La literatura entre el mensaje y la posmodernidad

José Ovejero
Escritor

Las ideas son veneno.
Cuanto más se razona,
menos se crea.
Raymond Chandler, *Diarios*.

Después de publicar *Las vidas ajenas* he podido comprobar que se trata de una novela con dos tipos de lectores: aquéllos interesados por la narración en sí, es decir, por el retrato de una serie de personajes, su pasado y sus relaciones, más o menos violentas, y aquéllos que leen la novela como una denuncia del sistema postcolonial de explotación. Por supuesto, todo escritor está habituado a encontrarse con interpretaciones dispares y en ocasiones sorprendentes de los lectores; una vez que el libro sale a la calle comienza a adquirir significados que el escritor no había intuido; un libro es muchos libros a un tiempo,[1] y cada lector lo reconstruye según su experiencia, sus posibilidades y sus expectativas: a veces esa reconstrucción es más bien una reducción, otras es una ampliación, al descubrir el lector en el texto –en lo que Eco llama la intención del texto- mucho más que la intención del autor.

¿Se propone, entonces, *Las vidas ajenas* analizar o denunciar la situación de los inmigrantes africanos en Europa, el papel de las multinacionales en los conflictos bélicos africanos y la guetización de las grandes ciudades en las que conviven mundos diversos que no se rozan? ¿O he utilizado situaciones y personajes reconocibles –marginados y poderosos, una madre soltera y una joven casada con un viejo banquero, un chantaje y unos chantajistas chapuceros- para crear una intriga, una tensión, la emoción de descubrir aventuras, peligros y pasiones?

En general, cualquier interpretación demasiado sencilla o reduccionista de mis libros me molesta, puesto que como todos los escritores –somos gente vanidosa–, tiendo a considerar mis libros un material sumamente complejo. Por ejemplo, cuando publiqué *Un mal año para Miki*, me resultaba particularmente irritante que los lectores o los críticos se empeñaran en condenar a mi protagonista y en extraer una moral unívoca a mi historia, precisamente cuando yo había hecho un gran esfuerzo por no emitir juicio alguno. Incluso hubo una periodista que llegó a titular la entrevista que me hizo con las banales palabras "Los pobres no tienen posibilidad de elección". Me apresuro a aclarar que en tal novela no aparece un solo pobre; se desarrolla en un contexto

de clase media-alta urbana y narra un año en la vida de Miki, después de la muerte de su hijo y su mujer, cuando Miki decide vivir una vida sin complicaciones y sin dolor, una vida que pueda manejar como usaría el mando a distancia de su televisor para eliminar las emociones demasiado fuertes y pasar el resto de sus días entretenido. La entrevistadora, sin embargo, prefirió extraer de nuestra conversación un exabrupto mío con el que intentaba evadirme de sus preguntas unidireccionales, e impuso esas palabras como interpretación de un libro al que verdaderamente es ajena cualquier preocupación social.

El juego al gato y al ratón al que nos entregamos la entrevistadora y yo no es un caso aislado de periodista militante y de escritor amoral, sino que refleja una situación que se repite una y otra vez: muchos lectores insisten en que la literatura – y el literato- se ponga al servicio de la ética, al parecer un principio superior a la estética. No les basta "el placer del texto"; necesitan un contenido normativo, o al menos una interpretación de la realidad, un mensaje. ¿Por qué decepciona al público que un escritor se niegue a abanderar una causa? ¿Por qué recompensa con su aprecio a escritores que, con mayor o menor oportunismo, se convierten en altavoces de un grupo político o de un sector de la sociedad? ¿Y por qué esperan más de un escritor que de un director de orquesta, un escultor o un cantante de ópera?

En primer lugar, por una confusión señalada en numerosas ocasiones entre el escritor y el intelectual o pensador. Como ambos utilizan el mismo instrumento, la palabra escrita, se tiende a mezclar lo que rara vez debe mezclarse: la narración con la opinión. Por mucho que algunos escritores insistan en que sólo son contadores de historias, el prestigio de la letra impresa hace imposible creer que alguien que publica con regularidad no sea capaz de tomar partido en los grandes temas que preocupan a la sociedad. Por poner un ejemplo cercano: si yo tengo el privilegio de exponer mis ideas por escrito en la prensa, no se debe a que destaque por mi sólida formación intelectual, ni por mis saberes en el campo económico, sociológico o político; sino porque soy escritor. Es evidente el riesgo de terminar opinando sin suficiente conocimiento de causa, tan sólo porque se dispone de la tribuna y por intereses económicos y profesionales propios. También el de convertirnos en predicadores machacones, ya que para moralizar no se precisan análisis muy profundos, sobre todo si se adulan los prejuicios de los lectores: son muchos los escritores que critican el poder, la globalización, el mercado, la guerra o las desigualdades sociales o de género, seguros de encontrar un público receptivo a sus palabras, y muy pocos los que se atreven a criticar las ideas de sus propios lectores. Con lo que contribuimos a simplificar una realidad mucho más compleja que nuestras categorías de andar por casa, ayudando a crear un mundo dividido en buenos y malos. Y eso es quizá disculpable al autor, pero nunca a la literatura.

Estoy de acuerdo con Sten Nadolny, quien dedicó un libro entero al tema, en que no hay cosa más dañina para la creación literaria que las buenas intenciones. Incluso la intención de divertir resulta sospechosa para Nadolny. En efecto, yo creo que lo mejor que puede hacer un escritor hoy[2] no es escribir para, sino porque. No para conseguir tal o

cual efecto, denunciar, entretener, informar; sino porque necesita escribir aunque ni él mismo entienda las razones.

"Pues el arte ocurre, y ocurre en buena medida de manera inconsciente. Uno hace, y no sabe exactamente lo que hace. En efecto, a veces es el artista el último en entender lo que ha hecho" (Widmer 14). "Su fuerza es la metáfora, la riqueza de la imagen, que a menudo contiene más que un concepto, aunque no sea tan unívoca como éste" (Widmer 13). Pero si pretendemos un efecto concreto, la transmisión de un mensaje específico, tenderemos irremediablemente a ser demasiado precisos, demasiado limitativos, a imponer al lector un significado que no admite interpretaciones; a exigirle, privándole de su libertad, que entienda el libro de una manera predeterminada.

Sin embargo, al menos desde que Émile Zola escribió su famoso *J'accuse!* en defensa del capitán Dreyfus, los lectores reclaman al escritor una toma de postura política o ética en sus libros.

Una razón por la que los lectores tienden a convertir a los escritores en "referentes éticos" es, por desgracia, porque no los encuentran precisamente allí donde se supone que deberían encontrarlos: en la política. En el último siglo se ha dado un radical deterioro de la imagen de los políticos: presidentes, ministros y diputados se han convertido en modelos negativos de los que la población tiende a desconfiar.

No quiero decir con todo esto que el escritor famoso y comprometido –enseguida me vienen a la mente Saramago, Sontag, Grass, Roy...- se haya convertido en el sustituto del líder de masas en el mundo occidental. Es, más bien, el sacerdote de una religión laica que pide una sociedad más justa, un mundo más humano; el escritor sacerdote, desde las tribunas de opinión o tras un micrófono, ejecuta un rito que, como las ceremonias religiosas o el canto de himnos en manifestaciones y congresos políticos, nos hace sentir parte de un movimiento, de una esperanza común a miles de personas. No creo que se pueda oponer nada a tal sentimiento que también, en definitiva, puede procurarnos la literatura: el de estar menos solos. Lo dudoso es que los escritores, por el mero hecho de escribir, estemos capacitados para realizar tal tarea dignamente.

"Yo no soy un literato; sólo soy un escritor", afirmaba Faulkner con honestidad y también con cierto fastidio; él no quería opinar ni sobre la crítica, ni sobre técnica narrativa ni sobre moral; lo único que quería es que le dejasen escribir en paz.

Una de las razones por las que a menudo reaccionamos con rechazo cuando se nos exige una obra comprometida es la necesidad de defender nuestra libertad creativa. Por citar a unos cuantos autores que lo han hecho, empezando por el ya mencionado Faulkner: "...el artista es responsable sólo ante su obra. (...) si es un buen artista, (...) Lo echa todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo, con tal de escribir el libro. Si un artista tiene que robarle a su madre, no vacilará en hacerlo..."

Coetzee viene a decir algo similar en *Juventud*: "Sabe que condenar a una mujer por ser fea es moralmente despreciable. Pero,

afortunadamente, los artistas no necesitan ser gente admirable. Lo único que importa es que produzcan grandes obras de arte” (30).

Oscar Wilde, en el prefacio a *El Retrato de Dorian Gray*, con el cínico esteticismo que le caracteriza: "Ningún artista tiene simpatías éticas. En un artista cualquier simpatía ética es un manierismo imperdonable” (ix).

Ezra Pound, a pesar de su intensa, y lamentable, implicación personal en la política de su tiempo, considera, según la cita popularizada por Carver, que: “El esmero es la única convicción moral del escritor.”

Y, por mencionar a un par de autores de lengua española: "El escritor no está obligado con la política, sino con la imaginación y con el lenguaje"; lo dijo Carlos Fuentes.

Goytisolo, deslindando el compromiso personal del literario: "Una cosa es la creación y otra la labor cívica". Y, en otra ocasión: “...creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra.”

Onetti: “Alguien inventó el término y el destino del escritor comprometido. Soy inocente. El único compromiso que acepto es la persistencia en tratar de escribir bien y mejor y en contar con sinceridad cómo es la vida que me tocó conocer y cómo es la gente condenada a convertirse en personajes de mis libros.”

Pérez Reverte: "...cada vez que alguien habla del compromiso moral del escritor, siento un estallido de pánico y el irrefrenable deseo de salir corriendo.”

Hay, sin embargo, quien niega que la literatura pueda ser ajena a las preocupaciones éticas de su época. Así, para Sartre, toda literatura auténtica es literatura comprometida: “El arte de la prosa es solidario con el único sistema en el que la prosa mantiene su sentido: con la Democracia” (71-72) Orwell, escritor político por excelencia, creía en la función política de la escritura y de hecho una de sus razones para dedicarse a la literatura es el “Deseo de empujar el mundo en cierta dirección, de cambiar la idea que tienen los demás sobre la clase de sociedad que deberían esforzarse en conseguir. Insisto en que ningún libro está completamente libre de sesgo político. Pensar que el arte no debe tener nada que ver con la política ya es una actitud política” (*Why* 5). Pero al mismo tiempo es consciente de los peligros que la ideología y la fidelidad a una causa albergan para un escritor: “Encerrarse en una torre de marfil es imposible a la vez que indeseable. Entregarse subjetivamente no sólo a la maquinaria de un partido, también a la ideología de un grupo, equivale a destruirse como escritor” (*Writers* 413) Y recomienda: “Cuando un escritor participa en política no debe hacerlo como tal, sino como ciudadano, como ser humano” (*Writers* 412). Pero ¿cómo aplicar el consejo cuando el escritor participa en política a través de sus libros?

Eduardo Mendoza también cree que un escritor no puede escapar a la toma de partido moral o política: "Quizá el escritor no es un predicador, pero debemos tenerlo claro: es un referente. Porque colabora en construir el imaginario colectivo.” Y lo mismo opina Vargas Llosa: "Creo que los escritores deberíamos pronunciarnos sobre las cosas de esta época crispada y críptica.” Aunque ninguno de los dos dice que tengan que hacerlo a través de la literatura.

Resulta muy interesante observar cómo el debate, un tanto repetitivo, se centra en la voluntad personal del escritor de poner o no su literatura al servicio de causas ajenas a ella. Lo interesante es, sobre todo, que los escritores contemporáneos utilizan argumentos similares a los que se utilizaban hace varias décadas, dando la impresión de que la posmodernidad no ha existido, o si existió, de que su crítica al significado y al compromiso político en el arte no ha dejado una huella muy profunda en los escritores ni en las expectativas de los lectores. "...el moralista... -escribe Jameson- ... está tan inmerso en el espacio postmoderno y tan empapado en, e infectado por sus nuevas categorías culturales, que resulta inasequible el lujo pasado de moda de la critica ideológica, la denuncia moral e indignada del otro... porque estamos realmente hartos de lo subjetivo (incluida la percepción histórica y la memoria)... y queremos vivir una temporada en la superficie" (Jameson 49 y 151).

Puede que las cosas sean así en el mundo académico, pero desde luego no lo son en el mercado literario. Incluso yo diría que, al menos en la literatura española, hay un renacer del "mensaje": bajo el lema de la "recuperación de la memoria histórica", se han escrito durante la ultima década numerosos libros sobre la guerra civil española, la posguerra y la transición a la democracia, muchos de ellos con intención claramente militante –no puede sorprendernos que tal boom haya tenido lugar durante el gobierno del PP.[3]

Sin embargo, la crítica postmoderna a las vanguardias ideológicas que marcaron la creación artística durante los dos primeros tercios del siglo pasado sigue siendo válida para esta literatura comprometida de hoy -en la que, por cierto, yo también he incurrido-, que pretende transmitir una idea personal y original del mundo

En primer lugar porque hay que reconocer que hace tiempo que los ataques al sistema se han convertido en parte del sistema, e incluso son fomentados con becas, premios y subvenciones... concedidos precisamente por las instituciones de los sistemas atacados. Y, por supuesto, que las invectivas de los intelectuales de izquierda contra el mercado se perpetúan gracias al mercado y con respetuosa obediencia hacia sus leyes, porque los libros están tan sometidos al marketing como cualquier otro producto). En palabras de Jameson: "...todos tenemos la vaga impresión de que no sólo formas contraculturales, puntuales y muy localizadas, de guerra de guerrillas cultural, sino también intervenciones políticas abiertas como las de *The Clash*, de alguna manera son desmontadas y reabsorbidas secretamente por un sistema del que se puede considerar que ellas mismas forman parte..." "...La producción estética ha sido integrada en la producción de bienes de consumo" (Jameson 49). No sólo eso: los escritores utilizan la ideología con frecuencia y no sin descaro como forma de propaganda para sus propios libros: la identificación del lector con el escritor y sus ideas es un argumento más para la compra del producto. Y cuando la ideología que se propaga es de izquierdas o vagamente humanista, el libro funciona por un lado como producto, por otro como fuente de absolución: el lector se siente solidario con una idea, se sitúa del lado de los buenos sin para ello tener que realizar acción alguna: "¿No comenzamos ya el

día desayunándonos el tercer mundo con nuestro colacao y nuestro café? ¿No destruimos la biosfera con nuestros éxodos masivos vacacionales? ¿No preferimos los productos baratos de las dictaduras? (...) Europa no puede tomarse en serio sus propios valores sin desestabilizar su orden social, sus hábitos políticos y su política internacional" (Ripalda 213 y 216). El libro comprometido nos permite afirmar nuestros valores y nos exime de aplicarlos.

Pero el desprestigio de la novela de contenidos no solo se debe a las incoherencias entre ideología y praxis. El propio concepto de "contenido" ha sido sometido a una cruel revisión en los últimos años. La observación que Borges hace en *Utopía de un hombre que está cansado* cuando afirma que "la lengua es un sistema de citas" (55), tiene consecuencias de largo alcance para quienes escribimos. Barthes las resumía en "La muerte del autor", cuya única posibilidad sería mezclar y confrontar textos preexistentes, sin apoyarse nunca en un texto único: "La ausencia del autor vuelve totalmente superfluo querer "descifrar" un texto" (41).[4] Además, la polisemia del texto y la libertad del lector ante él volvía discutible cualquier intención militante del discurso literario: "El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor."[5]

Y también la muy comprometida Susan Sontag, en *Contra la interpretación*, afirmaba: "La interpretación, basada en una teoría extremamente dudosa según la cual una obra de arte está compuesta por unidades de contenido, viola el arte. Lo convierte en un artículo de consumo, clasificable en un esquema mental de categorías" (10). Así que, en palabras una vez más de Jameson: "Sólo nos queda este juego arbitrario de significantes que llamamos postmodernismo, el cual ya no produce obras monumentales como los modernos, sino que recombina incesantemente los fragmentos de textos preexistentes (...) metalibros que canibalizan otros libros" (96). El problema afecta entonces no sólo a los libros con ideología política o que defienden unos principios éticos cualesquiera. También parecen inviables aquellos que pretenden dar una visión determinada del hombre o explicar una porción de realidad. La literatura sería incapaz de mostrar algo real: no escribimos sobre el mundo sino sobre otras narraciones que a su vez se alimentan de narraciones y así sucesivamente.

Entonces, ¿estamos condenados a aceptar que la literatura es una especie de ingeniería informática que opera con elementos conocidos para, a lo sumo, obtener resultados nuevos tan solo mediante la disposición original de dichos elementos? ¿Que intentar dotar de contenido a la literatura es un paso atrás, un regreso a aquella remota modernidad en la que los escritores pretendían que sus libros transformasen la realidad, sabiendo además, como sabemos hoy, que muchos pusieron sus obras al servicio de dictaduras y de ideologías que hace tiempo se despojaron de su piel de oveja? ¿Debemos aceptar, en fin, que en el siglo XXI la literatura ha muerto para ceder su puesto a la metaliteratura?

Estoy de acuerdo con Jameson cuando afirma su cansancio ante tanta subjetividad, ante una literatura que se planta frente a la realidad como el sheriff frente el pistolero –sin darse cuenta de que ambos son parte de

la misma película y obedecen órdenes del mismo director–; también lo estoy con los autores que defienden una literatura no intencional, ambigua, que reconozca, como nos enseñaron los postestructuralistas, que el significado de un texto es cambiante, y por tanto no merece la pena esforzarse en congelarlo en una sola interpretación; defiendo una literatura, en fin, que deje espacio al inconsciente y no se empeñe en robar al lector su libertad –la que Cortázar intentaba preservar todavía un tiempo ofreciéndole un "modelo para armar.”

Sin embargo, debo decir que ese "vivir en la superficie" también parece haber llegado a sus limites. Si Pynchon o Gibson abrieron posibilidades fascinantes con sus historias llenas de referencias, conceptos, iconos, tramas sin contenido, narraciones puras en mundos que no eran realidades sino nuevos textos, el peso del vacío que nos proponen amenaza con arrastrar la literatura hacia el fondo de un pozo con difícil salida. Además, la literatura no ha sabido cumplir las promesas de democratización del arte que nos hacía la postmodernidad para compensarnos por la pérdida de sentido.

La pintura, la arquitectura, también el cine, mediante el uso de imágenes reconocibles y aceptables para la mayoría –fotos de famosos, una columna egipcia, viñetas de cómic, películas-, se han adaptado a las exigencias de la sociedad de masas a la que pertenecen, a su cultura de *Reader’s Digest*, *Discovery Channel*, fenómenos mediáticos y viajes organizados. Mientras que la literatura postmoderna presenta propuestas con frecuencia más elitistas de lo que fueron Camus, Sartre o Musil. A pesar de lo interesante de algunas novelas fundadoras de la postmodernidad y de la inquietante fragilidad de los mundos del cyberpunk y de sus personajes fragmentados, que se desenvuelven en textos convertidos en realidades virtuales, la literatura postmoderna tiende a transformarse en lo que yo llamaría *nerd literature*, literatura para empollones, pastiches cuajados de referencias, intertextualidades, citas, mensajes para iniciados, ramificaciones que se muerden la cola, complejas estructuras espacio temporales, y acaba pareciéndose a un *quiz show* en el que el lector establece su complicidad con el escritor sobre el hecho de que comparten los mismos referentes. Así que, si bien es verdad que estamos hartos de tanta opinión y subjetividad, también empezamos a estarlo de quien sencillamente nos devuelve una y otra vez a lo que ya sabíamos antes de empezar a leer, sencillamente transformado en representación.

Pero además "el hombre de la calle", el ciudadano de la cultura de masas resulta que sí busca en el texto sentido, significado, no solo forma, estructura o referencias. Y es posible que un cuadro o un edificio nos agraden sin conocer sus referentes; los juegos de color, línea, volumen, pueden resultar estéticos aunque no entendamos lo que nos dicen o si nos dicen algo. Las imágenes no necesitan ser desentrañadas para ser consumidas; pero un libro exige del lector un esfuerzo mayor de tiempo, concentración, descodificación; un esfuerzo que pocos están dispuestos a realizar si no entienden el texto, es decir, si no pueden extraer de él un significado.

Llegamos ahora a la pregunta clave: ¿Hay algún camino entre la literatura que niega el significado y la que abusa de él? ¿Es posible hoy,

y regreso al titulo de esta conferencia, la literatura comprometida: con una causa o con la interpretación de la realidad, es decir, una literatura que no se agote en la representación? Si, como afirmaba John Irving recientemente, "el escritor no elige sus obsesiones", un escritor al que preocupan los problemas sociales/políticos/morales de su época, ¿puede aún convertir sus obsesiones en materia literaria?

Intentaré responder refiriéndome a mi propia obra que, cada vez más conscientemente, intenta escapar a la tenaza modernidad/ postmodernidad.

Si repaso mi bibliografía, me doy cuenta de que tengo que hacer una distinción a la hora de explicar por qué escribo: mis cuentos nacen de otras fuentes que mis novelas o mi poesía. Mis cuentos son amorales, y parten de un planteamiento dramático: suelen presentar personajes en una situación de tensión, con su entorno o con otro personaje. Probablemente hay en estas historias reminiscencias existencialistas: los personajes se construyen o destruyen a través de sus actos y omisiones, de sus palabras y silencios, aunque las narraciones no están tan centradas en la psicología individual como en las relaciones entre los personajes; el individuo y su reflexión son a menudo sustituidos por el grupo –o la pareja- y la interacción. Pero no son relatos explicativos: responden más a una perplejidad que a un deseo de interpretación. En definitiva, narro acontecimientos que me parecen significativos, sin por ello sentirme obligado a averiguar lo que significan. Tarea que dejo con gusto al lector.

Mis novelas y mi poesía, con la salvedad de *Un mal año para Miki*, parecen funcionar de manera diferente. Descubro en ellas un impulso ético que me incomoda. Y me incomoda por todas las razones expuestas anteriormente. No repetiré ahora los escollos que acechan a la novela de tesis, escollos en los que, por cierto, he tropezado alguna vez. Por resumir, reprocharía a mis dos primeros libros un exceso de buena voluntad –la peor de las buenas voluntades: la voluntad pedagógica– y un exceso de significado: a veces me da la impresión de que pesa más el mensaje implícito que la escritura en sí.

Pero entretanto creo haber encontrado una solución a las carencias de la literatura de tesis, escapando al mismo tiempo al imperativo de “vivir en la superficie”. A saber, abordando temas de carácter político, social o “existencial”, pero sin resolverlos en una u otra dirección. No tomando partido como autor, sino dejando que mis personajes lo hagan, e invitando a mis lectores a un diálogo o una confrontación con ellos.

Por ejemplo, en *Las vidas ajenas* el lector se encuentra con un escenario que en principio sería ideal para la creación de una obra militante: contra la explotación del Tercer Mundo, contra la marginación social, contra la corrupción empresarial. Se situaría así en una ideología de izquierdas altermundialista, es decir, dentro de una corriente de opinión dominante en el mundo intelectual europeo. Sin embargo, para cualquier lector un poco atento, esta visión unívoca de la realidad se ve matizada e incluso contradicha en más de una ocasión, de forma que la ideología del autor y la del libro no siempre están claras, y se puede llegar a sospechar que el autor utiliza las afirmaciones políticas de sus

personajes como meras citas, o que usa los conflictos de clase o raciales con fines puramente narrativos; de hecho, ninguno de esos conflictos se resuelve de manera ejemplar o metafórica en la novela. Se podría sospechar incluso que el autor no propone el libro como una forma de ordenar la realidad, sino como una forma de descomponer su orden aparente –también su orden ideológico. Basten unos ejemplos que pueden generar esa sospecha: Kasongo, el inmigrante africano, victima del racismo de la administración y también de los parroquianos del bar que frecuenta, no es ni mucho menos alguien del que resulte fácil apiadarse: mentiroso, con un pasado de esbirro mobutista, hipócrita, adulador, no acaba siendo el personaje con el que los lectores podrían identificarse ni sobre el que podrían proyectar su crítica a las injusticias del mundo. O tomemos el ejemplo de Claude, uno de los dos traperos, que por su posición en la novela debería despertar las simpatías del lector: sí, sin duda tiene rasgos simpáticos, pero poco a poco vamos descubriendo también sus discursos xenófobos y poco inteligentes, que maltrata a su mujer, la alcohólica Marlene... Nada más lejos de esas obras cuajadas de buenas intenciones, tan, tan humanas, en las que nos vienen a decir que los pobres son buena gente e incluso felices en su pobreza –el caso más lacrimógeno que recuerdo es la novela de Ana Gavalda, *Ensemble, cést tout*. Aún más interesante me parece el caso de Degand, el malo por antonomasia..., en cuya boca se encuentran probablemente las reflexiones más inteligentes y cínicas del libro..., reflexiones que no queda claro si son o no las del autor (lo que, por otra parte, carece de importancia.)

Se podría pensar que estos claroscuros de los personajes no son más que un recurso literario para alejarlos del estereotipo y aproximarlos a los seres vivos, con sus contradicciones y debilidades. Pero, más bien, se trata de una técnica de distanciamiento para frustrar las tentaciones del lector de identificarse con ellos de manera positiva o de rechazarlos sin más. Ya en *Añoranza del héroe*, una novela más militante, el propio héroe, Neftalí, resulta a ratos tan pusilánime y mezquino que no hubo acuerdo en la crítica sobre si había retratado a un héroe o a un antihéroe. Una lectora me comentaba que se había enamorado profundamente de Neftalí; un lector me decía que le parecía un pesado insufrible, y como héroe un auténtico desastre. Tales discrepancias a la hora de adjudicar significados a la obra me llenan de satisfacción y me consuelan de mis excesos ideológicos.

Volviendo a *Las vidas ajenas*, la estructura narrativa elegida confirma la intención de distanciamiento: novela fragmentada, en la que el narrador sigue a cada uno de los cinco protagonistas durante un trecho, como si llevara una cámara al hombro, luego lo abandona y pasa a interesarse por otro, como si no concediera más valor a la opinión de uno que de otro, como si cada uno de ellos tuviese el mismo derecho a decirnos cómo interpreta la realidad. Esta multiplicidad de puntos de vista y la falta de un protagonista claro dificultan aún más la identificación y reclaman para los aspectos formales tanta atención del lector como los significados de los textos. Al descomponerse la novela en numerosas narraciones contrapuestas, casi en cuentos cortos que a veces pueden parecer –con razón- innecesarios para la trama central, se

relativiza toda posible ideología. No estamos aquí ante un distanciamiento o extrañamiento brechtiano, cuya finalidad es desviar la atención del espectador de la acción para centrarla en su significado; más bien, en *Las vidas ajenas* tendríamos el efecto contrario: cada acción narrada adquiere tal peso, que a ratos el lector se olvida del conjunto y se interesa tan sólo por el acontecimiento como tal, sin saber si tendrá o no un significado para el resto de la obra.

Señalaré, para terminar, que todas estas reflexiones no son previas a mi trabajo como narrador, sino resultado de un proceso casi espontáneo y de una autocrítica inevitable en cualquier escritor. Tampoco "abordar temas de carácter político o social" en mis novelas es una decisión previa a la imaginación de la trama: sencillamente, como yo tampoco elijo mis obsesiones, dichos temas se me aparecen sin objetivo alguno, entre otras cosas, porque por mucho que reneguemos del significado, la literatura no surge como decisión intelectual independiente de un contexto social y político, sino que es parte de dicho contexto e interactúa con él de forma cambiante. A veces el contexto ocupará un lugar destacado, a veces será secundario o incluso insignificante.

Digo que los temas surgen sin objetivo, y lo cierto es que cada vez más la conclusión de mis historias ha dejado de interesarme: hoy las inicio sin saber qué voy a contar, partiendo, como cuando escribo cuentos, de una situación de tensión, y después desarrollando los personajes de manera casi independiente de la trama, por el mero gusto de ver qué se puede hacer con un material dado. Si el ejemplo más radical de esta manera de proceder se encuentra en *Un mal año para Miki*, novela que comencé conociendo sólo la primera frase y sin tener la menor idea de la trama o los personajes con la que la construiría, en *Las vidas ajenas* partía de una idea más elaborada, pero sólo comencé a sentirme a gusto con ella cuando decidí escribir escenas sin pensar en su relación con el hilo argumental; el trabajo de "arquitectura", de buscar esas relaciones y combinar las partes de manera pertinente es un trabajo posterior. Así, liberados de la esclavitud de la trama, los personajes quedan sólo sometidos a mi capacidad de asociación y descripción; la estructura y el hilo argumental se ponen a su servicio, y no al revés. El espacio para la ambigüedad, la falta de intencionalidad, las historias inconclusas, el esbozo espontáneo, van adueñándose del proceso de escritura, lo que, creo, amplía mis posibilidades narrativas. Y, sobre todo, amplía las posibilidades del lector de establecer una relación individual con los personajes y sus opiniones, con las propias expectativas y los propios deseos –puesto que la frustración los pone de manifiesto-, sabiendo que en el libro no se encuentra una interpretación *prêt-à-porter* de la realidad, sino un conjunto de textos que le confrontan con las distintas formas de interpretarla y de situarse ante ella…, pero ahí ya nos estamos saliendo del ámbito del escritor, y entrando en el del lector, que es quizá un buen lugar para poner punto final a este artículo.

Notas

[1] "La variedad de sentidos no se debe a una visión relativista de las costumbres humanas; designa, no una tendencia de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra encierra varios sentidos a un tiempo, estructuralmente, no por la imperfección de quien la lee" (Barthes, *Critique* 50). Todas las traducciones son mías.

[2] Insisto en el adverbio "hoy"; no sería correcto intelectualmente aplicar las mismas exigencias a escritores de otras épocas.

[3] Recientemente participé en diversos coloquios durante la Semana Negra de Gijón, y me resultó llamativo comprobar la unanimidad entre los escritores en cuanto a la función social y política de la novela. Se habló de resistencia –contra la política estadounidense–, por supuesto de recuperación de la memoria histórica y de "contar la verdad de lo que sucedió" –curiosamente mediante la ficción–, de sacar a la sociedad de la crisis cultural que atraviesa –también curiosamente mediante un producto cultural inmerso en esa misma crisis–. Casi nadie expresó dudas sobre los poderes taumatúrgicos de la literatura.

[4] Ver también su rechazo a la literatura comprometida en *Le degré zéro de l'écriture* y *Le plaisir du texte*.

[5] Sin embargo, da la impresión de que el autor está más vivo y presente que nunca: consagrado efímeramente, explica e interpreta *ad nauseam* su obra en entrevistas, coloquios, conferencias; su imagen en televisión nos recuerda constantemente su presencia y oscurece la del libro; la publicidad, y la publicidad encubierta en reseñas y entrevistas, nos informan incluso de detalles de su vida privada. Y el texto, que supuestamente alberga múltiples significados, llega al lector masticado y digerido por los medios de comunicación, que regurgitan al lector una papilla inocua, aderezada con ideología subliminal.

Obras citadas

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur." *Ouvres complètes*. Vol. 3. París: Senil, 2002. 41-45.

___. *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973.

___. *Critique et vérité*. París: Seuil, 1966.

___. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1966.

Borges, Jorge Luis. *Utopía de un hombre que está cansado. El libro de arena. Obras completas*. Vol. 3. Barcelona: Emecé, 1989.

Carver, Raymond. *On Writing; Fires: Essays, Poems, Stories*. Nueva York: Vintage, 1983.

Coetzee, J. M. *Youth: Scenes from Provincial Life*. Londres: Vintage Books, 2003.

Faulkner, William. "Entrevista." http://www.ciudadseva.com

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.

Nadolny, Sten. *Das Erzählen und die Guten Absichten*. Munich-Zurich: Piper Verlag, 1990.
Orwell, George. *Why I Write*. Londres: Penguin, 2004.
___. *Writers and Leviathan. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Eds. Sonia Orwell e Ian Angus. Vol. 4. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1968.
Ovejero, José. *Las vidas ajenas*. Madrid: Espasa, 2005.
___. *Un mal año para Miki*. Barcelona: Ediciones B, 2003.
___. *Añoranza del héroe*. Barcelona: Ediciones B, 2002.
Ripalda, José María. *De Angelis: Filosofía, mercado y Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
Sartre, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. París: Gallimard, 1948.
Sontag, Susan. *Against Interpretation*. Londres: Vintage, 2001.
Widmer, Urs. *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten, und andere Überlegungen zur Literatur*. Zurich: Diogenes Verlag, 1995.
Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Ed. Robert Ross. Vol. 12. Londres: Routledge/ Thoemmes, 1993.