sin querer me he metido en este jardín… Creo que los departamentos de *marketing* tienden a vulgarizar, a poner cubiertas, a forzar que todos los libros se parezcan, tienden a buscar un éxito que ya ha sucedido antes. Cuando uno va a Frankfurt (hace muchos años que voy) una de las cosas que más me descorazonan es que de repente te traen un libro y te dicen "éste es el nuevo *Bridget Jones*" o "éste es el nuevo *Harry Potter*". Siempre hay un *nuevo alguien*. Y eso es facilísimo de vender para un departamento de *marketing*, porque ellos ya lo asocian a un éxito y hacen que el libro se parezca a un libro al que no se parece, medio engañando al lector y, sobre todo, vulgarizando muchísimo el sector de la edición.

Les contaré un ejemplo contrario. La editorial Crítica, que también está en Planeta, sacaba muchos libros del tipo "todo lo que usted tiene que saber sobre…", que bebían de un libro, creo que de Taurus, en el que había perlas como "Renacimiento (de renacer)". En ese sentido, los departamentos de *marketing* juegan mucho a lo obvio, y a mí me parece que le hacen un flaco favor a los libros de editor. El editor tiene que luchar mucho más que antes para defender sus libros. El criterio aceptado es el del *marketing*. Por el contrario (y en eso le doy la razón a Ángeles), creo que sin entusiasmo no hay mundo de la edición. La única manera de que un libro salga adelante es con entusiasmo. Le puedes poner el *marketing* que quieras que, si no hay entusiasmo y no se transmite, no funciona. Javier, a quien le he dado la lata muchos años, sabe que cuando tú crees en un autor estás ahí machacando, insistiendo en que los demás se tomen en serio eso que te gusta. Yo no he publicado nunca un *best seller* pero creo que ésa es la clave del "éxito", la clave para que funcione y responda a las expectativas que tienen el editor y el autor. De todos modos, hay que decir que en esto el editor tiene la peor parte porque, cuando un libro funciona estupendamente, es el autor el que ha escrito un gran libro; cuando funciona mal, es el editor quien no le ha dado la promoción suficiente, que lo sacó en marzo en lugar de abril como pensaba el autor, que le puso una cubierta

inadecuada o que en la contracubierta no dijo que había un antes y un después de esa novela. En fin…

Manuel Borrás: Yo estoy totalmente de acuerdo con Malcolm y estoy seguro que Ángeles también. Sin entusiasmo aquí no se hace absolutamente nada. De entrada, debo decir que siento una profunda admiración por los editores empleados en grandes grupos editoriales porque sé lo condicionados que están, sé también de su vocación, me consta, pero que esa vocación muchas veces no está en consonancia con los intereses de los grupos en que trabajan. Ángeles ha dicho (creo que el inconsciente puede haberla traicionado) una cosa cierta: nosotros (los señores a los que yo represento) queremos ganar dinero. Nosotros, esos otros editores que tenemos la fortuna de ser independientes en sentido estricto, hemos hecho un poco lo que nos ha dado la gana. En cierto modo, me veo como un privilegiado en esta mesa, y lo siento, porque me habría gustado que ellos hubieran gozado de la misma libertad que yo. Por supuesto que necesitamos vender, pero no es lo mismo necesitar ganar que querer ganar. No sólo se quiere ganar dinero, sino también prestigio, fama. Hay algo que decía Eugenio d'Ors y en lo que estoy totalmente de acuerdo, referido a cualquier actividad o empresa humana: cuanta más fama tenemos, más conciencia de proximidad perdemos. Se disuelve nuestro prójimo. Creo que un editor debe ser muy permeable a lo que ocurre a su alrededor. Y en esa relación, necesaria por desgracia, unos editores que se deben exclusivamente a una cuenta de resultados no pueden actuar con la libertad que se requeriría.

No quiero irme por los cerros de Úbeda, pero aquí se ha hablado también de cuál es el criterio de excelencia, cómo lo fijamos. Siempre digo, y parece una *boutade*, que mi criterio de excelencia, o el de la editorial a la que represento, es subjetivo. Yo todavía no soy un objeto, sino un sujeto, con mis contradicciones, mis criterios, mis preferencias estéticas, y mi criterio es puramente subjetivo. Ahora bien, como editor inserto en una realidad plural, poliédrica en lo que a estética e inquietudes literarias respecta, procuro ser, en el sentido nietzscheano, una esponja. Procuro que en nuestro fondo editorial esté representado lo mejor de esas estéticas en curso. Por ejemplo, Pre-Textos (y es la primera vez que cito a mi editorial) siempre ha huido como de la peste de la tendenciosidad. Ahí está nuestro catálogo, que es el mejor aval. Yo tengo mis preferencias estéticas, por supuesto, y no las ocultaría a

quien me preguntase, pero también soy criatura de una época, por cierto bastante rica, y me debo a ella, en lo que respecta a estética literaria.

Javier Rodríguez Marcos: La cosa es cómo elijo entre lo que vosotros habéis antes elegido. No cómo elijo yo, que es una primera persona demasiado grande. El problema, la riqueza y el privilegio de un periódico, en el caso del periodismo cultural, es precisamente esa doble pata, periodismo y cultural, que nunca hay que perder de vista, en un suplemento y en una sección de cultura de un diario. Siempre que preguntan para quién se hace el suplemento del periódico, pienso en la respuesta de Perogrullo: se hace para el lector del periódico. ¿Quién es el lector del periódico? Alguien que viene de la sección de Sociedad y que va hacia la de Deportes, y que debe poder leer todo lo que contiene el periódico. Uno debe poder leer la sección de Economía sin tener más que un interés superficial por la economía, y pasa lo mismo con la literatura, la crítica literaria y el periodismo literario. Ése es el gran reto y el gran problema, cómo estar a la altura de una mezcla de rigor y claridad como la que se da sin ningún problema en la sección de Deportes o en la de Economía.

En el caso de un suplemento de cultura, que tiene una parte muy importante de libros, está el problema de esa selección dentro de la mar océana. Hay ese mítico número que siempre se cita de 60.000 ó 70.000 títulos publicados en España al año (que, obviamente, no pasan por la redacción del periódico), de los cuales se dice que alrededor de 40.000 son novedades. La gente que se ha dedicado a ver qué número de ellas pueden ser reseñadas ha llegado a la conclusión de que, en el caso más optimista, unas 1.000 en un suplemento medio. La selección es por tanto el gran problema y la gran apuesta. Por entrar un poco en la cocina, diré que normalmente la selección de los títulos que se van a reseñar es una mezcla entre la propuesta del crítico, que suele estar más informado que los periodistas y avisa sobre libros que pueden no haber llegado a la redacción, y la redacción del periódico. Pero la decisión final, no tanto de darlos como de cómo se da, se hace entre el crítico y la redacción. Eso lo saben muy bien los editores, los departamentos de *marketing* y los propios autores. Hay una especie de semiótica de la puesta en página, por decirlo un poco pedantescamente, que tiene casi tanta influencia como el contenido. Supongo que aquí habrá escritores a los que ha llamado un amigo en sábado para decirle que ha visto que

sale en los periódicos, porque hay una foto a tres columnas y un texto poniéndolo a caldo. Hay un contrapeso ahí entre el tratamiento para alguien que va a hojear el periódico y el contenido. Obviamente, siempre hay un criterio subjetivo. En general, en los suplementos los críticos están especializados, son los que mejor saben decir qué libro merece la pena, ésa es su área y tienen conocimiento directo. Pero la otra pata, la parte periodística, obliga a que en la redacción todo eso se transforme en algo legible, adecuado a un lector que va a leer un artículo en la sección de Economía y otro en la de Cultura. Ése es el gran reto en el que se falla cada sábado, o en el que se acierta un poco. También es un privilegio, y lo seguirá siendo mientras la crisis y los dueños del negocio lo permitan, porque la existencia de tantos suplementos literarios en los periódicos españoles no deja de ser una rareza en el contexto europeo. Hay una tendencia cada vez mayor a prescindir de esas páginas, que siempre son la parte débil. Da prestigio pero, cuando éste pesa menos que la cuenta de resultados, siempre está en el alero.

Público: Quería decir que somos muchos los que, aunque los periodistas no lo sepan, sólo compramos los periódicos el día que salen los suplementos culturales. En mi caso, *El Mundo* el jueves, y el sábado el *ABC* y *El País*. El resto de *ABC* va directamente a la basura, le duela a quien le duela, y de *El País* leo algún artículo, pero todo no. Con *El Mundo* me pasa igual: leo sólo el suplemento y algún artículo que me llame la atención. Y hay mucha gente que hace lo mismo.

Javier Rodríguez Marcos: Yo tampoco creo que nadie se los lea de arriba abajo, salvo algún vigilante.

Público: Y otra cosa. Yo suelo consultar los catálogos de Alfaguara y Pre-Textos, que me los mandan. Me gustan los dos: Alfaguara, porque me permite leer el primer capítulo de las obras y Pre-Textos porque trae poemas para que te pueda interesar el autor. Esa estrategia está bastante bien.

Ángeles Aguilera: Yo querría, si no hay más preguntas, aprovechar para responder por alusiones a lo que dijo Manuel Borrás. Esto de abrir el fuego es lo que tiene. No ha habido ningún inconsciente en lo que he dicho. Yo se lo digo a mis jefes: este mundo de letras está lleno de números. Cada vez más.

También he trabajado en Planeta y, un poco por responder a Malcolm, diré que hay diferencias entre un grupo y otro. De hecho, hubo un momento en que tuve algunos problemas, decidí que me quería ir y saqué la bandera fuera para moverme. Lo conseguí y estoy muy contenta. Trabajar en un grupo tiene enormes ventajas y enormes desventajas, como uno puede imaginar. Un grupo es un elefante, con todo lo que implica: tiene mucha fuerza cuando decide llegar a algún sitio, y todo el mundo se entera de que llega, pero también es lento para moverse y para cambiar. Tiene también mucha solidez. Una de las grandes diferencias de este grupo en el que trabajo con respecto a Planeta es que no han puesto a competir a los sellos que lo integran. Planeta sí lo hace. Tiene sellos con idéntica aspiración y un catálogo parecido, y los editores de dentro de la misma casa están peleando para llegar ahí. Eso lo he vivido yo, cruzarte con un compañero y estar ocultándole información, o ir a una subasta a por un libro y darte cuenta de que el competidor que está subiendo la oferta por el libro es tu colega del despacho de al lado.

Malcolm Otero Barral: Cuando paga la misma persona…

Ángeles Aguilera: Sí, cuando al final paga el mismo accionista. Es un ejercicio de locos. En el Grupo Santillana no sucede. Os contaré un secreto. El sello más literario, con un catálogo especialmente cuidado en cuanto a calidad literaria es Alfaguara. Pues hubo una tendencia en el mercado hacia los libros comerciales, con perfil de *best sellers*, fáciles de leer y a los que no se le exigía calidad. Como nosotros no estábamos ahí, se hizo una serie de reuniones para ver si podíamos sacar un sub-sello de Alfaguara que sacara ese tipo de cosas. Se decidió que no, que no convenía contaminar a Alfaguara, pero se creó otro nuevo sello editorial que formaría parte del mismo grupo, que se llama Suma, que está ahí y que ha tenido algunos aciertos. No me parece un mal criterio.

En cuanto a los departamentos de *marketing*, no se puede vender humo. Si detrás no hay algo, o una buena historia, o un buen autor, o un buen libro, al final no se vende. El *marketing* sí puede conseguir que haya un primer impulso de colocación, de notoriedad y a lo mejor de una primera venta de una primera edición. Luego está esa cosa maravillosa de la recomendación de uno a otro, el fenómeno "boca a oreja". Si eso no se produce, el libro se para. Ya puedes hacer el pino con las

orejas, que no se vende y ya está. Y es estupendo que sea así. Yo creo en un *marketing* editorial bien hecho y que sabe lo que vende, no como el de Planeta, que lo viví, de gente que no leía los libros.

Malcolm Otero Barral: Es que en los departamentos comerciales de Planeta (y no quiero atacar aquí a esta firma, pero la tomo como ejemplo de una grandísima corporación internacional) decían: como los libreros no van a leer los libros ni los lectores los han leído *a priori*, estamos en la misma situación; es decir, que de oído el libro ya tiene que parecer interesante. Entonces, claro, hay novelas que tú puedes explicar, como las de templarios, pero en otros casos no es así. La novela no es siempre una historia. La literatura va mucho más allá, y hay veces en que es difícil explicar un libro en tres líneas para que alguien diga "4.000, 7.000 ejemplares". Eso es muy frustrante para el editor. No siempre se puede explicar en argumentos de venta qué es la literatura. Te ves forzado a cosas absurdas, como a poner el foco en la parte sexual, aunque la novela no tenga ese peso, para que los departamentos de *marketing* encuentren un buen elemento para venderlo de oído.

Manuel Borrás: Yo querría decir que, aparte del entusiasmo y la alegría que supone nuestro trabajo, no hay que olvidar tampoco que es un trabajo que requiere generosidad. Me refiero en lo que a nuestra receptividad respecta. Quizá también en ese sentido estoy en condiciones favorables porque, dentro de lo que cabe, he hecho lo que me ha dado la gana, sin rendir cuentas a nadie y editando lo que nos ha gustado editar, aquello que no logramos olvidar. Tendríamos que ser generosos todos, especialmente los medios de comunicación. Me da la sensación, por la avalancha de novedades que hay y sobre las que los editores de suplementos literarios de la prensa nacional tienen que aplicar un criterio de excelencia, de que son poco generosos con los libros, digamos, exentos de crítica previa que se publican. No hay un riesgo crítico. Me llama la atención, y lo suelo decir a mis amigos que están en prensa, que parece que necesitan una sanción previa favorable para arriesgar el propio criterio, cuando esto es una tarea de solitarios. El editor es un solitario, ésa es mi experiencia. Cuando me llega un libro, lo leo y de pronto siento la alegría de su calidad intrínseca, de haber encontrado a alguien, sólo comparto esa impresión conmigo mismo o, quizá, con mis inmediatos colaboradores, a los que les digo: leed esto, que es estupen-

do. Unas veces transmito, comparto esa alegría, y otras se me contradice. Pero el editor es un solitario que sale de su soledad poco a poco, cuando, por ejemplo, un colaborador conviene en que aquello es una maravilla, o tu editora de mesa te llama y te comenta que es un libro muy bueno o un escritor excepcional, o cuando tras editarlo tenemos el correlato de la crítica. Nadie echa de menos a un desconocido. Creo, Javier, y perdóname, que hay una falta endémica de generosidad con mucha de la buena literatura que se publica en este país. No sé cuál es el criterio de excelencia que se aplica desde los periódicos, pero me da la sensación de que muchas veces responde a cuestiones de mercado, porque me parece sospechosa la unanimidad crítica, que no haya quien disuene, nadie que ponga un reparo.

Malcolm Otero Barral: Hay un ejemplo, un profesor, amigo y crítico, que puso muy bien aquella novela de Gabriel García Márquez que se llamaba *Historia de mis putas tristes*, que era (por decirlo con palabras suaves) un verdadero horror. Le dije que no entendía cómo había puesto tan bien aquella novela que era un disparate, y me contestó: "Es que García Márquez nunca va a escribir mal". Nada más que decir.

Javier Rodríguez Marcos: Ya por alusiones, voy a aludir yo también. Esta tarde hay una mesa de la crítica, en la que espero que no acaben hablando de dinero. O sí, porque no vivimos en una campana de cristal, ni los escritores ni siquiera los poetas, que creen que están en medio del vacío volando y expresando su intimidad más pura, como dice Miguel d'Ors, y lo que exponen es la intimidad de Alberti o Neruda. Hay mucho *marketing* y mucha ideología en el inconsciente, aunque creamos que no y que estamos en la campana. Lo digo porque en estas sesiones se ha hablado más de dinero que en la cumbre del G-20.

Hay una parte de la crítica, la que se hace más allá del contenido (eso que yo decía de una manera un poco absurda la semiótica de la puesta en página), que es la decisión de qué tema es portada o no. Ahí tengo que discrepar con Manolo. El crítico se supone que es soberano, aunque tampoco vive en una campana de cristal y sabe dónde trabaja y escribe, qué amigos y enemigos tiene. Estaba pensando en portadas de *Babelia*. Cuando aparece una de esas "vacas sagradas", como las llamaba Ángeles en esa división tan divertida….

Ángeles Aguilera: Nunca diré nombres

Javier Rodríguez Marcos: ¿No? Porque la palabra "vaca" tiene una mala connotación… Bueno, pues cuando aparece el libro de una de esas "vacas sagradas", en todos los medios, sean o no favorables a ese tipo de literatura o a su ideología, hay una especie de alarma social, que influye también en la decisión del periódico. No sólo en el redactor jefe de cultura, sino en el propio director, que es quien decide. Es imposible que la primera página de un periódico esté hecha por una suma de expertos; tiene que haber alguien (por eso se dice que los periodistas son tontos especializados) que decide cómo va a ser el lector que va a ver esa jerarquización.

En la parte de apuestas, estoy pensando en el número de *Babelia* donde fue portada Imre Kertész, un autor que había sido publicado aquí en otros tiempos en Plaza, al que dejaron caer y que fue recuperado por Círculo de Lectores antes que su propia editorial, Acantilado, con *Sin destino*, que me parece una de las grandes novelas sobre el holocausto. En el propio periódico había gente que decía: "¿Imre Kertész? ¿Éste qué es, un húngaro?". Al cabo de un mes le dieron el Premio Nobel. Y eso, retroactivamente, funcionó para decir que se había acertado. Claro, cuando te equivocas, te equivocas tú, pero cuando aciertas, acierta todo el periódico. Y me parece bien, para eso estamos. Pero es cierto que tiene que haber alguien que diga: Imre Kertész merece la pena. Es mucho más difícil en según qué autores. Pienso en gente que ha sido portada de *Babelia*, en un medio tan importante como *El País*: en Yves Bonnefoiy, el poeta (y la poesía es cosa aparte, para que un poeta sea portada hay que sudar tinta), en el mismo Imre Kertész, Erri de Luca, Ágota Kristof… Incluso la media de los libreros se preguntaría quiénes son esos autores. Hay que ir explicando que, por ejemplo, Ágota Kristof tiene un libro que se lee en las escuelas de Francia, contando una serie de argumentos para justificar lo que al final se refrenda. Ahí deslindaría un poco la responsabilidad del crítico de la del que al final, por supuesto con la colaboración del crítico, da cancha a eso. Los nuevos editores fueron portada de *Babelia* y tuvieron cuatro páginas; el microrrelato lo fue… En fin, yo creo que hay un cierto riesgo. Obviamente, un medio tan generalista no puede dejar de atender las "vacas sagradas" porque el propio lector se preguntaría dónde están.

Creo que en el fondo es una labor de trabajar en los resquicios. La poesía tiene que ganar su resquicio, Ágota Kristof su resquicio, Bonnefoy, que podía haber tenido el Premio Nobel, todavía tiene que ganarse el suyo. Ahí estamos todos. Ya digo, el último Premio Nobel de literatura estaba sin editor.

Ángeles Aguilera: Bueno, el último Premio Nobel de literatura anunció que su discurso de recepción del Premio va a ir sobre las dificultades de publicar una primera novela. Parece que ha estado en este congreso…

La literatura del siglo XXI, poesía y narrativa, desde la crítica literaria

Participantes: Luis García Montero, Jordi Gracia y José Luis García Martín

Luis García Montero: En esta mesa vamos a hablar de la crítica y también de la valoración crítica de la generación joven, aprovechando la oportunidad de contar con dos nombres muy representativos, claves y de mucho valor en el panorama actual de nuestra cultura.

Me referiré, en primer lugar, a Jordi Gracia, que es profesor de Literatura Española en la Universidad de Barcelona, un historiador de la literatura, un estudioso de la cultura española contemporánea que ha publicado ensayos de mucho valor sobre la cultura, las estrategias de resistencia y las formulaciones de un principio de vuelta al liberalismo dentro de la cultura del franquismo. Es autor, por ejemplo, del libro *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, que recibió el Premio Anagrama en el año 2004 y el Premio de Ensayo de la Fundación Caballero Bonald en 2005. Es también autor de *Estado y cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, un libro que se publicó en 1996 y que ha tenido una reedición renovada en el año 2006. Ha publicado además numerosos estudios sobre autores como Dionisio Ridruejo, Ferrater Mora, Juan Marsé, Pere Gimferrer o Joan Margarit. Aparte de su labor como estudioso, es también un crítico con una actividad importante en la prensa. Ha sido crítico literario en *El Periódico*, en *La Vanguardia*, y actualmente colabora en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*.

En segundo lugar, tenemos con nosotros a José Luis García Martín, que es profesor de Literatura en la Universidad de Oviedo. Es poeta, crítico y un seguidor muy atento de la actualidad literaria. Es también director de la revista *Clarín*, que se subtitula *Revista de Nueva Literatura*. Como poeta, su primer libro apareció en 1972 y se titulaba *Marineros perdidos en los puertos*; en el año 1998 reunió su obra en el volumen *Material perecedero* y en 2004 publicó su libro *Mudanza.* Es también un conocido y seguido autor de diarios y, entre sus muchos volúmenes, citaré uno cuyo título define la labor de polemista de José Luis. Apareció en 2004 y se titula *Leña al fuego*.

García Martín es también un estudioso de la literatura y de la poesía española de postguerra. Ha publicado, por ejemplo, un conocido

ensayo sobre la poesía española de postguerra, dedicado al grupo poético y literario del 50, al que pertenece José Manuel Caballero Bonald. Y además ha hecho una labor muy sustantiva de antólogo para las últimas generaciones literarias. Por citar algunas de sus antologías, aludo a *Treinta años de poesía española* o a la antología *Selección nacional: última poesía española*, que fue una mirada a la creación lírica reciente. También es reseñista de literatura en distintos medios. Ha sido crítico literario en el suplemento cultural de *El Mundo*, colabora en el *ABC* literario y también en los suplementos culturales de la prensa asturiana.

De manera que son dos nombres que nos pueden servir para intentar formular un panorama abreviado de la situación de la crítica literaria, del espacio ocupado por la crítica y de sus relaciones con la joven literatura española.

Empiezo pidiéndole a Jordi una pequeña reflexión sobre la labor y la responsabilidad del crítico, y sobre el espacio que ocupa la crítica en el ámbito literario.

Jordi Gracia: Muchas gracias, Luis. Y desde luego muchas gracias a la Fundación Caballero Bonald por la invitación, una vez más, a participar en un encuentro como este. Y sobre todo en este formado, es decir, no tanto en el formato de ponencia o de conferencia como el de mesa redonda, donde es posible confrontar cosas entre quienes estamos aquí y seguramente entre quienes estáis en la sala.

Y la pregunta de Luis, inevitablemente la remito a una de las últimas intervenciones en la mesa redonda de esta mañana, cuando Manuel Borrás reprochaba de una manera directa, no sé si justa o injusta, pero en todo caso suficiente como para estimular a la reflexión en torno a la cobardía, o quizá sea mejor hablar de la falta de valentía, de los suplementos hacia un tipo de literatura que no sea aquella que de manera más visible está en los medios, o tiene una publicidad adicional fomentada por las propias editoriales, o pertenece al consumo cultural más o menos básico de quienes están interesados en la lectura o en la literatura. No ha llegado a formular más precisamente ese reproche, pero quizá en el fondo estaba hablando de cómo los suplementos literarios (y por tanto la crítica literaria en suplementos) ha tendido a ser víctima de la dinámica de la industria editorial, tal como la hemos vivido en los últimos diez o quince años (distinta por supuesto de la de hace treinta), con el resultado

de prestar atención a las novedades que las grandes editoriales han presentado sin razones literarias que la justifiquen.

Javier Rodríguez Marcos, cuando Manuel Borrás ha hecho esa formulación, ha hablado con muy buen sentido del equilibrio necesario que el suplemento literario debe tener entre periodismo y crítica. Ha de cumplir funciones informativas y de evaluación de aquello que forma parte de la expectativa de un lector común, mediano, normal, un lector que nada más lee porque le gusta, y aquella otra función de evaluación, de apreciación, de juicio sobre lo que las editoriales comercilizan sobrevalorándolo, seguramente porque es su obligación hacerlo. Otros serán los que deberán determinar si tiene o no sentido semejante sobrevaloración.

A lo mejor hay algo o mucho de verdad en ambas cosas. Es posible, verosímil y hasta documentable que gran parte de la literatura de calidad que publica Manolo Borrás en Pre-textos (pero que también puede publicar DVD Ediciones, de Sergio Gaspar, en Barcelona, o puede publicar Candaya, o Renacimiento) no aparece reseñada en los medios, o a lo mejor aparece en otros medios en los que ahora la crítica literaria funciona, sean los blogs, sean otros sistemas de Internet. Quizá es inevitablemente verdad que la literatura de calidad no llega a acceder a esa plataforma mediática con prestigio que son los periódicos o los suplementos literarios. Lo que en el fondo me estoy preguntando es si tenemos alguna vía de remediar eso en tanto que críticos activos. Cuando digo críticos activos quiero decir (y de nuevo retomo una observación de Javier Rodríguez Marcos) aquellos que no sólo reciben las novedades de dos o tres editores, sino críticos que se van a la librería, que deciden comprar este o aquel libro, que quizá no saben quién es un autor determinado pero esa editorial les gusta, la conocen y compran el libro. Luego llaman a su editor del suplemento literario y tras leer el libro proponen una reseña o un artículo que dé cuenta de esa novedad presumiblemente minoritaria. Javier lo ha contado antes. Jugamos con un *fifty-fifty*: a veces un sí, a veces un no, o un "hombre, esto no cabe", o simplemente el crítico se ha retrasado y otro que estaba enterado lo ha hecho antes. De manera que no se me ocurren demasiadas vías para corregir la inercia en la que los suplementos pueden haber entrado (seguramente como las editoriales, como el periódico entero) en torno a la comercialización y mercantilización de la literatura. No conozco otra vía de remediarlo que la de la actividad del propio crítico como con-

sumidor de libros: trata de promover libros que no son necesariamente los que recibe de los editores, o los que ve anunciados en la prensa o los que su periódico le propone, sino aquellos que su propio criterio de lector profesional, solvente, entrenado y frecuente –o su propia intuición- le hace escoger.

Luis García Montero: Podemos seguir con el tema que estaba planteando Jordi, José Luis, porque tú por una parte tienes tu labor de estudios universitarios, y por otra parte también haces esa función de ensayista de periódicos. En fin, que podrías hacer alguna reflexión sobre el papel del crítico, y quizá también no ya del crítico como ensayista, sino como reseñista, como informador de la actualidad literaria en los medios de comunicación.

José Luis García Martín: Siempre acabamos hablando de los suplementos literarios, porque parece que es lo que interesa a los escritores, y es que en realidad la crítica que se publica en los suplementos literarios no es más que publicidad por otros medios. Es decir, lo que queremos es salir en *Babelia*, porque la gente sabe así que ha salido nuestro libro. Pero en realidad, luego lo que cada crítico diga tiene muy poca importancia, por lo menos en poesía. Yo conozco a los críticos, sé el estilo de cada uno, la retórica, por dónde van a salir, y lo único interesante es que el libro aparezca. En cierto modo es una pelea por la publicidad, por asomar la nariz y entrar en el mercado. Eso en el caso de la poesía yo creo que tiene menos interés, porque antes de entrar en todo este mundo de venta, y del escalafón de los poetas y de las peleas por las antologías, creo que hay que destacar que la poesía tiene una vida por sí misma, que el libro, la industria editorial y la poesía tienen algo en común, pero en realidad ésta vuela aparte. La poesía vuela al margen del libro, siempre ha tenido una vida independiente, una transmisión oral antes de la literatura, una transmisión como letras de canciones, romances, una transmisión manuscrita en la época de Góngora, por ejemplo, que sólo publica un libro tardíamente. O sea, que quizá el libro no es la manera más adecuada de difundir la poesía. Y hoy en día, en este ámbito de la poesía como algo vivo, como algo que llega a la gente, como algo importantísimo, estoy en total desacuerdo con los pesimistas: creo que la poesía ha encontrado una manera más eficaz de llegar a la gente, a través de Internet, de los blogs, etc. Es realmente

fascinante poner el nombre de cualquier poeta y ver cómo un lector en tal sitio encuentra un poema que le gusta, lo copia para que lo vean sus amigos, lo envía. Y me refiero también a los poetas más raros. Yo a veces indago en esto, porque he descubierto de pronto que se puede conocer a los lectores que están en México, por ejemplo, o en el sitio más apartado, y que tienen otra profesión. Puede que a veces los poemas sean muy malos y que los gustos sean diferentes, pero otras veces se encuentran poemas espléndidos. Qué sitio mejor que Internet para, por ejemplo, el haiku, esa maravilla poética que, como ocurre con la fotografía documental, es el único campo donde los no profesionales producen obras tan absolutamente maravillosas como los profesionales. Una antología de haikus hechos por escolares o por gente joven de donde sea, puede ser tan fascinante como una antología de los más prestigiosos poetas japoneses.

Quiero decir que a quienes nos gusta la poesía, a quienes necesitamos la poesía (y estoy hablando ahora no como crítico de poesía, ni como poeta, ni como profesor que explica literatura o que hace antologías y cataloga a los poetas, sino como lector), nos resulta fascinante el hecho de pensar que ha habido cientos de personas en las más diversas lenguas, en las más diversas épocas, escribiendo versos para que nosotros en cada momento adecuado encontremos el poema que nos interesa. O sea, que tenemos que rescatar a la poesía de los estudiosos y de las peleas de los propios poetas y devolvérsela a los lectores. ¿Cómo encuentran los lectores un gran libro de poesía? Yo creo que son lectores muy resabiados y de los que no me fío nada, porque o son poetas o son profesores, pero no lectores vírgenes que van a buscar un libro de poesía porque en *Babelia* lo diga Prieto de Paula o porque en *El Cultural* Túa Blesa haga una divagación teórica. Nadie va por eso. Entonces, ¿cómo se encuentra el libro de poesía? Pues o bien nos lo envían, o entramos en una librería, miramos las novedades, buscamos entre los libros y, de pronto, un poema, un verso, algo nos llama la atención. Yo creo que el verdadero lector es el que frecuenta librerías o bibliotecas, porque todo es complementario. Frecuenta y hojea. Y antes de leer un libro, hojea diez o doce, hasta que de pronto el propio libro le llama la atención y dice "aquí, esto es lo que me interesa ahora". Quizá lo que escoge no sea la obra maestra de un poeta para el siglo XXI, quizá no sea lo que hay que escribir hoy, pero eso es lo que quiere. Es decir, que antes de entrar en estas minucias hay que reivindicar a los

lectores de poesía. A quienes nos interesa de verdad la poesía estamos de enhorabuena: no hay día que si nos esforzamos no tengamos un poema memorable para leer, y a veces puede ser un autor del que ni siquiera habíamos oído hablar.

Luis García Montero: Veo que defiendes tu propia mirada de crítico como la mirada de un lector y, sobre todo, que mantienes la pasión del lector como justificación de cualquier ejercicio crítico.

José Luis García Martín: Pero es que ¿puede alguien enseñar música si no le gusta la música? Es inconcebible. Pues en el caso de la literatura no tengo yo tan claro que a toda la gente que enseña literatura o habla de ella en las reseñas le guste la literatura.

Luis García Montero: Jordi, aprovechando los planteamientos que hace José Luis, en esa actitud del crítico o del reseñista, ¿se puede creer en la objetividad del criterio, o funcionan también los rencores? No digo ya los gustos privados porque eso es inevitable (y además, creo que lo honrado es opinar según los propios gustos), sino los rencores como justificación de una crítica, la actitud de, antes de leer un libro, pensar ya en darle un palo o en vengarse, ¿eso lo notas entre tus compañeros de crítica literaria?

Jordi Gracia: Sí, por supuesto que sí. Funciona, existe. Pero no estoy yo tan seguro de que sea la costumbre, que forme parte del hábito natural de la crítica literaria o, dicho de otra manera, seguramente el tipo de críticos que actúa con esa premeditación del resentimiento, de la venganza, de la condena, es porcentualmente es menor. Y en el fondo me da la impresión de que es una cantidad irrelevante, aunque me imagino que al autor así reseñado no se lo parezca. Y hasta diría que el propio lector común, incluso uno mismo como crítico, que no sabe que puede haber un juego perverso entre crítico y autor, puede detectar que ahí está funcionando algún elemento o factor ajeno al hecho mismo de la crítica con una cierta pretensión de objetividad.

En realidad me gustaría remontarme al principio de la reflexión de Luis, cuando planteaba el asunto de la objetividad, porque me temo que no sabemos demasiado bien cómo cristaliza cuando uno está leyendo un libro. Y en este punto acepto y reivindico lo mismo que ha

dicho García Martín, es decir, antes que cualquier otra cosa somos fundamentalmente lectores, lectores que se excitan o no se excitan, que se tensan o no se tensan, que se aburren o no se aburren, que entran o no entran… Ese es primer paso en el que uno identifica qué está pasando cuando está leyendo. Y, evidentemente, es muy probable que eso se transmita en el momento en el que uno tiene que redactar el folio que tenga asignado como espacio para hablar de ese libro. De tal manera que uno se cuestiona cómo puede ser objetivo cuando se está excitando. Obviamente lo que tiene que hacer es transmitir por qué ese libro (ese poema, esa novela, ese ensayo de historia o de filosofía, porque no somos sólo lectores de poesía, de novela o de dietarios) le gusta. Eso mismo sucede en cualquier lector, y en el crítico que sabe que de ahí habrá de salir una reseña. Por tanto, el primer paso es esa experiencia real en la que uno está involucrado o, mejor dicho, el libro ha conseguido involucrarlo, y el siguiente paso que asumir honradamente que ese libro le ha gustado. Aunque después diga: "¡Pero si es de Juan Manuel de Prada! ¡Como algún amigo mío se entere que me ha gustado un libro de Juan Manuel de Prada me retira la palabra!" En ese caso, ¿qué hacer? Uno tratará de ser más prudente y hacer una reseña que equilibre su reticencia por el autor y su gusto por ese libro y a la fuerza tendrá que acabar explicando que hay cosas de Prada que valen la pena y asumir la extrañeza que podrá causar: ¿lo pongo por escrito o procuro proteger mi crédito de crítico callándomelo, disimulándolo, haciendo lo posible para no complicar las cosas?

Me acaba de suceder al semejante. No con Prada, sino con un memorialista catalán que ha hecho unas memorias muy pobres. Son 450 páginas que me he leído de arriba a abajo (por vicio, es verdad). Y yo mismo me dije: ¿Y tengo que dedicar ahora el poco espacio que tengo a maltratar un libro de un autor poco relevante, sin una gran nombradía, que probablemente la mayoría de los lectores no tendrán identificado, que ha tenido un papel relevante en las instituciones culturales y financieras catalanas, pero que no tiene realmente una repercusión pública y literaria destacable? Tú sabes que pocos dejarán de comprar ese libro porque casi nadie sabe que existe. ¿No será mas bien un sinsentido darle una página o un breve espacio en un periódico? Porque, encima, va a ser para decir de él que es un libro insulso, banal, irrelevante e incapaz de desentrañar nada ni de él ni de los demás. Llamé al periódico para decir: "¿Sabes qué? Éste lo vamos a dejar".

Luis García Montero: Jordi, ¿y alguna vez en uno de los periódicos para los que trabajas te han pedido que hables bien de un libro o que le des un palo? Y si el autor es colaborador del medio, ¿has tenido alguna presión?

Jordi Gracia: No. Eso no me ha pasado ni en *La Vanguardia*, ni en *El Periódico*, ni en *El País*, tampoco en *El Ciervo* ni en ninguna de las revistas en las que he escrito. Pero, cuidado (y aprovecho para agradecerte la pregunta, como dicen las folclóricas), porque el medio educa al crítico y el crítico educa al medio. Lo ha insinuado Javier antes. Si el medio sabe que tal crítico ya fue poco amable con un autor al que al propio medio le importa no maltratar, hará lo posible para que ese crítico no vuelva a reseñarlo. Eso desde luego tiene un sentido, un sentido de protección a los autores colaboradores de ese medio. No sé si es legítimo o no, si es muy justo o poco justo, lo que sí sé es que tiene sentido que el propio medio procure evitar que a un autor de su casa, un colaborador habitual (sea en *El País*, en el *ABC* o en *El Mundo*), le haga la reseña el crítico que le va a dar un palo a su libro. Pero, ¿dónde podría estar la vileza del crítico, o las ganas de hacer daño? En el acto contrario: en llamar al periódico informando de un nuevo libro de ese autor y pidiendo autorización para una segunda faena: "¿me lo puedo cargar otra vez?". Pues en un caso así, a mí me parecería muy bien que el director del suplemento desestimase el encargo.

Luis García Montero: Le paso la pelota a José Luis en el asunto de la posible objetividad o no del crítico. Aunque, en el caso de la poesía, tiene que ver también con los autores, y no sólo con el crítico. Porque también los poetas suelen ser teóricos, y muchas veces disfrazan de objetividad sus propias manías o rencores.

José Luis García Martín: En el caso de los poetas, poeta y crítico suelen ser lo mismo. Aunque sean funciones diferentes, no hay poeta que no haya dado una ponencia, hecho su antología o trazado su panorama descalificando a unos y ensalzando a otros. Pero con respecto a la objetividad del reseñista esa es otra historia, el crítico es un tipo que debe su valor, su mérito o la importancia de lo que dice, no a lo que dice, no a su talento, no a lo bien que lo hace, sino al medio en el que colabora. Yo lo comentaba respecto al caso famoso de Ignacio Echevarría: la impor-

tancia de sus reseñas y de su labor venía de que publicaba en *El País*. En el momento en que lo deja, sus críticas dejan de tener importancia. Si yo fuera quien publicara en *El País*, sería a mí a quien harían caso.

Siempre recuerdo la situación de Florencio Martínez Ruiz, que es un señor que todavía vive y con el que, en mis momentos de depresión, me comparo. Florencio Martínez Ruiz, al que ustedes no conocerán, durante el tiempo en que todavía no existía *El País* ni otros suplementos escribía las reseñas de poesía en el *ABC*. Era importantísimo, le invitaban a cenar, los poetas le mandaban sus libros, le traían y le llevaban porque era el escaparate, la persona que los promocionaba. Pero Florencio Martínez Ruiz se jubiló, ahora está en Cuenca, nadie se acuerda de él y lo que decía ya no tiene ninguna importancia. Así que más nos vale a los críticos no engañarnos.

Otro ejemplo más cercano: un poeta que daba guerra era Juan Carlos Suñén, que escribía en *El País*. Supongo que seguirá moviéndose, pero yo ahora lo veo menos. Es decir, que una persona tiene importancia crítica por su trabajo entre la gente a la que le interesa ese aspecto, pero lo que importa comercialmente, lo que importa a la vanidad es que Javier Rodríguez Marcos encargue una reseña larga o corta en las páginas de *Babelia*; que se las encargue a A, o a B o a C, es lo mismo. Y voy a meterme un poco con mi amigo Javier Rodríguez Marcos. En otro tiempo, en *Babelia* le daban los libros considerados importantes al crítico Prieto de Paula; los de los jóvenes que empezaban y tenían interés a Manuel Rico, que aún sigue; y los libros de compromiso o las obras completas de gente de la que hay que hablar pero que no tienen interés al ahora novelista famoso Juan Cobos Wilkins (espero que no se moleste por lo que digo). En *El Cultural* de *El Mundo* era lo mismo: Blanca Berasategui, sin haber leído los libros, le daba los de tal poeta importante a Díaz de Castro (como en otro momento me los daba a mí) y los otros libros a alguien de la redacción para que se hicieran notas en cortito. Lo que quiero decir es que enseguida averiguas que detrás de todo esto no existe lo fundamental, que es el criterio.

Yo siempre he defendido, y por eso he acabado mal en algunos sitios, que el crítico de poesía es una persona que conoce lo que se publica y selecciona lo que tiene interés, no sólo el Premio Nacional (que es obligatorio), sino también a un poeta que sale aquí o allá. Y lo conoce mejor que el director o la directora del suplemento, que sólo sabe lo que periodísticamente es relevante. De manera que la primera

función del crítico no es tanto lo que diga, sino lo que llamo la crítica indicativa, señalar el nombre, destacar, subrayar, poner un poema de alguien que merece la pena. Es un poco lo mismo que hacen las antologías, que no pretenden canonizar, sino que el antólogo, que es una persona que conoce y tiene más tiempo que los lectores comunes para leer los libros que le envían o que se publican, hace una selección que facilite el trabajo a esos lectores interesados por la poesía pero que no tienen tiempo para leérselo todo. Así que quienes confían en ese antólogo se sirven de ese papel que es un poco de intermediario, de crítica indicativa.

Sobre lo que decía Jordi, yo estoy de acuerdo con todo. Pero, precisando lo de la objetividad, yo creo que el crítico tiene que tener ante todo lo que se llama deontología profesional. Que no la tienen los críticos, bueno, ni los críticos ni los dentistas en muchos casos. ¿En qué consiste esa deontología profesional? Pues en que un crítico, un reseñista, cuando abre un libro puede equivocarse, pero lo que no puede es engañar. Y la mayoría engaña. Recuerdo un libro famoso del que me río y que le gusta a mucha gente. Pues he hablado con por lo menos tres críticos que lo han puesto por las nubes y luego en privado mantienen otra opinión diferente. Un crítico que hablando en privado del libro (que puede ser de Pepito Pérez, de Gimferrer o de quien sea) critica cosas y se ríe, y luego cuando publica un artículo sobre él dice que ya es suficiente para el Premio Nobel, está engañando. Ahí no hay deontología profesional. Como crítico, tengo que ser capaz de decir, aunque me equivoque, "este libro es importante", o "este libro está mal". Porque también conviene hablar mal de algunos libros. ¿De qué libros? Pues del Premio Planeta (suponiendo que sea mala la novela de Savater) o de la novela de Gala. Es decir, el crítico tiene que hablar de todos esos libros que los periodistas, copiando la información editorial, ponen como la maravilla del año incluso antes de haberlo leído. Y si García Márquez publicara una novela mala o mediocre, automáticamente saldrían diciendo en todos los sitios que es una maravilla como *Cien años de soledad*. La labor del crítico consiste en saber oponerse a eso cuando es de recibo. No estoy hablando de un autor que no conoce nadie y que ha escrito un libro que tampoco interesa a nadie. La función del crítico es ver lo que nos ofrecen y decir: "Cuidado, que una cosa es la publicidad y otra cosa es lo que opina quien lo ha leído".

Luis García Montero: Bueno, Jordi, antes de seguir, si quieres hacer alguna reflexión sobre el último libro de Pere Gimferrer…

Jordi Gracia: No, sobre ese particular no quiero hacer ninguna manifestación, pero muchas gracias por la oferta, Luis: mi reseña sobre su último libro apareció ya en el *Babelia* con lo que pienso.

Lo que sí quiero es aprovechar una de las últimas reflexiones de José Luis García Martín, que implícitamente apuntaba hacia el valor higiénico de la crítica literaria. Yo tengo la impresión de que es necesariamente distinta la actitud de crítico y de lector ante una reseña a propósito de un autor conocido y respaldado mediáticamente, y la que tienen frente a la de otro autor poco conocido, sea porque esté empezando o porque tenga poca resonancia mediática. Y me pregunto hasta qué punto podemos entender como un compromiso real del que ejerce la crítica literaria con regularidad el tratar de ayudar a no perder dinero y tiempo a lectores que aprecia, en tanto que son potenciales lectores de sus propias reseñas.

Esa función debe desempeñarse fundamentalmente con aquellos nombres o libros que son candidatos a ser consumidos porque se conocen previamente: porque han obtenido el Premio Planeta, Anagrama, Alfaguara o cualquier otro premio, o bien porque sus autores tienen un nivel de reconocimiento alto y ello permite predecir que van a estar muy bien puestos en las librerías, como también permite predecir que un lector poco informado tendrá noticia de ellos. Habrá visto al autor en "Página 2", ese programa del domingo por la noche que puede entrevistar a Paul Auster, a Eduardo Mendoza, o a Javier Marías, y por tanto puede enterarse de una manera fácil de que existe un nuevo libro de ese autor. Y ante ese tipo de autores, me gusta pensar que una parte del empeño del crítico debe estar precisamente en ratificar, o cuestionar, o matizar, o desmentir rotundamente lo que de antemano llevan ganados ese autor y ese libro con su repercusión mediática. Porque rebajar el valor de un autor que no tiene ninguna resonancia, que no va a estar ni distribuido en las librerías, es un oficio que a algunos les ha gustado hacer (y aún les gusta a muchos), pero a mí me parece poco relevante. En cambio, tratar de razonar qué tiene de insatisfactorio, de insuficiente, el libro de un autor conocido, premiado, con repercusión mediática alta, sí me parece un acto de higiene pública, de honradez crítica. Ese autor que tiene un nivel de impacto popular alto, puede o no estar a

la altura de lo que había sido su obra anterior. Puede haber cambiado de orientación, puede haber apostado por una vertiente experimental distinta, puede haberse equivocado… O puede haber hecho todo lo contrario, con lo cual uno está contentísimo de que sea tan conocido, porque el lector se lo va a pasar muy bien a juicio del crítico. Ahí sí creo que hay un valor importante de la crítica.

Y tal vez resulte un poco atrevido, pero lo digo en serio y con una cierta convicción, aunque pueda equivocarme: ahí hay un papel muy importante de la crítica, que es tratar de ratificar o no aquello que son mensajes sociales estables, públicos, conocidos. Ratificarlos quiere decir respaldarlos. Por ejemplo, decir: "Esta nueva novela de Álvaro Pombo -autor tan conocido, tan televisivo, tan simpático, tan dicharachero- es muy buena". O lo contrario, que es la parte más complicada: un autor con un crédito hecho, con una trayectoria consolidada y que haga un libro que a juico del crítico está por debajo de aquello que podía esperarse de él o de lo que haya hecho anteriormente. Y cuando digo por debajo quiero decir que no cumpla los requisitos de calidad, de valor, de novedad, de entidad y de consistencia literaria que había conseguido en libros anteriores. En ese punto es donde el crítico debe ser más consciente del sueldo que recibe y decir lo que realmente piensa con respecto a la lectura. ¿Que el autor es importante, que es famoso o prestigioso? Bueno, forma parte del juego. Y, sobre todo, no pasa absolutamente nada, excepto el enfado del editor y del propio autor por no haber tenido una crítica positiva (eso en el caso de que se le ocurra perder el tiempo en fijarse en lo que dice un crítico de periódico sobre sus libros).

Luis García Montero: Después podríamos volver a este asunto de los autores y sus cabreos, pero quisiera saber si alguna vez os han mandado un jamón para que habléis bien de los autores, o si habéis provocado alguna rabieta notable.

Jordi Gracia: Pues rabieta sí, y alguna muy fuerte, de horas de teléfono.

Luis García Montero: Pues cuéntame. Podemos hablar de tramas, libros… O, mejor, vamos a dar nombres.

Jordi Gracia: No, ya eso me parece impropio. Lo que sí voy a hacer es decir que algunos autores se han enfadado mucho. Pero es normal. ¿Cómo no te vas a enfadar si esperas una crítica positiva porque estuvimos tomando copas hace un par de semanas y das por hecho que el crítico va a hablar bien?

José Luis García Martín: Los autores se enfadan incluso cuando la reseña es elogiosa, porque nunca es lo suficiente a juicio suyo. Pero los autores no importan nada. Importa que el crítico cumpla su función con los lectores, que les dé la información adecuada para que éstos confíen en él y no pierdan la fe en su trabajo. Yo a los autores los trato a todos como si estuvieran muertos, como si fueran Lope de Vega. Luego resulta que no, que me los encuentro en el congreso este o en el otro, y qué mal lo paso. Pero cuando escribo es lo mismo hablar de Lope que de cualquier otro, porque hablo del libro, y el libro es un objeto y el autor es otra cosa.

Luis García Montero: Pero ¿a ti te ha pegado alguien, por ejemplo?

José Luis García Martín: No; pero Clarín, Leopoldo Alas, tenía que ejercitarse en esgrima para los duelos, que tuvo varios. La ventaja que yo he tenido es que hablo de poesía, no de novela, donde hay más intereses, y además escribo en periódicos más o menos remotos. Los críticos nos creemos gran cosa, pero me he dado cuenta de que lo que dices en *La Voz de Cuenca* no le importa a nadie. Sin embargo, si lo dices en *El País* es otra cosa. Y lo peor no es que le importe al autor. He estado en varios suplementos y casi podemos decir que hay una relación directa entre la importancia del medio y la libertad del crítico, el sometimiento directo o no directo. Yo soy de las personas que siempre van a su aire, pero a todo el mundo se le puede controlar. En mi contrato de *El Cultural* de *El Mundo*, donde estuve muchos años, decía que como crítico de poesía podía hablar del libro que quisiera, pero yo hablaba del libro que me parecía importante y pasaban tres o cuatro semanas y no lo publicaban con alguna excusa. Al final la reseña salía, aunque al cabo de tres o cuatro meses. O me decían: "Acaba de sacar un libro Muñoz Rojas, ¿te importa hacer la reseña?" Entonces te mandan el libro, tú haces un aliño, le das un palo o piadosamente pasas,

según lo que sea el libro, y eso, naturalmente, sale esa semana. Lo cierto es que, a la larga, la libertad para elegir un libro es importante pero relativa: te permitían hacer la reseña y luego quedaba en el congelador para cuando hubiera un hueco. El medio sabe que él es el poder, no tú. Y si no escribes tú, escribe otro cualquiera. Tenemos que ser conscientes de ello y pensar que escribir en un medio es un privilegio, porque si te hacen un encargo y no lo cumples, se lo encargan a otro y la reseña tiene la misma repercusión, la misma importancia, y copian en la faja de las editoriales lo que ha dicho Pepito. Por tanto, tenemos que ser conscientes de que estamos desempeñando un papel en una especie de teatro (en este caso el de los suplementos) que forma parte del entramado publicitario, y que puede desempeñarlo otro cualquiera. Y nuestro acierto es mantener la personalidad y no acabar practicando la autocensura e identificándonos con el medio hasta el punto que ya sepamos, por ejemplo, que a los académicos hay que tratarlos con guante de seda aunque hagan un bodrio. Hay que tratar de ser rebeldes y, si no les gusta lo que hacemos, nos vamos a otro sitio o no escribimos.

En fin, estoy de acuerdo con lo que decía Jordi de los autores importantes o no importantes, que es exactamente lo que yo quería decir pero él lo dijo mejor. Se nota que es un estudioso mucho más riguroso.

Jordi Gracia: ¿Y por qué se nota?

José Luis García Martín: Por lo bien que explicas lo que uno trata de decir confusamente.

Jordi Gracia: Muchas gracias. A mí me sucede lo contrario de lo que has dicho antes. Yo sí tengo plena conciencia de que los autores están vivos, me alegra mucho que lo estén y cuando los conozco me alegra muchísimo más. Me pasa todo lo contrario de aquel síndrome tan común, que además me parece vicioso, de que se suponga que el autor debe decepcionar porque la obra es superior al autor, que resulta que es bajito, feo, gordo y habla mal. Eso me da igual, no forma parte en absoluto de mis preocupaciones.

En cambio, sí forma parte de mis preocupaciones el desactivar ese recelo, no sé si español o no, hacia quien escribe sobre la obra de un autor al que conoce bien. Y es que ese crítico no está faltando a ningún tipo de probidad ética, intelectual o estética si es capaz de armar,

articular y razonar solventemente su juicio sobre ese autor, aunque sea amigo suyo. Entre otras cosas, porque es muy probable que sea capaz de detectar en ese libro un proyecto literario en marcha, una forma de pensar lo literario, un asedio a un género, o a un proyecto de libro, o a una determinada idea. Quizá no lo resuelva de una manera plenamente satisfactoria, pero en cualquier caso ese crítico tiene información, datos y percepciones que pueden ayudarlo a entender mejor ese libro, lo que quiere decir contarlo mejor a los demás, ser capaz de explicar de qué va, no sólo en tanto que asunto y tema, sino también en tanto que proyecto o cristalización literaria de alguien que es conocido tuyo. Demasiadas veces se utiliza el prejuicio contrario de "¡Ah, como es amigo suyo, hablará bien!" Así tenemos armada la gresca para descalificar a autor y a crítico. Por ejemplo, Javier Cercas es muy amigo mío, Ignacio Martínez de Pisón es muy amigo mío, como lo es también Pablo Sánchez, de quien es probable que nadie sepa nada pero que es Premio Lengua de Trapo con *Caja negra*, cuyo manuscrito leí hace muchos años pero se publicó mucho más tarde. Pues bien, yo tuve la sensación clara de que no estaba incapacitado para hablar en prensa sobre esos libros por el hecho de que conociese de dónde nacían, sus intereses, y que supiese qué tipo de novelas querían hacer el uno y el otro, y supiese que a Pablo Sánchez le gusta mucho el teniente Colombo y por eso salía en esa novela que era un intento de biografía fingida generacional, de gente de treinta y tantos años. ¿Qué es lo que incapacita al crítico? ¿La sospecha o el recelo ajeno de que va a ser un falsario, de que va a hablar positivamente por la cara, de que va a engañar al lector? Es un recelo o una sospecha que pone en cuestión la capacidad del crítico de ser mínimamente capaz en el modo en que argumenta, razona y defiende aquello que cree y aquello que ha experimentado en una lectura para la que probablemente tiene más información que el resto de los lectores.

Luis García Montero: ¿Tú crees que el crítico sigue representando la libertad? Me refiero a la crítica como la libertad de la razón a la hora de opinar en un espacio público.

Jordi Gracia: Yo creo que la puede ejercer sin ninguna duda. Otra cosa es el día en que por una causa u otra alguien de su periódico le diga: "Macho, es tu última colaboración". La libertad tendrá ese límite, pero será un límite que no habrá marcado él. No sé si la pregunta iba por ahí.

Luis García Montero: La pregunta iba por el ejercicio crítico como uno de los emblemas de la sociedad moderna y el uso público de la razón.

Jordi Gracia: ¿Y con qué riesgo, además? ¿Qué arriesgas cuando te pones a escribir sobre algo en lo que crees? Es una manera de reflexionar sobre la profesionalización de la crítica. La crítica está fundamentalmente repartida entre críticos que se dedican a ello, bien sólo como periodistas, bien sólo como críticos (y, por tanto, su modo de subsistencia tiene que ver con eso), o bien profesores de instituto o profesores universitarios. El profesor es evidente que está acorazado económicamente, de manera que de su juicio no depende su supervivencia. ¿Qué límite tiene entonces? Pues el de que se le moleste un amigo, el de que haya puesto un adjetivo que pueda haber herido a no sé quién. Es una experiencia que tenemos todos los que llevamos años dedicándonos a esto. Te lo digan o no te lo digan. Pero es normal, y se entiende: es muy difícil satisfacer plenamente a un autor o a un lector de ese mismo libro, digas lo que digas. Las discusiones que los propios lectores provocan son una de las cosas más bonitas de hacer crítica, que alguien lea algo de lo que escribes y te lo comente. Y es cómo discuten lo que tú has puesto porque han leído el mismo libro, y la fecundidad de esa discusión es maravillosa porque descubres lo mal que lo has explicado, lo mal que lo has escrito, lo poco claro que has sido en el modo de argumentar, que han entendido lo contrario de lo que querías decir… Y entonces, claro, en lugar de culpar al lector te culpas a ti mismo.

Luis García Montero: Si quiere añadir algo José Luis… Pero a mí me gustaría centrarnos en otro asunto. Los dos habéis defendido la labor activa del crítico, no sólo del que recibe la novedad en el suplemento, sino también del que va a una librería, busca, indica, etc. En ese sentido ¿cuál es la forma más habitual en la que te llega el libro de un poeta joven, desconocido, en el que tú crees y que estimas de interés como para llamar la atención y pedir que se lea?

José Luis García Martín: De muchas maneras.

Pero, matizando lo que había dicho Jordi Gracia, hay un tipo de crítica que es la crítica en simpatía, y es en cierto modo la crítica que acompaña. No hay ningún movimiento estético, sea el Modernismo o

cualquier otro, en el que los poetas no tengan un crítico de guardia, es decir, un crítico que explica lo que el autor no dice, que lo aclara y que da todo ese discurso. Es el caso de Castellet con los poetas del 50.

O sea, que hay muchos tipos de crítica. El poeta o el novelista hacen y dicen también sus críticas, pero más intuitivamente, y otra persona que participa de la misma conciencia de la literatura expresa, apoya y desarrolla esa crítica en los prólogos, por ejemplo. Porque tendemos siempre a ver la crítica en la reseña, y la reseña es el efecto publicitario, que es en realidad lo menos crítico. Yo he dicho a veces que la reseña es la publicidad de los pobres. En el caso de las editoriales que no pueden pagarse publicidad, se sabe que existe su libro para poder pedirlo (porque las librerías tampoco lo tienen) cuando piadosamente les conceden un rincón en algún sitio. Pero me doy cuenta también de que las reseñas son el pago a la publicidad de los ricos. Así, miramos un suplemento, o la revista *Qué leer*, más claramente, y vemos que tal libro tiene una página entera de publicidad. De ese modo la gente sabe que existe, mientras que las revistas que no tienen dinero ponen en la página doscientos libros perdiéndose en un listado muy largo. Es decir, que la reseña es el pago de algunas revistas a quienes ponen publicidad. Saben ustedes que en los periódicos, por lo menos en Asturias, que es lo que yo tengo más cerca, cuando hay un acto o una conferencia sacan nada más que una línea; pero de pronto a uno se le dedica una página entera y sale la foto de los que participan. ¿Cuál es la diferencia? Que en el segundo acto, el de la página entera, la Consejería de Cultura o quien sea ha publicado en el periódico un faldón publicitario anunciando el acto. Entonces el periódico, como se ha pagado la publicidad del acto, le dedica una página. A los otros actos, como no han pagado, les dan sólo una línea.

Pero ¿qué quiero decir con todo esto? Que la crítica no son esas reseñas, que son publicidad, sino el prólogo o el estudio que aparece en Cátedra, de Jordi Gracia, por ejemplo, o el epílogo de tal libro de tal otro autor; o el artículo de 40 páginas aparecido en una revista universitaria. Sin embargo, se tiende a limitar la crítica a lo que se ve, a la publicidad, que es lo que de verdad quieren los autores, que se vea su nombre para vender más.

Luis García Montero: Pero, aparte de ese entramado de intereses que rodea el mundo literario, tú como crítico tienes un espacio, una posi-

bilidad de reivindicar a un autor desconocido, un autor que te interesa y que, por simple placer de lector, por ese apasionamiento que los lectores tienen y que está en la base de la creación y de la crítica, ¿cómo, por qué vía te llega la obra de un poeta joven y cómo decides llamar la atención sobre él?

José Luis García Martín: Los libros, los perros y los niños buscan a quien les quiere. En mi caso, el afecto a los libros superó el no tener suficientes libros en mi casa hasta que empecé a trabajar y pude ir comprándolos, porque hasta entonces me limitaba a buscar en la biblioteca. Ahora los busco, o me los manda el autor porque alguien le ha pasado mi dirección. Lo que me recuerda que uno, conforme va viviendo, va recibiendo muchas heridas en la vanidad. Al principio, cuando un autor joven me mandaba su libro dedicado, yo, con deferencia, lo leía y lo comentaba, hasta que me enteré de que la mayor parte de los poetas que leía con tanto interés y a los que contestaba, ni me habían leído ni sabían quién era yo. Habían publicado el libro y preguntaban: "¿A quién se le puede mandar para que haga una reseña?", y entonces hacían una lista y te lo mandaban. Y mientras tanto, tú leyendo. Pero, en fin, el que más lee siempre tiene ventaja sobre el que menos lee. Así que van llegando esos libros directamente desde las editoriales a la revista que dirijo, o a los suplementos en los que escribo. Y por supuesto también puedes encontrarlos en las librerías, porque para encontrar un libro hay que ir usando todos los canales. De pronto entras en una librería y te encuentras con una editorial rara que no habías visto y con un libro de interés que estaba ahí. En cualquier sitio puede aparecer.

Yo, un poco malévolamente, digo que se publica un gran número de libros de poesía, y que hay muchos que no llegan a mí, pero -aunque suene un poco cruel- no hay un libro malo de poesía que no me llegue tres veces. Porque hay libros que se editan sólo para mandárselos a la gente, y que no se pueden comprar. Luego, otros van llegando y son una sorpresa. Eso es lo más maravilloso para un lector, y más para un lector curioso como yo. Pero generalmente sólo con ver el sobre o la dirección ya sabes si te va a interesar o no. No es lo mismo que los libros vengan de Pre-Textos que de Devenir (yo es que soy políticamente incorrecto y siempre llamo a las cosas por su nombre). Hay algunos que, ya sin abrirlos, sabes que te van a interesar poco. También puede ser que te manden un libro que ha ganado el Premio Bollullos

del Condado, por ejemplo; en principio puede ser un libro bueno, y hasta de Benjamín Prado, aunque no es lo normal. Luego lo hojeas y lo confirmas o no. Pero lo más maravilloso es cuando te llega el libro de un poeta del que no has oído hablar, del que no sabes nada, pasas dos o tres poemas y de pronto hay uno en el que encuentras una voz que te lleva a buscar otras cosas del autor. Eso es lo que compensa de mirar muchos libros. El ejercicio del crítico es como el del buscador de oro: busca, criba, y de pronto encuentra algo maravilloso y se lo enseña a los lectores o a los amigos que sabe que tienen sus gustos.

En mi caso no tengo ninguna disculpa para hacer crítica literaria. Una vez, un poeta que vive por aquí y que se llama Domingo F. Faílde (lo recuerdo porque el otro día leí que había ganado un premio en Gijón) hizo una reseña contra una antología mía, en la que decía que los antólogos eran inmorales, que el suyo era un oficio celestinesco porque ponían a los poetas jóvenes a trabajar y cobraban. O sea, que ellos hacían su trabajo y luego el antólogo los reunía y se llevaba el dinero. Y yo decía: pero este hombre, ¿en qué mundo vivirá?, ¿cuánto pensará que pagan de derechos de autor por una antología que tira 500 ejemplares? En fin, cosas que escribe la gente y que son un poco absurdas. Quiero decir que no tengo disculpas ni para hacer crítica ni para hacer antologías, porque lo que pagan por las reseñas en los periódicos de provincias es una cantidad tan escasa que uno lo hace por afición. Y, naturalmente, muy a gusto.

Luis García Montero: Jordi, para acabar y abrir el turno al público, ¿podrías hacer un diagnóstico sobre el estado actual de la literatura española? Me refiero a si eres optimista aparte de las redes publicitarias, las presiones y todas esas cosas. ¿Se está haciendo buena literatura?

Jordi Gracia: Bueno, aparte del optimismo biológico y transparente en mí, creo que puede razonarse que el momento literario español no está, pero ni siquiera ligeramente por debajo que cualquier otro anterior, al menos desde la guerra. Como está José-Carlos Mainer, no me atrevo a decir nada más con respecto a antes de la guerra, ni en realidad tampoco de después. Pero yo creo que no es un momento depresivo, ni con alarmas de ningún tipo, sino todo lo contrario. Tengo razones para la satisfacción tanto en poesía como en novela y en ensayo. El teatro

lo sigo bastante menos y no sabría decirlo, pero el diagnóstico general es satisfactorio.

Por otra parte, me gustaría decir algo que antes no he podido comentar porque íbamos por otro lado, y que es algo que sí creo que puede estar entre los lectores o "curioseadores" de los suplementos, e incluso de los críticos y de los autores: una suerte de nostalgia del mandarinato. Es decir, esa sensación angustiosa, desasosegante, de que ha desaparecido la voz orientadora en la crítica literaria española. Me refiero a ese sentimiento de que había alguien que dictaba el paso, que ponía orden y nos orientaba, alguien capaz de jerarquizar lo que los demás, por lo visto, no podíamos evaluar, sintetizar, por falta de capacidad. No sé si compartís esta opinión, pero es una manera de abrir el debate. De cualquier forma, yo percibo una cierta desazón, que yo no comparto, desde luego, sino que al contrario, me parece francamente satisfactorio que no haya esa figura -o esas dos o tres figuras, una por periódico, pongamos por caso- que se supone que nos ordena, u ordena al público lego, que no tiene tiempo, qué es lo que debe leer.

José Luis García Martín: Bueno, tú dices que hay nostalgia del mandarinato y que en un momento había una serie de figuras que lo encarnaban. Aparte de Rafael Conte, que ya no es lo que era, me gustaría que me dijeras en qué época y qué figuras lo representarían aquí en España. ¿Te atreverías a decir algún nombre?

Jordi Gracia: Pues uno de los nombres en los que había pensado es Rafael Conte, por supuesto. Otro mucho más cercano sería Ignacio Echevarría, que ejerció de una manera claramente…

José Luis García Martín: Sí, que daba palos contundentes en un medio de gran repercusión.

Jordi Gracia: Puede ser, pero lo cierto es que en Cataluña ejerció programáticamente y con claridad ese papel de mandarín.

Luis García Montero: Quizá, para lo bueno y para lo malo, sí que es verdad que en un momento los prestigios literarios se sustentaban en la crítica, y ahora vienen más por la repercusión en los lectores que porque la crítica hable bien o mal de esos autores.

Jordi Gracia: O quizá incluso por una pluralidad de lecturas, que ninguna de ellas parece ser más caracterizada, pero lo mayor parte de lectores que pertenezcan más o menos al oficio -esto es, que no son lectores puros-, sí identifican bien si están leyendo una crítica de éste o de aquél, y por tanto acreditan a ese crítico y menos al otro. Eso me parece saludabilísimo.

Luis García Montero: Bueno, abrimos la conversación al público, a los lectores. No sé si alguien quiere hacer alguna pregunta.

Malcolm Otero Barral (entre el público): La visión del crítico que habéis dado (sobre todo se lo digo a Jordi, porque estoy más cerca en el campo de la narrativa) me resulta un poco pastoril, el crítico bueno que se enfrenta a los intereses. Creo que el mal más habitual es el lugar común. Cuando Carlos Fuentes publica una novela, no sé si es buena o mala; sé que va a tener unos elogios y lisonjas inconmensurables, y que además pasan cosas tan importantes para la literatura como que él cumple 80 años, y eso supone que va a tener un gran despliegue. Sé que va a haber adjetivos superlativos en sus críticas y, como lector y no como editor, ya descuento esas críticas. ¿De verdad crees que el crítico español se está enfrentando a ese lugar común y a esas vacas sagradas?

Jordi Gracia: Bueno, si he dado a entender eso es que me he explicado mal. Para nada es eso lo que trataba de decir. Y en cuanto a lo de enfrentarse a los intereses, sí estaba formulando el propósito de aquel que se dedica desde hace tiempo a eso, y que procura cumplir con ese requisito, que no exige ningún esfuerzo. Porque no cuesta nada, o muy poco. A lo mejor resta algo, eso ya no lo sé. Pero lo que sí sé que cuesta muy poco leerse una novedad de Carlos Fuentes. Por eso he dicho antes que seguramente cada medio y cada crítico van adaptándose. Así, un medio le propondrá a tal crítico que haga tal cosa y no tal otra, para evitar que haya un disgusto en el sistema, en el medio o donde sea. Por tanto, seguro que me he explicado mal, porque en ningún caso hacía un diagnóstico de que ésa sea la actitud de la crítica. Lo que decía es que cuesta muy poco esfuerzo real limitarse a hacer una lectura que razone el disgusto, la discrepancia o la falta de entusiasmo por algo así. Y, ya que citas un caso como el de Carlos Fuentes, creo que forma parte casi de los prototipos -y algún día alguien estudiará esto en una tesis

doctoral- como icono, emblema o síntoma de un modo de tratamiento de algunos autores en algunos periódicos, sea el caso de Carlos Fuentes en *El País*, o de otros autores en otros periódicos.

Marta Sanz (entre el público): Ya se sabe que los escritores somos todos gente muy vanidosa y terriblemente soberbia, pero al mismo tiempo es verdad que hay escritores que atendemos y a veces somos incluso permeables a las críticas, aprendemos de ellas y podemos medir si nuestro proyecto narrativo va por buen camino. ¿Cuál es la instancia, desde el punto de vista social, que tenéis los críticos para saber si vuestro proyecto crítico es verdaderamente solvente, razonable y valorable?

Jordi Gracia: Bueno, ¿cuál es la instancia social que permite saber? ¿Te refieres a qué recepción hay, qué respuesta?

Marta Sanz: ¿De qué documentos podéis aprender?, ¿cómo os retroalimentáis para saberlo? Me imagino que los críticos se pueden equivocar…

Luis García Montero: Es la crítica de la crítica. Si el creador tiene al crítico, ¿el crítico a quién tiene?

Marta Sanz: No quería decir lo de "la crítica de la crítica", pero…

José Luis García Martín: Pero además, Marta, si no recuerdo mal tú también eres crítica. Creo que has hecho un libro de crítica de poesía, ¿o no?

Luis García Montero: Una antología.

José Luis García Martín: Bueno, una antología que tiene mucho de crítica, con notas a pie de página y muchos elementos.

Yo recuerdo una vez que perdí toda vanidad como poeta. Acudí a una mesa redonda con dos poetas jóvenes. Me decían que si los críticos esto y los críticos lo otro, cuando ellos habían publicado un libro de poesía cada uno y yo había publicado cuatro. No entendía que se dirigieran a mí como si fuera sólo crítico, si también soy poeta. Pues nada, ellos insistían con eso de que "los críticos no entendéis a los creadores". Y lo decían como si ser crítico fuera, además, como pertenecer

a otra especie. Lo que quiero decir es que muchas veces los poetas se meten con los críticos, pero muchos de ellos han hecho antologías, estudios, han emitido juicios muy contundentes sobre otros poetas. De modo que críticas y antologías las hacemos todos; unos mejor y otros peor. En la literatura contemporánea, al menos en la poesía, esa doble labor la hace todo el mundo. Cuando un poeta hace juicios contundentes en un prólogo o en una autocrítica, diciendo que los críticos son todos malísimos, ¿habla como poeta? No, ahí está haciendo crítica de la crítica. O sea, que es todavía más crítico. En esa antología que hiciste, ¿qué pretendías ofrecer a los lectores? Yo creo que cada uno va viendo si cumple o no cumple ese papel. Los únicos críticos de verdad en este país son los que hacen reseñas en los suplementos: es el Florencio Martínez Ruiz. Si tú escribes habitualmente en un suplemento, ya crees que tienes un poder, pero no eres más que un publicista o un periodista. Y en el 90% de los casos las reseñas no se leen. Y eso lo sé yo, que procuro ser muy contundente precisamente para que se me lea, porque la mayor parte de las reseñas de los suplementos no se leen. Se ve cuál es el libro del que habla, si te han dedicado una página, felicitas al autor, pero nadie lee. Tampoco importa nada, porque los que leemos sabemos que, al menos en poesía, la mayor parte de la crítica sigue un patrón, un esquema que no tiene mayor interés. Lo importante es que le han dedicado una página o si han puesto o no foto del autor.

Jordi Gracia: Yo contestaré muy rápido, y es que forma parte de mi propio oficio como profesor universitario estar en contacto natural, ordinario y diario con crítica literaria tanto del presente como del pasado. Por tanto, forma parte de la naturalidad cotidiana aprender a leer crítica literaria e intentar aprender con ella, sea la de Ciryl Connolly, sea la de Claudio Guillén, sea la de José-Carlos Mainer; esto es, la más solvente, la que más aprecias tú. Por tanto, forma parte de tu propia naturaleza de lector leer crítica. Algo se te pegará alguna vez.

Luis García Montero: Bueno, yo que los conozco, los sufro y me entiendo con ellos desde hace muchos años, les puedo asegurar que tanto José Luis García Martín como Jordi Gracia han estado de manera muy honrada opinando desde su perspectiva, tal como son y en su verdadera dimensión. Espero que para ustedes haya sido útil esta mesa redonda y que hayan podido comprender las preocupaciones, las

presiones, las limitaciones, las realidades y las honradeces que a veces hay por debajo de la crítica literaria española en la actualidad. Muchas gracias.

El congreso "Las sílabas del futuro: Una meditación sobre la literatura del S.XXI", organizado por la Fundación Caballero Bonald, el Centro del Profesorado de Jerez y el Ayuntamiento de Jerez, se celebró durante los días 29 a 31 de octubre de 2008 en Jerez de la Frontera.

Contó además con el patrocinio del Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, Cajasol y las Bodegas González Byass S.A.

Colaboraron en su organización la Universidad de Cádiz, la Universidad de Sevilla, el Consejo Regulador del Brandy de Jerez y los Museos de la Atalaya.

•••

OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN CABALLERO BONALD

Actas del Congreso "El grupo poético del 50, 50 años después" (1999)

Actas del Congreso "Narrativa española (1950-1975) Del realismo a la renovación" (2000)

Actas del Congreso "Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo" (2001)

Actas del Congreso "Literatura y cine" (2002)

Actas del Congreso "Literatura y sociedad" (2003)

Actas del Congreso "Literatura e Historia" (2004)

Actas del Congreso "Narrativas hispánicas: un recuento" (2005)

Actas del Congreso-Homenaje a "José Manuel Caballero Bonald, 80 años" (2006)

Actas del Congreso "Literatura y Periodismo" (2007)

Revista de Literatura *Campo de Agramante*

fundación

Caballero Bonald

Diputación de Cádiz | CULTURA Publicaciones

ISBN 978-84-96654-64-8

9 788496 654648