

José Ovejero

La ética
de la crueldad



EDITORIAL ANAGRAMA

BARCELONA

Diseño de la colección: Julio Vivas y Estudio A
Ilustración: foto © Daniel Paashaus

Primera edición: mayo 2012

© José Ovejero, 2012

© EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2012
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-6341-3
Depósito Legal: B. 9061-2012

Printed in Spain

Liberdúplex, S. L. U., ctra. BV 2249, km 7,4 - Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons

El día 26 de abril de 2012, el jurado compuesto por Salvador Clotas, Román Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vicente Verdú y el editor Jorge Herralde, concedió el XL Premio Anagrama de Ensayo a *La ética de la crueldad*, de José Ovejero.

Resultó finalista *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes*, de Graciela Speranza (Argentina).

Si pudiera uno ser un piel roja, inmediatamente dispuesto y, sobre el caballo al galope, escorado en el viento, sintiera una y otra vez el breve trepidar sobre el trepidante suelo, hasta perder las espuelas, porque no habría espuelas, hasta arrojar de sí las riendas, porque no habría riendas, apenas la tierra por delante, un brezal liso y rasurado, ya sin el cuello del caballo y sin la cabeza del caballo.

FRANZ KAFKA, *Deseo de ser piel roja*

1. Una tradición de crueldad

Cuando en 2010 recibí una invitación del Humanities Center de la Universidad de Lehigh a participar en un ciclo de conferencias sobre el exceso, mi respuesta fue entusiasta: siempre me han atraído los libros excesivos, los autores excesivos, el exceso en todas sus formas, literarias y biográficas. No tardé muchos días en decidir que el tema concreto de mi charla sería la crueldad, una de las formas de exceso más recurrentes en el arte, junto con el sexo desaforado al que además la crueldad va unida con frecuencia. Y no hube de reflexionar mucho para decidir que me concentraría sobre todo en la ética de la crueldad, un aparente oxímoron cuyos términos se revelan perfectamente compatibles en cuanto se ahonda en el tema, que es lo que pretendo hacer con este libro.

Quizá la atracción que siento hacia la crueldad y el exceso en el arte se deba parcialmente a que soy un escritor español y la representación cruel es una parte importante de mi repertorio visual y literario. Por su-

puesto, las representaciones crueles no son un privilegio de los españoles; algunas de ellas, como las creadas por Nagisa Oshima, son ya patrimonio cultural de la humanidad, y nuestros vecinos franceses pueden señalar con orgullo o espanto a *Lautréamont*, *Sade* y *Bataille*, que también han influido en más de un artista español y en otros de tradiciones culturales mucho más alejadas como *Mishima*, quien reconoció su deuda escribiendo una obra titulada *Madame de Sade*. A pesar de ello, hay países a los que no se identifica automáticamente con el exceso, quizá porque los representantes principales —o más difundidos— de su cultura no lo cultivan, quedando lo excesivo y lo cruel para corrientes marginales, heterodoxas, a veces incluso algo vergonzantes. A pesar de los autores citados más arriba, y otros quizá no tan crueles pero sí excesivos como *Rabelais*, *Cioran* escribió sobre Francia: «Lo sublime, lo horrible, lo blasfemo o el grito, el francés sólo los aborda para desnaturalizarlos mediante la retórica. Tampoco está más adaptado al delirio ni al humor crudo.»

España sí tiene una merecida fama de ser territorio abonado para el gusto por lo bizarro, por los personajes ridículos, disparatados, por la crueldad extrema presentada con naturalidad, una crueldad no sólo centrada, como es frecuente en otros países, en el sexo.

Si pienso en los inicios de la novela española me vienen enseguida a la cabeza algunas escenas de la novela picaresca, género esencialmente cruel. En la picaresca, una forma temprana de *Bildungsroman*, el pro-

tagonista inicia en la novela un proceso de aprendizaje sobre el mundo y sobre sí mismo y siempre lo hace de una forma dolorosa; lo que aprende es que el mundo es brutal e implacable y que tienes que volverte tú también así para sobrevivir en él. Pocos españoles habrá que no recuerden la escena en la que un ciego revienta un jarro de vino en la cara del niño que está recostado en su regazo, mientras el crío bebe a través de un agujero que le había practicado en la base. Y también recuerdan sin duda la manera en que se venga el niño, Lázaro, quien ha comenzado a entender cómo funciona el mundo: un día lluvioso en que el ciego y su sirviente tienen que atravesar un riachuelo, Lázaro le indica a su amo un lugar por el que podrán cruzar sanos y salvos; tras decir al ciego que tiene que saltar con todas sus fuerzas para no caer al agua, lo coloca frente a un pilar de piedra, y todos asistimos divertidos al brutal testarazo.

La crueldad es una constante en la literatura, en la pintura, en el cine españoles, crueldad que no siempre es tan divertida como en *El Lazarillo*. Pienso en *Los desastres de la guerra* de Goya, en la famosa escena de *Un perro andaluz* en la que un hombre secciona el ojo de una mujer con una navaja de afeitar, en aquella del *Buscón* en la que otros estudiantes cubren de escupitajos a Don Pablos, en el niño al que se comen los cerdos en *La familia de Pascual Duarte*.

Sería una tarea difícil, y que desde luego excede mis fuerzas y mis conocimientos, intentar encontrar la razón de que lo apolíneo tenga tan poco éxito en España, donde los lectores parecen sentirse mucho más atraí-

dos por lo dionisiaco, lo excesivo, lo tremendo, lo vulgar, lo esperpéntico. Si en el ensayo no es infrecuente la elegancia, la contención, el discurrir pausado y sin alharacas, como vemos en Gracián o en Jovellanos, en la ficción parece mucho más difícil de encontrar, al menos entre los escritores más destacados: un rápido repaso a los grandes nombres de la literatura nos lleva de inmediato a cultivadores de lo bizarro y absurdo, de lo exagerado, y, en los casos más amables, de lo melodramático: Quevedo, Cervantes, Valle-Inclán, Cela, el Bécquer narrador, Vila-Matas, cultivadores del exceso cada uno a su manera. Incluso Galdós, que pasa por realista, no puede escapar al gusto por los excesos sentimentales.

Los apolíneos, los que juegan con la contención y la sugerencia, los que rechazan la exaltación romántica o surreal, los que huyen de los signos de interjección, son una minoría que a menudo, cuando los leemos, nos hacen pensar en un escritor extranjero. Valera, Azorín, Benet, Marías, aunque valorados por la crítica, no se encuentran precisamente, con la salvedad del último, entre los más populares de su generación. La nuestra es antes una narrativa del asombro que de la disección, una narrativa de emociones fuertes, y cuando se vuelve reflexiva se acerca más a Kafka que a Musil. Nuestra literatura tiende al torbellino y evita las aguas demasiado calmas. Karl Friedrich Flögel escribía en su *Historia de lo cómico-grotesco*, de 1786, que los españoles aventajaban a todos los demás pueblos en la representación de lo grotesco. A pesar de que no se puede identificar lo grotesco y lo cruel, no suelen andar

muy alejados esos dos mundos: el término grotesco se usó inicialmente para denotar un tipo de pintura ornamental de la antigüedad, descubierta en diversas excavaciones realizadas en Italia en el siglo xv, que se puso de moda en los siglos siguientes; los arabescos y florituras iniciales pronto empezaron a fusionarse con figuras humanas y zoomorfas; la deformación cada vez más exagerada de seres vivos podía llevar a lo ridículo o risible pero también a lo terrorífico.

Armando Palacio Valdés señalaba que el temperamento de los españoles, tan inclinados a la sangre y la tragedia, hacía necesario forzar los sentimientos a expensas de la verdad. En el mejor de los casos esta inclinación ha dado lugar a obras crueles, en el peor a una proliferación de emociones tan huera como histriónicas.

No sólo la crueldad es omnipresente en el arte español, también lo es en la vida cotidiana. Incluso hoy, en el siglo xxi, España genera en la mente de cualquier extranjero, y no sólo en la de un extranjero, imágenes de sangre y muerte. La corrida es un mito cultural vivido por decenas de miles de aficionados y también por los turistas que quieren participar de ceremonia tan atávica igual que irían a ver una danza de derviches en Turquía o un rito funerario en Madagascar. La muerte como espectáculo para las masas, como diversión, como tradición que debe ser conservada —o rechazada precisamente por quienes no quieren identificarse con «lo español—; contemplar la tragedia mientras se fuma un puro, saborear el dolor. Numerosos intelectuales y artistas de todo el mundo han sentido la atracción de

España precisamente por esta alegre profusión de sangre. Hemingway, aficionado a los toros, escribió: «... la belleza del momento de la muerte es ese instante en el que hombre y toro forman una figura, al clavarse la espada hasta el fondo, el hombre inclinándose tras ella, la muerte uniendo las dos figuras en el clímax emocional, estético y artístico de la corrida». Sería interesante saber si Hemingway podría describir con tanto lirismo el momento en el que el pitón atraviesa las vísceras del torero mientras lo zarandea por los aires, si la belleza del momento cruel resiste los embates de la empatía, de la identificación con la víctima. También Bataille, en *Historia del ojo*, cuenta cómo Simone se come los testículos crudos de un toro mientras otro astado mata al torero Granero, un suceso al que asistió Bataille en Madrid en 1922. El exceso llama al exceso, y el sacrificio del toro en la arena, el baile entre erótico y sádico de animal y hombre, inspira otros fantasmas, otros sadismos, otras pulsiones que unen sexo y muerte.

No sólo «lo cruel» de la cultura española ejerce su atractivo sobre los extranjeros, en general lo excesivo, lo esperpéntico —el esperpento es un género español, como lo es el tremendismo—, lo bizarro que nos acompaña desde mucho antes del *Quijote*, fascinan a quienes se ocupan mínimamente de lo español. Uno de los más esperpénticos realizadores cinematográficos, Terry Gilliam, lleva muchos años intentando filmar una versión del *Quijote* en la que precisamente lo deforme y lo exagerado desempeñarían un papel fundamental; en *Lost in La Mancha*, el documental sobre el fracaso del primer intento de Gilliam de rodar la película, vemos

al realizador disfrutar del espectáculo de unos gordos deformes y de expresión obtusa bailoteando con el torso desnudo y haciendo gestos ridículamente amenazadores, escena que debía utilizarse para el enfrentamiento entre don Quijote y los gigantes que resultan ser molinos de viento.

Por supuesto, podría decirse que todos los países tienen sus corridas, sus espectáculos crueles, como podrían serlo el boxeo en Estados Unidos, las peleas de perros en Inglaterra, las de gallos en México. De todas formas, no se trata de establecer aquí una clasificación de tradiciones crueles, lo que quizá llevaría a una apretada competición entre China, Japón y España, sino de poner de manifiesto una línea narrativa que nos lleva a reconocer y reconocernos en lo cruel como elemento a veces brutal, a veces jocoso, con frecuencia las dos cosas, de lo español.

Porque en pocos países ha asumido el espectáculo cruel un lugar tan central en la cultura nacional, hasta el punto de convertirse en un símbolo metonímico, y algo banal, de lo español, como la salsa lo sería de lo caribeño, el flamenco de lo andaluz y la pasta de lo italiano, de forma que los anuncios turísticos suelen contener referencias a esos elementos identificadores que todos conocen; aunque también el cine de todo el mundo ofrece crueldad a raudales, ésta no tiene lugar de manera inmediata y original, es un producto creado para una reproducción tendencialmente infinita e idéntica cada vez, carece de ese elemento de irrepetibilidad que contiene la corrida y que por cierto comparte con las ejecuciones públicas del pasado; si éstas eran

consideradas obscenas por quienes pensaban que el público se envilecía acudiendo a ellas, y alabadas por quienes las juzgaban útiles por su carácter ejemplar, también las corridas son criticadas porque en ellas, aunque la parte de ritual no sea desdeñable, el público se divierte con un espectáculo en el que la muerte tiene de verdad lugar: lo aniquilado no recobra la vida, la sangre del toro, o del torero, queda derramada para siempre. El espectador de la corrida no se recrea en una representación sino que precisamente disfruta del placer que provoca lo trágico cuando va unido a lo irremediable. Sólo así la ejecución del animal puede provocar una emoción genuina; los ritos no son una mera repetición de gestos, aunque requieran dicha repetición; lo que los vuelve profundos es que la reproducción precisa de movimientos, la enunciación de ciertas palabras que no cambian, el uso invariable de determinados colores o instrumentos, van unidos a emociones que cada vez adoptan matices diferentes; el fiel y el espectador de la corrida saben que detrás de las repeticiones fluye la vida, y por tanto lo impredecible, lo nuevo, lo efímero.

Más que en la corrida, en la que sólo participa activamente un puñado de personas —torero, banderilleros, picador, monosabios—, es en las fiestas populares donde se manifiestan con mayor pureza el placer y la excitación por el sufrimiento: en los pueblos españoles en fiestas se puede disfrutar de distintas maneras de torturar animales: en un pueblo se lanza a una cabra desde el campanario; en otro, lugareños con los ojos

vendados y un sable en la mano se esfuerzan en decapitar gallinas, cruel versión de «la gallina ciega»; en otro, jinetes al galope intentan agarrar el pescuezo de los gansos que cuelgan de una cuerda para retorcérselo; en otro, toda la población participa en la cacería de un toro, que culmina cuando alguien es capaz de acabar con él de una lanzada; en otro, en fin, los lazos vecinales se estrechan durante la tarea colectiva de ejecutar con dardos a un toro. A estas fiestas con martirio y muerte de animales hay que sumar algunos espectáculos de Semana Santa en los que los penitentes se azotan con látigos o participan en la procesión atados a un madero atravesado sobre sus hombros —los empalados—, reinstaurando voluntariamente un suplicio que antes se aplicaba a los delincuentes. El fenómeno de los disciplinantes se revive todos los años en una suerte de autoinmolación simbólica que acompaña a numerosos pasos de Semana Santa. Estos actos, piadosos y crueles a un tiempo, están concebidos para ser contemplados por un público pasivo, que no participa directamente, salvo aquellos que ayudan al penitente a soportar el martirio, masajeando las manos de los empalados o pasándoles un paño por la frente, con lo que se repite ritualmente el gesto de aquella Verónica que enjugó el rostro de Cristo. La mortificación a la que se somete un monje en la soledad de su celda tiene un carácter muy distinto de la exhibición de dolor realizada por los penitentes: la sangre de éstos tiene que ser vista por otros, su gesto de sufrimiento se convierte en algo colectivo, en una imagen de la piedad del grupo. La identificación del sufriente con el Cristo crucificado es

tan obvia que resulta casi megalomaniaca. Cuanto más sufres más vales, y quienes acuden a presenciar estos acontecimientos saben valorar la importancia del dolor, que si en parte está encaminado a obtener la salvación propia, también se ofrece a la vista de los demás, convertidos en espectadores y en testigos del pacto implícito con Dios: yo me mortifico y tú me perdonas. Igual que Cristo se sacrificó para salvarnos, el penitente ofrece su dolor en nuestro nombre, sus penas aumentan supuestamente la piedad del espectador, que de esa manera deja de serlo para convertirse en un fiel más, en un partícipe del misterio religioso.

Sin embargo, el dolor, la muerte, el sacrificio de animales y el suplicio, que siguen siendo omnipresentes en la España actual, a menudo no tienen una contrapartida práctica como la salvación; no se trata de la tortura de las gallinas en sus baterías con el fin de aumentar los beneficios; ni de las asépticas, aunque extremadamente crueles, intervenciones a las que se somete a ratas, monos, perros en los laboratorios para obtener un nuevo medicamento o crear un nuevo cosmético, no se trata de la destrucción de un animal para obtener un beneficio –conocimiento, poder, dinero–, tampoco es el sacrificio ritual que se practica en una sociedad primitiva para apaciguar a un dios o para obtener de él un favor, sino de la destrucción gratuita, extática y a ser posible sangrienta de un ser vivo: la recompensa del espectador es únicamente la emoción del momento, relacionada por un lado con el posible peligro para el ejecutor, por otro con el fervor colectivo al participar conjuntamente en un acto tan irrepetible

como la muerte o tan intenso como la tortura, y a veces con el placer estético, que sin duda acompaña a una corrida.

Puede entonces que no estuviera escribiendo estas páginas si mi memoria no contuviese esa carga de imágenes y sensaciones, si *Los desastres de la guerra* y el toro desangrándose en la arena, el ojo seccionado en blanco y negro y el ciego descalabrado, las manos hinchadas de los empalados y las constantes palizas que recibe don Quijote no se hubiesen ido asentando en mi gusto o disgusto estético, en la manera en que al contemplar la realidad tiendo a descubrir en ella lo monstruoso y lo disparatado antes de distinguir lo ordenado y lo sensato. Hábito intelectual y emocional que se refleja en mi literatura y que es indudablemente el motor de este ensayo.

2. Acción y representación

Cualquier lector atento habrá notado que en las páginas anteriores he mezclado dos niveles diferentes: la crueldad como acción real aplicada a un ser vivo y la representación de la crueldad. El acto en sí y su comentario. Es cierto que son cosas muy distintas, pero hay ocasiones en que confluyen.

El acto cruel contenido en una novela o en un cuadro es una representación que por supuesto no puede suponer daño alguno para lo representado; por decirlo con una perogrullada, al Holofernes pintado por Caravaggio no le duele el tremendo tajo con el que Judit separa su cabeza de su tronco. Mientras que el sacrificio de un toro o el puñetazo que recibe un boxeador sí tienen consecuencias directas sobre el bienestar de ambos. Pero a veces la mera representación cruel exige sufrimiento: el del público. La escena del corte del ojo en la película de Buñuel hiere al

espectador; éste quisiera desviar la mirada, siente la agresión, sabe que el artista desea que se encoja en el asiento, que sufra. No es una coincidencia, no es un efecto secundario indeseado del arte, sino su objetivo.

Hay casos extremos de crueldad artística en los que la agresión al público exige también el dolor del artista, como los que ofrecen algunas *performances*: Chris Burden permitió en 1974 que clavaran sus manos al techo de un Volkswagen y ser paseado así por las calles de Venice, California; en 1975 Marina Abramović se grabó la estrella comunista en el vientre con una cuchilla de afeitar durante una de sus dolorosas *performances*; un año antes había realizado otra en Nápoles durante la cual se presentó rodeada de setenta y dos objetos potencialmente peligrosos, desde un cuchillo a una pistola, ¡cargada!, pasando por una aguja, unas tijeras y un encendedor; el público estaba invitado a hacer con ella lo que deseara, y por supuesto hubo quien le produjo quemaduras, cortes, pinchazos sin que la artista se defendiera, e incluso un espectador intentó que ella misma se disparase en la cabeza, lo que fue impedido por otros espectadores. No son frecuentes los casos tan extremos de confrontación con la crueldad a nivel artístico, tanto por la crueldad en la representación, pues cada uno de los actos violentos era contemplado por numerosas personas que habían acudido allí para asistir a una obra de arte, como por la crueldad del espectador, que deja de serlo al convertirse en invitado a participar en la creación, lo que le pone en contacto con su propio deseo de infligir dolor, legitimado por

encontrarse dentro de una obra de arte.¹ Lo que me resulta más interesante de la situación creada por Abramović es que reproduce otras latentes, menos explícitas pero igualmente presentes en la literatura cruel: el lector asiste, quizá con una mezcla de rechazo, que puede llevarle a cerrar el libro, y de interés, a un espectáculo cruel, del que es por un lado observador pasivo pero en el que puede participar también activamente mediante la fantasía: ¿quién no ha recreado en la imaginación situaciones dramáticas o violentas, incluso sádicas, que acaba de leer?, ¿quién no ha prolongado esas escenas añadiéndole otras que no estaban en el original?, ¿quién no ha rellenado los silencios, las omisiones que de todas formas existen incluso en los libros más crueles? ¿Quién,

1. La *performance* de Abramović recuerda el famoso experimento realizado por Stanley Milgram en 1961 en Yale: cientos de voluntarios tenían que administrar descargas eléctricas a otros pretendidos voluntarios —en realidad actores contratados para la ocasión— cada vez que éstos respondían erróneamente a una pregunta; en teoría todo se desarrollaba bajo supervisión médica; la intensidad de las descargas simuladas iba aumentando y los gritos de dolor de los sometidos a ellas también aumentaban de volumen; sin embargo, muchos voluntarios que activaban los mandos continuaron administrando las descargas hasta alcanzar niveles potencialmente letales. Al fin y al cabo, un médico dirigía los experimentos y era responsable de lo que sucediera allí. Si la coartada de los voluntarios de Milgram era la obediencia a la autoridad y estar realizando una contribución a la ciencia, quienes participaban en el «experimento» de Abramović sólo podían remitirse a algo tan etéreo como formar parte de una obra artística; más que una justificación, lo que obtenían era una autorización para ser crueles.

en fin, al transformar en imágenes las palabras que está leyendo, no ha sido creador al mismo tiempo que consumidor de crueldad sublimada en arte?

Hay formas menos radicales de ser cruel con el espectador/lector, en las que no es necesario que fluya la sangre. En 1966 el escritor austriaco Peter Handke estrenó su obra *Publikumsbeschimpfung*, obra sin trama ni auténticos personajes, en la que los actores se dirigen al público con una serie de frases, a menudo contradictorias, órdenes también contradictorias, una retahíla insufrible que culmina con un gran final en el que durante varios minutos se dedican párrafos de alabanzas a la actuación de los espectadores, concluyendo cada uno con una ristra de vulgares insultos. No son pocas las obras teatrales que atacan precisamente a la clase social a la que pertenecen los espectadores; Susan Sontag se maravillaba al ver una obra de teatro de James Baldwin en la que se criticaba con ferocidad a la clase media, liberal, blanca, que era la que llenaba el teatro y aplaudía entusiasmada al finalizar la obra.

El público no va allí engañado; salvo el día del estreno de la obra, cuando quizá no sabe qué esperar, quien compra una entrada tiene una idea de lo que va a encontrar sobre el escenario. Espera la violencia dirigida contra él y se convierte en cómplice al ponerse voluntariamente en la situación de sufrirla. Las razones para ello son muchas, desde el deseo de aprender algo sobre sí mismo hasta el de limpiar la propia conciencia: como quien hace penitencia, el blanco de clase media, liberal, sabedor de que es un privilegiado y directa o indirectamente responsable de muchos de los males que

azotan el mundo, está dispuesto a ser castigado por ello, a sufrir los escupitajos que le lanza el artista. Pero también hace algo mucho más interesante: se desdobra, es víctima y espectador; más bien, mientras se contempla siendo insultado o maltratado, deja de ser quien es para convertirse en otro que está del lado del juez; ya no es tan culpable porque no es sólo esa persona a la que justamente critican sino que también es esa otra que comparte la crítica, que está dispuesta a aplaudir las invectivas. Al desdoblarse, el espectador recibe el castigo y al mismo tiempo se concede la absolución, con lo que se da la paradoja de que la obra crítica que pretendía hacer al espectador sentir el peso de sus errores puede acabar aligerándolo de él. Me viene ahora a la memoria el chiste del masoquista y el sádico en el que el primero pide al segundo que le haga daño y el sádico, que quiere que el otro sufra, se niega a hacérselo pues eso es lo único que puede dolerle de verdad. Así, hay obras supuestamente crueles que dan al público el castigo que les está pidiendo, la cantidad justa de dolor que precisa para seguir viviendo tranquilamente. Y hay otras que se niegan al puyazo superficial, a la crítica de fácil digestión.

La crueldad contenida en una obra de arte, sea libro, *performance* o representación teatral, que ataca a su consumidor, puede responder al deseo de provocar una reacción en él, romper su pasividad, hacerle reflexionar o al menos escandalizarle. Es una crueldad que pretende un cambio durante la recepción de la obra o tras

haber concluido ésta. Pero también hay formas de crueldad artística que no pretenden impulsar al cambio, sino todo lo contrario, que se convierten en herramientas del *statu quo* o, en todo caso, buscan un cambio previamente consensuado desde el poder y fomentado por él. Es lo que llamaría la crueldad conformista, que a menudo lleva implícito un mensaje moralizante.

3. El poder de la crueldad y la crueldad del poder

Cierto, la crueldad y la violencia también pueden ser conformistas. Y lo pueden ser al menos de dos maneras.

Un uso conformista de la crueldad consiste en la absorción de los impulsos destructivos de un grupo para transformarlos en sublimación socialmente inoperante. Muy bien representada en el cine, pero en absoluto ausente de la literatura, esta crueldad se convierte en espectáculo, en esparcimiento que se agota en la provocación de emociones tan intensas como vicarias. Asesinos en serie, policías sádicos, violadores, todo tipo de psicópatas pueblan miles de páginas y de fotogramas que no tienen otro sentido que el entretenimiento, el cual parece ser la meta de la mayor parte de la producción cultural contemporánea.

Estar entretenido significa no sentir demasiado, ni para bien ni para mal. Ni grandes pasiones ni grandes desgracias. Yo, en mis épocas bajas, puedo mirar la televisión durante horas, con el mando a distancia en

la mano, y zapeo de una mala película de acción a un programa cómico, miro los anuncios, veo un programa de cámara oculta. A veces pienso que a la hora de morir, suponiendo que no muera en un accidente aéreo o de un infarto o de cualquier otra muerte repentina, podría tener tiempo de recordar mi vida y entonces seguramente sentiría el bochorno de haber estado tan entretenido, de no haber buscado la intensidad en el dolor o en la alegría, de no haber arriesgado, de haber eludido el conflicto, el desequilibrio, el vértigo. Qué horror, morir sabiendo que has zapeado toda tu vida para evitar las emociones fuertes.

La literatura debe ser entretenida, afirman con frecuencia los propios escritores, y el público asiente. Qué obligación más rara; no debe ser profunda, sino entretenida. El mayor pecado de la literatura, dicen también, es aburrir. Sin embargo, a mí me gustan algunos libros que a ratos me aburren y a ratos me inquietan y sobre todo que a ratos me exigen trabajo. Porque he ahí el quid: lo que entretiene no exige esfuerzo; es inocuo, anodino, puede ser gracioso e ingenioso, ocurrente e incluso inteligente, quizá, en el mejor de los casos, provocar una emoción estética, pero no debe costar trabajo. La literatura como laxante, que no haya que apretar. La literatura como soma, para que no se nos vaya a ocurrir ocupar la mente con algo desagradable o inquietante; no inquietante como un *serial killer* de mentirijillas, sino inquietante como algo que no nos deja seguir siendo como éramos antes de leer el libro, que nos saca de la cómoda horma en la que hemos ajustado nuestras vidas.

La defensa del entretenimiento como rasgo principal del arte es una manera de congraciarse con el público, que desconfía de todo lo que huelga a elitista, es decir toda obra que se sitúe por encima o más allá de lo que sabíamos de antemano; este lenguaje para las masas no es ni mucho menos un síntoma democrático, sino que está al servicio de la ideología hegemónica, la impuesta por el mercado, poco interesado en las minorías, pues el beneficio se encuentra sobre todo en productos de consumo masivo, y aún menos interesado en transformaciones no tuteladas. En nuestra cultura posmoderna, producto del capitalismo tardío como ya explicó Jameson, la defensa del pasatiempo cultural frente a cualquier consideración ética parece la respuesta lógica; en este mundo en el que las cifras priman sobre cualquier argumento de calidad o utilidad social, la inmensa mayoría de los escritores ha abandonado la idea de que el arte pueda transformar siquiera mínimamente la realidad. Lo que vende es lo que importa, porque el mercado no conoce otra moral que la eficiencia. Es bueno lo que se multiplica. Necesita generar consenso y evitar las disensiones que puedan perturbar la distribución de los productos. Importa la paz social, no la justicia; si se acepta la voluntad de las mayorías es porque se trata de mayorías conformes, es decir, con voluntad pasiva, convencidas de que el cambio es imposible e incluso peligroso. Y los medios de comunicación, que por supuesto no son ajenos al mercado, amplifican ese credo abriendo sus páginas a aquello que tiene éxito; la calidad es un criterio elitista con el que no puede flirtear un director de un suplemento literario.

También porque hablar de lo exitoso significa incrementar el número de lectores potenciales que podrían interesarse por las páginas del periódico, muchos más de los que lo harían si se dedicasen a autores minoritarios.

La literatura entonces se vuelve juego seductor, cosa a la que habría poco que objetar —¿por qué vamos a condenar el juego o la seducción?— si no fuese porque deja de ser todo lo demás que puede ser la literatura. El espacio para la disidencia militante se reduce a unas cuantas voces que por discordantes acaban sonando machaconas, de predicadores obsoletos que no se enteran de por dónde va el mundo. Como esos individuos de mirada extraviada que se pasean por algunas calles de Estados Unidos con un cartel que dice: EL FIN ESTÁ CERCA. Y los que pasan a su lado cambian de acera o sonrían con condescendencia.

En este marco de cultura liviana, incluso la violencia se transforma en representación inocua. La violencia y la crueldad en la literatura y el cine son, la mayoría de las veces, puro entretenimiento, están ahí para producirnos el cosquilleo que nuestras vidas ya no nos producen. No es una violencia subversiva, al contrario, es lenitiva porque hace soportable nuestro insoportable aburrimiento. Igual que de los viajes, extraemos de las películas y las novelas experiencias que echamos en falta pero que no nos atreveríamos a buscar en nuestras vidas. Somos turistas de las grandes emociones, nos acercamos a ellas pero no demasiado, visitamos los campos de batalla de la existencia cómodamente sentados en una butaca. Miramos la muerte de frente pero nadie muere. Matamos a través de intermediarios y por

tanto no necesitamos sentirnos culpables de nuestros impulsos agresivos. Somos voyeurs espiando por un agujero en la pared a los vecinos, que hacen el amor mientras nos masturbamos tristemente.

Aunque en algunas obras *gore* sí hay una voluntad de transgresión —y toda transgresión pone en tela de juicio la validez de los límites existentes y es por tanto una invitación al cambio—, también en estos casos la mayoría suelen limitarse a dar a su público exactamente lo que espera, las emociones fuertes que no puede encontrar en el *mainstream* destinado con frecuencia a un público familiar o más conservador que no está para sobresaltos y prefiere que los libros «acaben bien» y que siempre el mal sea castigado. La profusión de sangre y vísceras, la brutalidad empleada en las relaciones sexuales que podemos encontrar en películas que concurren a festivales de cine de terror y en algunos libros de este género, suelen ser tan poco transgresoras como las películas pornográficas que ofrecen muchos canales a partir de ciertas horas de la noche. Más que atacar la moralidad establecida, son una válvula de escape a la represión que toda moral impone; pero no cuestionan ésta, sencillamente invitan a ignorarla durante unas horas en la oscuridad del cine o en la clandestinidad de la propia vivienda. Son obras perversas, en el sentido que da Žižek a la perversión, porque permiten la transgresión sin cuestionar la autoridad. Gracias a ellas, nos asomamos al horror pero con la seguridad de que no nos perseguirá en nuestras vidas una vez que hayamos cerrado el libro. ¿No es magnífico? Vivir experiencias intensas que no afecten lo más mínimo al discurrir de

lo cotidiano, soñar pesadillas pudiendo decidir cuándo abrir los ojos. Y todo ello sin enfrentarnos a la pesadilla de lo real, sin mancharnos las manos, sin desafiar al poder ni a sus perros guardianes. Refugiados en el sueño de la razón, abrimos la puerta a monstruos que no pueden hacernos daño, evitando a un tiempo la confrontación con aquellos que exigen nuestra sumisión: sustituyendo el horror real por la pesadilla, nos despojamos de cualquier posibilidad de acción y aceptamos nuestra condición de espectadores. Obtenemos el placer no de nuestros actos sino de nuestras representaciones.

La violencia y la crueldad tienen más fácil aceptación cuando son gratuitas, cuando su significado se agota en la mera narración, que cuando abogan por una moral distinta de la dominante; es decir, son aceptables cuando no empujan a una acción que haga salir al sujeto de sí mismo, abandonando la contemplación o la masturbación. Igual que la pornografía, su función es provocar un efecto físico: hacer subir la adrenalina o lograr la excitación del consumidor. La pornografía, como la violencia, sólo consigue ofender de verdad si se atreve a enarbolar un discurso moral propio y se vuelve transformadora. Lo profundamente ofensivo para la sociedad de su época, y para partes de la nuestra, en libros como *La educación de Laura*, del conde de Mirabeau, o *Los 120 días de Sodoma* y *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade, es que asumen posiciones contra la moral dominante y postulan una alternativa. Y quizá la fama de Sade sobre todos los demás pornó-

grafos se deba a que él realiza de una manera más sistemática que ningún otro esta inversión moral. «Está claro que no descuidaré nada para corromperla, para degradarla, para poner patas arriba en ella todos los falsos principios morales con que la hayan podido aturdir; quiero, en dos lecciones, volverla tan libertina como yo..., igual de impía..., igual de pervertida», dice Madame de Saint-Ange, en *La filosofía en el tocador*, de la jovencita que va a visitarla unos momentos más tarde; y lo que sigue a estas palabras no es sólo una imaginativa y muy variada exhibición de actividades sexuales; el libro consta tanto de escenas eróticas como de discusiones en las que Sade ataca rabiosamente la moral de la sociedad en la que vive. Como comenta Safran-ski, hay en Sade un impulso casi religioso de llegar al mal absoluto para probar su libertad frente a Dios e incluso frente a la naturaleza. Niega la idea de pecado porque eso supondría aceptar previamente la validez de la norma que se infringe. Sade es un autor cruel no porque narre escenas crueles, sino porque eleva la crueldad a nueva moral y eso es lo imperdonable. La moral cristiana percibe el deseo como una debilidad, y por ello lo mira con cierta condescendencia a pesar de condenarlo; la carne es débil, la pureza es en extremo ardua de conseguir, los hombres son pobres pecadores a los que sólo salvará el arrepentimiento; pero cuando el sexo no es una debilidad de la carne sino un programa de redención, como en Sade, Mirabeau, Bataille o Genet, se vuelve una amenaza frontal para la sociedad. No os arrepintáis; gozad sin límites, sin consideración, sin temor: el pecado no existe.

Por el contrario, los libros que cortejan al lector más convencional, más necesitado de certezas, pueden disfrazar la crueldad tras el código moral de su público: la crueldad proviene de «los malos», que son siempre los otros y en la mayoría de los casos reciben su justa retribución. Con frecuencia este mensaje conforme es un recurso legitimador de la violencia. Las referencias a una situación política dada, a un conflicto social, a una injusticia, sirven para construir ámbitos reconocibles que concedan verosimilitud a lo narrado y sirvan de coartada a una trama que podría funcionar en otros contextos. El creador busca un espacio histórico, social, geográfico que mueva a la compasión por las víctimas o a la indignación ante los verdugos —qué más da que se trate del África colonial o de un suburbio de una ciudad de la India—, y con ese cebo moral el espectador podrá consumir su ración pertinente de torturas, asesinatos, vejaciones y miseria. No sólo eso: muchos escritores utilizan la ideología 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?», se pregunta José María Ripalda. «¿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.» El libro comprometido nos permite afirmar nuestros valores y nos exime de aplicarlos.

La crueldad conformista, no siempre desligada de la crueldad espectacular, es la que se utiliza como instrumento de sostén a las ideologías dominantes. Todos tenemos noticias de ella en la vida real: la Inquisición española; la tortura de prisioneros en Irak; el secuestro de niños aborígenes en Australia para alejarlos de la influencia de sus primitivos padres e «integrarlos» en la civilización; la violación de mujeres en «la Escuelita» durante la dictadura de Videla. Todos los países conocen formas de crueldad usadas para preservar un determinado sistema, una concepción de la sociedad que es considerada superior a otras. La crueldad así entendida no es prerrogativa de las dictaduras y los regímenes autoritarios; también la democracia admite un grado de crueldad que se considera aceptable porque contribuye a cohesionar la sociedad alrededor de ciertos valores, de ciertas creencias de orden religioso o político, condenando a quien no participa en ellas, y además contribuye a aumentar la sensación de seguridad de dicha sociedad. Medicalizada, como en los electrochocques o, tiempo atrás, en la lobotomía a la que se sometía a quienes mostraban comportamientos clasificados como asociales; institucionalizada en orfanatos que por un lado dan cobijo a quienes no tienen la posibilidad

de integrarse en la estructuras familiares pero que al mismo tiempo son escenario de todo tipo de violencias, incluidas las sexuales; en prisiones, donde parece aceptable excluir a los reclusos de derechos que van mucho más allá de la privación de libertad necesaria para evitar un nuevo delito —restricción de sus actividades sexuales, horarios obligatorios, castigos, antes corporales, hoy psicológicos—; en el ejército, donde con frecuencia la humillación del inferior y su intimidación son las herramientas usadas para integrarlo en la disciplina y la jerarquía militares. Todas estas formas de crueldad se dan por supuestas si no rebasan ciertas barreras: es posible insultar a un recluta, humillarlo en público, someterlo a castigos absurdos y no proporcionales a la falta cometida, pero no lo es abusar sexualmente de él. En casos en los que la sociedad se siente directamente amenazada hay un amplio consenso para rebasar incluso los límites social y jurídicamente aceptables, a menudo con el acuerdo implícito de que los gobiernos no informen a los ciudadanos de lo que están haciendo para protegerlos, pues sacarlo a la luz sería tanto como denunciar la infracción de la que los ciudadanos serían cómplices. Un ejemplo reciente es la autorización concedida por el gobierno español para el aterrizaje de vuelos que transportaban a supuestos terroristas para ser confinados ilegalmente y en algunos casos torturados. Cuando se descubrió esa práctica, pocos fueron los que se escandalizaron; una parte considerable de la población aceptaba sin remilgos el maltrato y la tortura a sospechosos de terrorismo, sin importarle que éstos no contaran con un mínimo de garantías procesales. El

bien superior, nuestra seguridad, exigía un mal menor, la violación de los derechos humanos ajenos.

Las manifestaciones de crueldad socialmente aceptadas o toleradas no se suelen justificar en términos políticos de conservación del poder ni en términos económicos de protección de la propiedad, sino en términos morales de erradicación del mal y de salvaguarda de una serie de valores. El vocabulario moral que usaba la Inquisición y el de George W. Bush justificando sus incursiones bélicas y el trato dado a los militantes islámicos no eran tan diferentes. El acto cruel se inscribe entonces en una lucha general contra el mal, y por tanto en defensa del bien, recreando de manera cíclica un ensayo general de la batalla de Armagedón en el que no cabe piedad con el vencido, pues no es humano sino diabólico. La manera en que las autoridades estadounidenses se referían a los detenidos en Guantánamo, no como soldados enemigos sino como terroristas que por ello no merecían el respeto de sus derechos, era muy similar a la que la corona británica había utilizado dos siglos antes para referirse a los rebeldes americanos, quienes tampoco fueron considerados integrantes de un ejército sino meros forajidos –la palabra «terrorista» no existía entonces– que no podían contar con la consideración debida a prisioneros de guerra y tenían que pudrirse en la cárcel con los presos comunes y sufrir las mismas sevicias que ellos.

Los actos de violencia cometidos desde el poder, cuando han de ser realizados abiertamente, necesitan

una propaganda que vaya más allá del discurso político: entonces el arte acude a prestar su apoyo para calar en las emociones de los ciudadanos y generar un consenso que rebase lo utilitario y se ancle en lo ideológico, mucho más estable que cualquier alianza surgida de necesidades inmediatas. La literatura y el arte se han utilizado para dar cobertura ideológica a distintas doctrinas, a distintos juegos de valores, a distintas relaciones de poder, a veces –servidumbre y excelencia no son términos contradictorios– propiciando la creación de obras muy valiosas. En numerosos frescos medievales y renacentistas se muestran con todo lujo de detalles los tormentos de quienes se atreven a desafiar la doctrina: hay violaciones, mutilaciones, horrendos mordiscos que arrancan la carne de cuajo, tortura con fuego y con hielo, ahorcamientos, cuchilladas, unos condenados son ahogados, otros defecados, otros asfixiados, a otros les arrancan las entrañas. El horror inspirado por esas escenas tiene un carácter normativo, existe para decirnos cómo y cómo no debemos comportarnos. Me viene ahora a la cabeza la escena, contada por Joyce en el *Retrato del artista adolescente*, en la que el pobre Stephen Dedalus queda tan absolutamente horrorizado por la descripción detallada que hace un sacerdote de las torturas a las que son sometidos los condenados, que corre a confesar sus pecados.

Independientemente de lo pedagógicas e instructivas que pretendan ser esas imágenes infernales, es difícil negar que revelan cierto placer sádico en la representación de los tormentos. El espectador siente horror pero también alivio. Él no está en el infierno,

y si se comporta bien, evitará ir a parar allí. Además, puede disfrutar del placer inocente de contemplar el dolor ajeno; no necesita sentir lástima porque son pecadores; y tampoco necesita sentirse culpable pues son ellos los culpables. Esas imágenes de desnudez y *gore* están ahí para tus ojos, debes miraras, porque por una vez no es pecado extasiarte con todos esos cuerpos desnudos, con esas escenas de sexo colectivo representadas por humanos y demonios. Por si alguien piensa que esta interpretación de los deseos ocultos del espectador es mera suposición hecha desde este siglo descreído, recordaré que Tertuliano, pensador que se convirtió al cristianismo en las postrimerías del siglo II d. C., tras regodearse en la descripción de los tormentos a los que imaginaba que serían sometidos los réprobos, escribió que esa visión era mucho más placentera que el circo, el teatro y los espectáculos deportivos. Y otros Padres de la Iglesia, como Tomás de Aquino, coincidían en que uno de los muchos gozos que experimentarían en el Cielo quienes alcanzaran la salvación sería contemplar desde allí los tormentos de los condenados. No es de extrañar que Nietzsche se echase las manos a la cabeza ante tal falta de compasión; afirmaciones como éstas sin duda le parecerían una corroboración de su idea de que todas las religiones son «sistemas de crueldades», sublimaciones perversas de la crueldad natural.

Un subgénero narrativo al servicio de la crueldad hegemónica es la épica. Por supuesto hay una épica no hegemónica, la de la derrota, género muy apreciado porque

añade al heroísmo la pureza de quien no ejerce el poder, que siempre corrompe y que rara vez despierta simpatías; por eso los personajes favoritos del público, junto a los perdedores, son aquellos que a pesar de luchar en nombre del poder establecido se mantienen al margen de él: los detectives de Chandler y de Hammett —la novela negra acumula, a su manera, momentos épicos—, cínicos observadores de un sistema para el que sin embargo trabajan, o el caballero que sirve a un rey indigno.

En las novelas bélicas es frecuente la épica de los perdedores: las mujeres que tienen que sobrevivir entre arrogantes vencedores, los presidiarios que mantienen la dignidad en la prisión —como el personaje de Méndez que prefiere que lo ejecuten a seguir mintiendo—, el soldado que se niega a fusilar a un prisionero. Pero no nos engañemos: dentro del contexto en el que circula esta épica de derrotados o marginales también se pretende imponer una serie de valores mediante la producción de empatía con sus héroes. Aunque en la manera de expresarse y en el tipo de ideales que ensalzan sean muy diferentes, los mecanismos de la épica de los dos bandos que lucharon en la última guerra civil española son sospechosamente similares.

La narración épica siempre ha sido una herramienta de legitimación. Uno de los libros favoritos de Alejandro Magno era la *Iliada*; es comprensible: dejando de lado sus muchas virtudes narrativas, la *Iliada*, como tantos libros épicos, desborda de entusiasmo por los héroes; tienen sus debilidades, desde luego, y sus conductas no son siempre intachables, pero el momento heroico, que suele ser un acto sangriento incluso cuando lo heroico

es la aplicación de la astucia en el caso de Ulises, despierta la admiración del escritor y debe despertar la del lector; los pecados de los protagonistas no cuestionan las virtudes militares, más bien al contrario, las realzan.

En la compilación de la saga artúrica realizada por Thomas Malory en el último cuarto del siglo xv se descubre, detrás de la pasión por las virtudes caballerescas, un programa legitimador de la aristocracia y de la monarquía inglesas, tarea poco desinteresada ya que, aunque no sabemos con absoluta seguridad quién fue Malory, es altamente probable que perteneciese a la baja nobleza. Despojados de los ornamentos literarios, los caballeros serían meros salteadores de caminos, ladrones, asesinos, violadores, traidores. Tras pasar por el favorecedor espejo de la épica, los personajes de Malory, supuestos antecesores de las dinastías inglesas, son más puros y desinteresados que los modelos franceses en los que se inspiran: en la versión de Malory, los protagonistas se convierten en seres luminosos, esforzados, dispuestos a sacrificarse por sus altos ideales. No creo que sea muy exagerado decir que los caballeros y monarcas ingleses del siglo xv estaban interesados en travestir sus asesinatos, violaciones y saqueos mediante el disfraz del interés del Estado o del bienestar del pueblo, tarea a la que ayudan libros como el de Malory: la literatura siempre se ha usado como salsa para condimentar realidades poco apetitosas, no sólo en la Edad Media. Aldous Huxley escribió que las naciones eran, en gran medida, una creación de los poetas, refiriéndose a los nacionalismos del siglo xix, que encontraron un aliado eficaz en los numerosos escritores que «in-

ventaron» pueblos, con culturas, tradiciones, historias comunes y les dieron unos cimientos emocionales con sus poesías y narraciones, en las que a menudo la Historia era deformada para crear el espejismo de continuidad y de filiación, para dibujar fronteras allí donde las deseaban los ejércitos a los que servían con su pluma. La identificación entre poeta y soldado es por ello frecuente: «Si mi pluma valiera tu pistola...» –Machado–; «la poesía es un arma cargada de futuro...» –Celaya–; «no es que yo quiera darte pluma por pistola... –Barnet–. La épica es siempre servil, convierte la literatura en herramienta propagandística, pues no existe épica sin simplificación, sin división entre buenos y malos decididos de antemano. La literatura suele acudir dócilmente al llamado del poder, o al llamado de quien quiere conquistar el poder. No ha habido ningún dictador sin su cohorte de poetas, encargados de operar esa transmutación en las conciencias por medio de la cual los crímenes se convierten en actos heroicos o cuando menos necesarios.

También las democracias premian a los escritores que ayudan a construir una mitología nacional, una visión emotiva de la realidad política presente y pasada: escribir para desvelar la violencia de ETA será premiado por las instituciones españolas, mientras que novelar un espacio en el que tengan cabida las nostalgias, los mitos y las aspiraciones del nacionalismo vasco obtendrá el apoyo de las instituciones vascas. El poder suele aupar a cargos o aunque sólo sea al reconocimiento oficial a aquellos intelectuales cuyo discurso apuntala la ideología explícita –no siempre idéntica a la

dominante— de una sociedad: es muy difícil identificarse emocionalmente con el mercado o con el capitalismo, y por ello en los discursos oficiales se hace más hincapié en valores como la libertad o la tolerancia. Y la literatura se encarga de producir cuentos morales en los que se ensalzan éstas.

Aunque en el discurso oficial de cualquier gobierno democrático se rechace vehementemente la violencia, la letra pequeña nos dice que lo que se rechaza en realidad es la violencia no sancionada por el Estado. Un ejemplo muy revelador de cómo la épica crea un marco heroico para legitimar la violencia, e incluso la crueldad, lo encontramos en toda esa literatura que contrapone «nuestra crueldad» a aquella de quienes vienen de fuera, de los bárbaros, de «los otros». Los libros sobre «el otro» ayudan a construir una imagen de la comunidad a la que pertenecemos, porque la definición de quiénes somos se realiza sobre todo a través de nuestros límites, allí donde es posible el contacto con lo que no somos: la frontera nos da una identidad, sea geográfica, religiosa, política, racial o una mezcla de todas ellas. Desde el salvaje al alienígena, desde las hordas extranjeras a los zombis. Todo lo que viene de fuera y puede amenazarnos debe ser destruido —de fuera de nuestras fronteras, de fuera de nuestro planeta, de fuera de nuestra clase social o de nuestro sistema de creencias—. La literatura y el cine de aventuras han servido para proyectar los miedos y el instinto agresivo de nuestras sociedades sobre sucesivos modelos

de salvajes, que muestran la evolución ideológica de Occidente: cuando ya no es posible considerar malvados o ignorantes a todos los salvajes, la literatura de aventuras busca nuevos enemigos, como los extraterrestres; la ciencia ficción nos permite volcar nuestra violencia imaginaria no sobre seres humanos, que tienen derechos y todas esas zarandajas, sino sobre seres de otro planeta, nos concede el placer catártico de destruir no ya ejércitos, mundos enteros.

Siempre hay una justificación moral para el exterminio, una coartada para la profusión de sangre. La crueldad moralizante, que suele ser parte de la épica pero también de los cuentos infantiles clásicos, satisface la necesidad del espectador de certidumbres, de verdades sencillas, de una división clara entre el bien y el mal. Dónde situemos el mal y hasta qué punto la obra se convierta en ejemplo consciente de su localización hace que aquélla sea más o menos conformista. Hans Christian Andersen, en su cuento *La niña que pisoteó el pan*, tiene muy claro de qué lado está el mal y se complace en castigarlo: la niña protagonista viene descrita desde el principio como orgullosa y arrogante, con una predisposición que, ya de muy pequeña, la llevaba a arrancar las alas a las moscas y a pinchar escarabajos en un alfiler; de nada sirven las advertencias de su sufrida madre: «Vas a acarrear la desgracia [...]. Cuando eras niña solías pisotear mis delantales; y de mayor me temo que pisotearás mi corazón.» Para ahorrar tiempo: la niña tiene todos los vicios y ninguna de las virtudes; tras

pisar el pan que llevaba a sus padres para atravesar un charco sin mancharse los zapatos –no porque fuese una niña muy limpia sino porque era muy vanidosa–, va directamente al infierno. Allí pasa muchos años, inmobilizada como una estatua, mortificada por el hambre, rodeada de moscas sin alas, sapos, babas repugnantes que ahora manchan su vestido; sólo termina su condena cuando se arrepiente de corazón de sus pecados; terminará el cuento convertida en gaviota que reparte entre otros pájaros las migas de pan que encuentra.

Quizá lo más llamativo del cuento, aparte de esa cursilería en la que resulta fácil incurrir cuando se quiere conmovier a toda costa, es el obvio placer del escritor al describir los tormentos de la niña. La crueldad como arma pedagógica: torturar para disuadir, hacer daño para hacer el bien. La banalidad de este cuento y de su mensaje se vuelve evidente si lo comparamos con otro cuento cruel pero mucho más complejo, *Hansel y Gretel*: en él el mal resulta difuso, se encarna de diferentes maneras en los personajes: la madrastra, temiendo morir de hambre, convence al marido de la necesidad de deshacerse de los niños; el padre, hombre débil, consiente por dos veces; la bruja pretende devorarlos. ¿Cuál es el mensaje? Se han hecho muchas interpretaciones psicoanalíticas de este cuento, quizá porque el mensaje, si lo hay, es mucho más profundo que el deseo consciente de escribir una historia ejemplar que sí encontrábamos en Andersen; el mal está en todas partes, fuera y dentro de la propia casa, acecha desde el mundo adulto; y crecer es enfrentarse al horror, abandonar la infancia protegida y empujar a la bruja al

horno para que se abrase; el crecimiento sólo es posible ejercitando algún tipo de violencia. Los dos niños, tras acabar con la bruja, regresan al mundo de los adultos, y aunque se besan y abrazan de alegría, después, para atravesar el río, se montan en un cisne, pero por separado, por miedo a hundirse: los temores de la sexualidad que nace están ya ahí; las amenazas se vuelven sutiles, llegan desde lo más profundo de esas aguas que deben atravesar los protagonistas. Estos dos cuentos muestran la diferencia entre una crueldad moralizante y una crueldad entendida como instrumento para investigar una realidad que, al empezar a escribir, aún se desconoce. Mientras que Andersen tiene como punto de partida un objetivo moral y toda la narración está al servicio de ese objetivo –por lo que no aparecen elementos extraños a la historia central y tampoco contradictorios ni confusos–, del cuento de los Grimm no salimos sabiendo lo que debemos pensar, cómo interpretar las distintas situaciones, a los distintos personajes. Andersen ofrece claridad donde los Grimm se adentran en las sombras sin esforzarse por disolverlas.

La crueldad puede ser entonces complaciente al adaptarse a una función pedagógica que adula los valores dominantes y también puede serlo al quedar convertida en espectáculo inofensivo, en válvula de escape que satisface la curiosidad morbosa, provocando un placentero cosquilleo, la satisfacción pasiva de los instintos de agresión, una pequeña inyección de adrenalina que no nos hará levantar el culo del asiento. En los casos más

extremos, en los que la brutalidad se vuelve insufrible incluso como espectáculo, se adivina una especie de juego con el consumidor: a ver quién es más fuerte. Pero las representaciones crueles no hacen por sí mismas que un libro sea cruel. Los detalles sangrientos, morbosos, sádicos, la detallada representación de carnicerías, torturas, violaciones, no pretenden a menudo provocar una reacción dolorosa en el lector/espectador, sino que en realidad satisfacen sus deseos. El horror, cuando lo esperas, cuando quieres disfrutarlo, no es cruel. Los jóvenes, y no hablo sólo por el joven que fui, tienen una pasión especial por lo extremo: las tinieblas, los cementerios, lo morboso, el sexo sin concesiones a las buenas costumbres, la sangre. Su gusto por obras que contienen esos elementos satisface por un lado el deseo de transgresión y por otro evita que ésta se dé en el mundo real.

La violencia puede volverse también una forma de estética: la sangre absorbida por los arabescos de un papel de cocina, como vemos en *Volver*, de Almodóvar, nos lleva a maravillarnos por la belleza de esa mancha que se va extendiendo lentamente ante nuestros ojos; los chorros de sangre que manchan la nieve en *Kill Bill* también producen más placer que horror; las peleas escenificadas en esta misma película —en este díptico, para ser precisos— en las que una y otra vez cuerpos son atravesados y diversas extremidades humanas saltan por los aires, nos divierten a la vez que rechazan cualquier interpretación moral: no hay aquí una pelea entre buenos y malos, no hay valores superiores a otros; si simpatizamos con la protagonista es porque estamos siguiendo más de cerca sus aventuras que las de los otros

personajes, no porque nos identifiquemos con ella en un sentido moral o político –vade retro.

Tarantino es, por cierto, un buen ejemplo de crueldad hegemónica; no es que haya puesto sus habilidades como director al servicio expreso de una determinada ideología, lo que sí podríamos decir de Spielberg, pero se inscribe en los dogmas de la posmodernidad, negando al arte la posibilidad de incidir sobre la realidad, lo que implica la renuncia a la rebelión e incluso a comentar el contexto social y político en los que se inscribe la obra de arte.

Quitando *Inglourious Basterds* y *Jackie Brown* –quizá ésta sea su única obra adulta–, la violencia en sus películas es sobre todo un espectáculo catártico, liberador de agresiones mediante su representación despiadada y al mismo tiempo jocosa, la alegre diversión que puede traer la destrucción sin freno. Se tiene la impresión de que sus películas las ha rodado un adolescente, despreocupado de lo que pueda pensar la sociedad adulta de sus excesos y de sus momentos de mal gusto; al hacerlo, paradójicamente, adula a unos espectadores cuyos gustos son deliberadamente adolescentes –basta mirar los libros más vendidos y las películas más taquilleras para descubrir que la mayoría son historias juveniles de aventuras, aunque su público es mayoritariamente adulto–. Su amoralidad se deriva de que Tarantino entiende el cine no como comentario sobre la vida sino como una manera de narrar historias sobre otras historias, un cine hecho de citas, de guiños, *nerd movies*, diríamos, igual que se puede hablar de una *nerd literature*. Más que la realidad, le interesan sus representaciones, que no aspiran a interpretar nada, de la

misma manera que la propia película no nos pide que la interpretemos sino tan sólo que la «leamos», es decir, que descubramos las formas y las fuentes de la narración. Habría que recurrir aquí a la frase de Alain Robbe-Grillet: «¿Tiene la realidad un sentido? El artista contemporáneo no puede responder a esta pregunta: lo ignora.» Tarantino desde luego no busca el sentido; le interesan más el ritmo, el color, el movimiento y un *remix* de situaciones y motivos reconocibles y por tanto «legibles». El logro de Tarantino es similar al de esas películas de animación cuyo objetivo es llegar a un máximo de público: por un lado cuentan historias infantiles, plagadas de personajes ideados para niños, pero las salpican con guiños a los adultos para conseguir el malabarismo de que gente de todas las edades encuentre un producto apto para ella. Tarantino se dirige al público menos sofisticado con sus orgías de sangre y sus chistes adolescentes, y al mismo tiempo distribuye referencias culturales —de la cultura de masas— que atienden a las necesidades de un público que se sentiría incómodo asistiendo a explosiones de violencia sin coartada: el espectador que conoce la historia del cine se vuelve cómplice del director porque comparte con él el recuerdo de las mismas películas.

Si nada tiene significado, entonces la vida y sus representaciones coexisten en el mismo nivel de realidad: las percibimos, están ahí, pero no exigen de nosotros ser interpretadas. Sin embargo, *Inglourious Basterds* muestra una evolución llamativa: sin renunciar al placer que pueden producir las representaciones de la violencia, no muy distintas, salvo en el tipo de emoción

provocada, del que puede reproducir la representación del acto sexual, introduce una cierta moralidad: hay una distinción entre violencia buena y violencia mala. Lo que no nos impide divertirnos con ambas: el sadismo del oficial nazi nos encanta con su inteligencia; su discurso sutil nos fascina, pero no por ello dejamos de identificarlo con el mal. Mientras que la violencia brutal de los americanos, nada refinada, al contrario, casi grotesca en su recurrencia a formas de salvajismo primitivo, como cortar la cabellera al enemigo o grabarle con un cuchillo una cruz gamada en la frente, aparece como una violencia justa que sencillamente toma caminos más directos que la justicia ordinaria. Y si parte de la violencia desatada por «los buenos» se presenta como referencia cultural —a las películas de Ennio Morricone, por ejemplo, y al cine de serie B—, también hay una violencia que se presenta como reparadora, como castigo de una culpa. Tarantino enlaza entonces con el cine épico, abandona la violencia como puro espectáculo y se vuelve un moralista: la escena en la que los «héroes» ametrallan a todos los gerifaltes nazis incluido el mismísimo *Führer* no puede verse sólo como mera broma que pone la Historia al servicio del espectáculo, reivindicando los derechos de la representación frente a los de la realidad; también satisface el deseo de justicia histórica, consuela del hecho de que la mayoría de los dirigentes nazis no pudieron ser castigados por sus culpas. Tarantino lo hace por nosotros, y al hacerlo toma partido. Está con los buenos, y los espectadores también. Qué alivio.

4. La ética de la crueldad

Hasta ahora he hablado de crueldad ética sin intentar definir a qué me refiero con ese emparejamiento de un sustantivo y un adjetivo que aparentan contradecirse. Una primera aproximación: la crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir. Y es cruel de una forma similar a aquella escena de *La naranja mecánica* en la que el protagonista, gracias a un mecanismo de sujeción de los párpados, se ve obligado a seguir mirando sangrientas orgías más allá de lo soportable; eso es a veces lo que hace el arte con nosotros. Pero la crueldad no exige necesariamente la violencia física. Puede que vaya unida a ella, porque el autor cruel, al buscar la transgresión, tiende a encontrarla en aquellos ámbitos que rondan el tabú, como la violencia despiadada y el sexo desaforado. Pero se puede ser cruel sin que corra la sangre.

Cuando pienso en la crueldad como propuesta ética pienso en una crueldad que no ofrece certidumbre sino lo contrario, y ésta es su principal arma, mucho más que los detalles morbosos, que pueden estar o no, quizá encontrarse meramente implícitos, como en buena parte de *Santuario*, de Faulkner, libro cruel pero no por la brutalidad del acto sobre el que se articula la trama; Temple va a ser violada, el lector es pronto consciente de ello, y una vez alcanzada esa convicción ya no merece la pena mostrar la escena; lo que importa es la baja de los personajes, su ruindad, su estupidez, la trágica limitación de su mundo. El escándalo que provocó esta novela no se debe a los hechos narrados en sí, ni a la recreación del asalto sexual sobre Temple, que sólo conoceremos de manera indirecta más tarde; por supuesto que provoca un escalofrío la mención, casi de pasada, de la mazorca de maíz con sangre reseca, pero la violación ha sucedido tras una puerta cerrada, en una habitación a la que no tenemos acceso: también en *La cinta blanca*, de Haneke, sabemos lo que sucede cuando el padre cierra la puerta quedándose a solas con uno de sus hijos, pero nunca asistimos a ello.

Lo escandaloso de la novela de Faulkner es la naturalidad con que se cuentan los sucesos, y que la justicia que se alcanza al final es tan arbitraria, tan casual, como los delitos. Y el único personaje que desearía que las cosas fuesen distintas, el abogado defensor del inocente al que acaban linchando, al final se resigna y vuelve al redil de una vida tan convencional como despiadada. El mundo no es justo, el mundo no es cierto. Las cosas suceden y ninguna de las explicaciones que podamos dar bastan para comprender.

«Si la incertidumbre es cruel –escribe el filósofo francés Clément Rosset en *Le principe de cruauté*–, es porque la necesidad de certidumbre es perentoria y aparentemente inerradicable en la mayoría de la gente.» Más adelante añade que la filosofía es incapaz de ofrecer certidumbre, de encontrar la verdad, y que tan sólo nos ayuda a disipar falsas verdades; la filosofía no enseña, sino que desenseña.

La literatura, la buena literatura, suele seguir el mismo camino. Es ética en cuanto que pone en tela de juicio verdades en las que creemos firmemente, no tanto porque tengamos pruebas o indicios sólidos de ellas, sino porque necesitamos creer en algo. La inteligencia es perezosa, a menudo prefiere aferrarse a verdades prefabricadas en lugar de construir con materiales dispersos; el acto de creer es independiente del acto de comprender, incluso se podría decir, y también Rosset lo dice con otras palabras, que la fe aparece precisamente cuando no es posible la comprensión. Buscamos tan febrilmente la certidumbre, tenemos tanto miedo de que nos quiten de debajo de los pies el sólido suelo de nuestros prejuicios, que corremos el riesgo de acabar pareciéndonos a aquella Madame Herote, inventada por Céline, en cuya «vida interior no había espacio para la duda y menos aún para la verdad». La indeterminación de la realidad, con su carácter frustrante, nos tienta a contrarrestarla con la sobredeterminación –tan nociva para la literatura– que responde a un esfuerzo de dotarla de un sentido claro;

la sobredeterminación es popular entre receptores poco educados; una de las funciones fundamentales de la educación es volvernos capaces de soportar que nuestras explicaciones nunca sean concluyentes; ver la realidad desde distintos ángulos significa aceptar que ninguno de ellos es cierto por sí mismo. No es que la verdad no exista. Es que nada, por sí solo, es verdad. La sobredeterminación, al atribuir causas simples a fenómenos complejos, pretende acabar con la sensación de estar siempre en peligro de perder el equilibrio, como una marioneta que recibe bruscos tirones desde distintos puntos de su cuerpo; la literatura popular, igual que los detectives de la ficción, necesita un móvil claro: la traición por despecho, el vaquero que actúa por venganza, la mujer que se sacrifica por amor. Nadie actúa por un solo motivo en la vida real; «mi nombre es Legión», dijo Satanás, pero hoy sabemos que ése es el nombre de cada uno de nosotros, porque todos albergamos un coro inarmónico en el que cada voz intenta imponerse a las demás gritando más alto. Es difícil aceptar que no sabemos quiénes somos ni las razones de nuestros actos. La ambigüedad es elitista; la certeza es lo propio de quien quiere atraer a las masas. La fe y el pensamiento están regañados, y por eso es poco de fiar quien tiene convicciones muy numerosas: ¡nadie puede haber pensado tanto como para llegar a ellas! Y de todas formas pensar es frustrante. George Steiner, en su elegante ensayo *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, examina por qué pensar nos pone tristes. Su punto de partida es la intuición de Schelling, según el cual toda personalidad

se sustenta sobre un terreno sombrío, que es la base del conocimiento. Igual que el sonido del Big Bang que hoy captan los sofisticados aparatos de los observatorios astronómicos recuerda el inicio violento de la vida, «en todo pensamiento –según Schelling–, esa radiación primitiva y “materia oscura” contiene una tristeza, un abatimiento (*Schwermut*) que también es creativo».

La crueldad de la literatura se encuentra entonces en su función desmitificadora, entendiendo el mito como explicación fantástica de la realidad que no necesita pruebas, más bien, que rechaza la necesidad de la prueba; ataca el núcleo de nuestros hábitos intelectuales, la rutina de nuestros corazones y cerebros. Nos persigue hasta nuestras estancias más privadas y descubre aquello que se encuentra oculto bajo las sábanas y que preferiríamos no ver. Aún más importante, el libro cruel proyecta ante nosotros el penoso espectáculo que ofrecemos intentando desesperadamente mantener la sábana en su sitio.

Jonathan Swift, autor de *Los viajes de Gulliver* y uno de los mejores escritores satíricos de la historia, publicó en 1729 un ya famoso panfleto titulado *Una humilde propuesta*,¹ en el que explica el método ideado

1. El título completo en inglés es ya casi una obra satírica por sí mismo: *A Modest Proposal For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden on Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Publick*.

por él para resolver uno de los problemas más graves de la sociedad irlandesa de su tiempo: los miles de niños pobres que vagabundeaban por las calles molestando a la gente de bien.

Un americano muy bien informado, conocido mío en Londres, me ha asegurado que un niño de un año, sano y bien criado, es un alimento de lo más delicioso, nutritivo y saludable, ya sea estofado, a la parrilla, asado, o hervido. Y no me cabe la menor duda de que tendría las mismas virtudes como fricase o en ragú.

Por eso propongo humildemente, para la reflexión pública, que de los ciento y veinte mil niños, ya computados, se reserven veinte mil para cría, de los cuales sólo la cuarta parte varones, que son más de los que se reservan en el caso de las ovejas, el vacuno para carne y los cerdos. La razón de ello es que estos niños son rara vez fruto del matrimonio, un detalle al que nuestros salvajes no prestan gran atención, así que con un varón basta para servir a cuatro hembras.

Que los cien mil restantes, cuando alcancen un año de edad, sean ofrecidos para la compra por personas de calidad y fortuna en todo el reino, siempre instruyendo a la madre para que durante el último mes les dé de mamar abundantemente, de forma que se vuelvan rollizos y grasos para una buena mesa. De un niño salen dos platos para una velada con amigos y, si la familia cena sola, un cuarto delantero o trasero es un plato razonable: aderezado con un poco de

pimienta o sal, será muy sabroso si se cocina al cuarto día, sobre todo en invierno...

La brutal propuesta de Swift tiene una diana clara: el lector. A Swift no le basta con que entienda, lo que busca es que se sienta incómodo: «... Recomendaría comprar a los niños vivos, aderezándolos nada más sacrificarlos, como hacemos con los cerdos para asar.» No es un chiste inocuo o una ilustración llamativa para captar la atención y así poder exponer la hipocresía de sus contemporáneos si se escandalizan ante su «humilde propuesta» mientras viven felizmente sin importarles que miles de niños mueran de hambre en las mismas calles que ellos frecuentan. La belleza de la crueldad de Swift es que no se dirige tan sólo al intelecto, también pretende llegar a las tripas, y por ello es más poderosa, por más directa, que la mera argumentación. Si comparamos este texto con el ensayo de Montaigne *Los caníbales*, vemos que el segundo nos ilumina sin impregnar nuestras emociones. Montaigne usa ejemplos de la brutalidad de sus contemporáneos para hacerles comprender que no son superiores a quienes ellos llaman salvajes. Pero no pretende hacerles «sentir» la contradicción; apela a su razón, no a sus reacciones físicas. Por supuesto un texto como el de Swift, panfleto y no ensayo, es más manipulador; a las sensaciones, como a los prejuicios, se llega de manera directa, sin necesidad de pasar por el intelecto, y de ahí que no sea posible una discusión detallada ni un proceso de demostración de lo que se afirma. Montaigne escribe un discurso ordenado que exige disciplina en el escritor y

en el lector. Su belleza no se encuentra en el efecto que causa sino en la coherencia. La crueldad en el ensayo se convierte fácilmente en un arma de la retórica, es decir, en artificio ajeno al núcleo del discurso, más destinado a convencer que a argumentar. El ensayo no debe dirigirse a las emociones porque entonces se convierte en panfleto. O, podemos decir, el ensayo que lo hace deja de ser ensayo. Esto no significa que un ensayo esté necesariamente desprovisto de pasión. Leer a Montaigne desmentiría cualquier tentación de creerlo. Y hay una pasión innegable en la obra de Nietzsche. La pasión en una obra filosófica debe ofrecer el impulso para pensar y ahondar en lo escrito, no servir de apoyo al razonamiento; en un discurso, la pasión, cuando sustituye al pensamiento, se vuelve énfasis. Y el énfasis no es más que un síntoma de incapacidad para aportar matices: cuando no podemos añadir nada más lo repetimos o lo decimos en voz más alta, usamos interjecciones porque no podemos encontrar nuevos argumentos ni afinar los existentes. Si los contertulios se acaloran tanto en una discusión es porque no tienen nada que aportar, ni una idea que obligaría a los demás a ponderarla, haciéndoles enmudecer.

Aunque también en la ficción puede encontrarse el énfasis superfluo, las normas por las que se rige son distintas de las del ensayo. No hay ficción que se dirija exclusivamente al intelecto; el hecho de usar personajes, incluso tan desencarnados, tan poco tangibles, tan escasamente realistas como los de algunas novelas de Claude Simon o de Donald Barthelme, genera inmediatamente identificación, rechazo, deseo, curiosidad

que van más allá de la razón.¹ También la novela que se pretende «pensante», por usar el término acuñado por Palmar Álvarez —en el artículo «Novelas pensantes: Retablos cervantinos en el siglo XXI»—, no puede prescindir de las emociones, sean las que sienten sus personajes, sean las que se generan en el lector; la indiferencia, por cierto, es también una forma de emoción, por lo que puede producir empatía: esos personajes que atraviesan el mundo sin responder a sus agresiones, mirándolo como se miraría en televisión un reportaje sobre algo que no nos interesa demasiado, también establecen una relación con el lector que va más allá de lo puramente intelectual al tiempo que encarnan un determinado discurso. *Miss Lonelyhearts* de West, *El hombre en el umbral* de Bellow, *El extranjero* de Camus o, con más sentido del humor, *El cuarto de baño* de Toussaint, y tantos otros libros en los que los protagonistas se empeñan en experimentar lo que les separa del mundo. Por eso Robbe-Grillet se irritaba ante los «personajes distantes» de la literatura existencialista que, tras ese desapego o desinterés o frialdad, lo que manifestaban era un desgarramiento interior, el sufrimiento ante el absurdo de la existencia. La única distancia que aceptaba el padre del *nouveau roman* era la puramente física, lo que le llevaba a proponer una estética antihumanista:

1. La tentación del escritor de ficción que escribe un ensayo: dejarse llevar por el estilo, por la habilidad para generar asociaciones de palabras, de ritmos, de sonidos; seducido por la sintaxis más que por el rigor, olvida que el rigor es también una forma de belleza.

«Limitarse a la descripción equivale evidentemente a recusar toda otra manera de acercarse al objeto: la simpatía por irreal, la tragedia por alienante, la comprensión porque pertenece al ámbito exclusivo de la ciencia.»

El núcleo del credo de este autor, la opacidad psicológica de lo real, nos acerca a formas de crueldad más sutiles que una mera acumulación de violencias. Su minimalismo es una forma de crueldad —todo minimalismo lo es— porque tiende a ser impenetrable, se presenta ante nosotros como superficie que no podemos atravesar, rehúsa el sentido. El silencio tiene también un valor ético: negarse a decir lo que no es posible decir verdaderamente. Devolver al lector a su soledad esencial a la hora de percibir el mundo. El silencio no sólo oculta, también llama la atención sobre aquello de lo que no se habla, con lo que lo ausente o silenciado se vuelve lacerantemente presente. Callar es una manera de subrayar. También, aunque de otra manera, las obras de Celan rehúsan la interpretación, son impermeables a la obsesión por el sentido; sus poemas no significan, se muestran: palabras, neologismos, yuxtaposiciones que a simple vista no siempre son lógicas, tonalidades: si nos entristecen es porque proyectamos sobre ese sonoro vacío nuestra propia tristeza, su opacidad es el espejo de obsidiana en el que vemos reflejada nuestra incomprensión del mundo, nuestra soledad, puesto que la comunicación es imposible. Asistimos a la desolación, pero no podemos asirla, definirla, no podemos enfrentarnos a ella porque somos incapaces de descubrir sus causas o la forma en que opera, y es por tanto irremediable.

La idea sentimental, o religiosa, de que el silencio nos une es una falsificación. El silencio sólo se comparte en la fantasía de los que callan, que suponen una complicidad emocional o intelectual. Los enamorados asumen a veces que sienten lo mismo cuando callan juntos, pero nada nos dice que uno de ellos no esté fantaseando con algún amante o preparándose para decirle a su pareja que va a abandonarla. No romper el silencio en la literatura muestra la monstruosidad de no poder estar seguros, de no ser capaces de tranquilizarnos mediante un discurso compartido. El silencio literario es cruel porque no nos garantiza nada: el lector intentará rellenarlo con sus propias conclusiones, pero no podrá preguntar a nadie si es cierto lo que piensa.

Los humanos necesitamos certidumbres. Tendemos a preferir libros con un mensaje que nos conforta, es decir, que hacen explícito lo que ya pensábamos antes de leerlos. Una crítica a la religión será siempre bien recibida por los ateos, una crítica al vicio por el pío, una crítica hacia los poderosos por los que no tienen poder... y también por los poderosos que no se sienten cómodos con su condición y prefieren contarse entre los impotentes. Una explicación del mundo que me alivie de mis culpas o que al menos las haga más llevaderas será acogida con gratitud. El lector suele apreciar las novelas en las que los protagonistas hacen lo que él siente que debería hacer pero no hace. Cuánta gente que lleva una existencia perfectamente burguesa disfruta las aventuras del revolucionario que sacrifica su vida luchando por sus ideales. Siempre me ha llenado de estupor el éxito de esos libros mediante los que asistimos al sufrimien-

to injusto de una persona cuyo partido tomamos no porque nuestras vidas sean o hayan sido similares, sino precisamente porque no lo han sido. No nos identificamos sino que sentimos simpatía, nos identificamos más bien con los justos que consideran que aquello es una injusticia; coincidimos con el autor en que el mundo es malvado, pero no por nuestra culpa, puesto que estamos al lado de las víctimas. En cierto sentido muchos de esos libros que pretenden ser morales —el autor revela con ellos lo ruin que es el mundo pero no él, ya que él condena esa maldad— son también extremadamente conservadores. Procuran al lector la sensación de encontrarse del lado de la razón mientras leen, de forma que no es necesario que lo hagan también mientras viven. Todos estamos a favor de la justicia, pero sólo unos pocos actúan para conseguirla. Leer no es en muchos casos, como nos dicen desde el poder, una forma de crecimiento y liberación personal, sino una estrategia de enquistamiento. La lectura, igual que viajar, se ha convertido para la mayoría en una actividad recreativa. Si una vez y otra recibimos el mensaje de que leer es bueno se debe a que leer, como escribir, se ha vuelto inocuo. Pan y circo. Y literatura. E Internet. La literatura es el opio del pueblo.

Los libros crueles son aquellos que niegan la sumisión a la banal dictadura del entretenimiento, aquellos que nos obligan a cambiar, si no de vida, al menos de postura, que nos vuelven incómoda esa en la que estábamos plácidamente aposentados en nuestra existencia.

Libros como *Auto de fe* de Canetti, *Historia del ojo* de Bataille, *Meridiano de sangre* de McCarthy, *La piel*

del zorro de Herta Müller, casi cualquiera de las novelas de Thomas Bernhard, *La pianista* de Jelinek, *El teatro de Sabbath* de Philip Roth, algunos cuentos de Fleur Jaeggy, también el delirio narrativo de Barthelme, *Desgracia* de Coetzee —¿sorprenderán a alguien las muchas antipatías que desató el autor en Sudáfrica con ese libro que no corteja ninguna de las grandes narrativas nacionales, que no se acomoda ni a la buena ni a la mala conciencia de sus lectores?—. Son libros que no nos dejan tranquilos, no nos conceden el respiro que buscamos en la lectura; todo lo contrario, aprovechan nuestro interés para colarse violentamente en nuestra casa y decirnos cosas que no les hemos preguntado, nos muestran los rincones oscuros, que lo son porque no hemos querido iluminarlos.

¿Es todo esto negro pesimismo, la venganza sádica de intelectuales amargados que encuentran insufrible el mundo y quieren aguar la fiesta a quienes tienen una visión más positiva de la realidad? ¿O es una forma de nihilismo, el producto de gente que, como no cree en verdad alguna, disfruta atacando fieramente las verdades de los demás sin saber ofrecer nada constructivo a cambio? ¿Qué pretende el autor que, como Maldoror, emplea su genio «para pintar las delicias de la crueldad»?

Llegados a este punto, es hora de citar una de las frases más conocidas de *El nacimiento de la tragedia*; en

ella Nietzsche habla del pesimismo, pero yo invito al lector a sustituir mentalmente esa palabra por la palabra «crueldad»: «¿Es el pesimismo necesariamente la señal del declive, de la decadencia, de lo fallido, de los instintos cansados y debilitados? ... ¿Hay un pesimismo de la fuerza? ¿Una predilección intelectual por lo duro, lo espantoso, lo malvado, lo problemático de la existencia [que nace] del bienestar, de la salud exuberante, de la plenitud del existir?» Con esos interrogantes Nietzsche contradice a su maestro, Schopenhauer, para quien el espíritu trágico conduce a la resignación.

La crueldad no es necesariamente un signo de declive, de sádica resignación, ni siquiera de *Schadenfreude*, ese término alemán que expresa el regocijo por el mal ajeno. También puede ser una afirmación, un impulso primariamente destructivo, sí, pero que no se conforma con dejar a su paso un paisaje de escombros. Derribar para construir, reventar las burbujas de felicidad artificial, emborronar la idílica imagen que nos pintan de lo que somos y de lo que podemos ser, romper la pantalla en la que se refleja una realidad que no existe más que como tramposo simulacro.

Para explicar mejor mi concepción de crueldad ética, me voy a permitir poner un ejemplo de mi propia producción literaria. Soy consciente de que, aunque no está mal visto que filósofos y científicos citen su propia obra para apuntalar una teoría, se suele considerar de mal gusto que un escritor se cite a sí mismo cuando se sale de su ámbito natural, en mi caso sobre todo la

ficción, y pretende hacer un análisis general de cualquier aspecto literario, como si citarse junto a autores de más reconocimiento universal –Elias Canetti, Philip Roth y otros que aparecen en estas páginas– fuese una muestra de un ego excesivo o una forma poco sutil de introducirse a empujones en la historia de la literatura. Durante las próximas páginas pretendo infringir sin embargo esta convención ya que citaré extensamente y comentaré algunos aspectos de mi novela *Un mal año para Miki*. Si lo hago es porque no pocos han considerado esta novela de una crueldad innecesaria –la escritora Laura Freixas me comentó que tuvo que dejar de leerla–, y de la reflexión sobre esa crueldad sale precisamente el núcleo de la conferencia que pronuncié en Lehigh University, que a su vez es el núcleo de este ensayo. Pero, además, usar este ejemplo tiene una ventaja adicional: en la mayoría de los casos sólo puedo imaginar, mediante el análisis de la obra, lo que eran las intenciones del escritor al idear cierto pasaje, o en su defecto, lo que Eco llama la intención del texto: aquello de lo que no era consciente el escritor, pero parece probable que actuase inconscientemente sobre él y lo guiase en la escritura. Al elegir una obra mía es más fácil discernir lo primero y no hay obstáculo para que intente discernir lo segundo.

Además, este pasaje de mi novela resulta particularmente pertinente, no sólo por su relevancia respecto al tema del que estoy hablando, también porque al escribirlo mis motivaciones fueron más explícitas, más conscientes, de lo que es frecuente en mi obra. Alan S. Weiss, en el prefacio a *La estética del exceso*, señala que

la palabra «yo» está prohibida en los análisis críticos, pero para un escritor que, y ése es mi caso, ha comenzado a reflexionar sobre la literatura en general a partir de reflexiones sobre la propia obra, no infringir dicha prohibición parece particularmente difícil. Pasemos, sin más digresiones, a *Un mal año para Miki*:

Miki se sirvió una copa de ginebra. Hielo. Se sentó en el sofá, frente al televisor. Buscó el mando a distancia. Lo encontró. Dejó la pistola a un lado, sobre el brazo del sillón. Se puso el vaso de ginebra junto a los huevos. Se le escaparon una sonrisa y un escalofrío. Encendió el televisor. Bien, dijo, sin razón aparente. Le dio una arcada. Tomó otro trago. De nuevo el vaso frío junto a los testículos. La pantalla se iluminó. Un avión, al parecer de pasajeros, se estrellaba contra una torre y entraba en ella como si estuviese hecha de mantequilla. Al momento la torre estallaba como el contestador.

Cojonudo.

Repitieron la toma desde varios puntos de vista. La nube roja, amarilla y negra expandiéndose por el aire. Por lo visto era cierto; un avión se había estrellado contra una de las torres gemelas en Manhattan.

Grandioso.

Miki vio el segundo avión entrar por la izquierda de la pantalla. Se clavó en la segunda torre, algo más abajo que el primero, y la explosión hizo reventar varios pisos.

Guau.

Se oían gritos de pánico, my God, my God.

El locutor estaba histérico, parecía un locutor

deportivo anunciando un gol increíble del equipo nacional.

Miki quitó el volumen. Pasó un buen rato viendo imágenes de los aviones estrellándose contra las dos torres. Era perfecto. Una obra de arte. Se levantó y encendió el aparato de música. La música de Portishead se desparramó por el salón como una droga. Miki se quedó aún varios minutos contemplando una y otra vez los impactos. Gente corriendo. Humo. Y de pronto una de las torres se desplomó. Como un anuncio del fin del mundo. Poco después los últimos pisos de la segunda torre se derrumbaron sobre los demás igual que en una voladura controlada: al cabo de unos instantes había desaparecido.

Increíble.

Miki sacó una cinta de vídeo del cajón situado debajo del televisor. Una película que había grabado unos días atrás. Subió el volumen. Dos mujeres en la pantalla, dedos, lenguas, agujeros, clítoris, rosa y bronceado, los gemidos, berridos, más, más, así. Nada. Sería el frío del hielo. Con el mando a distancia, pasó a las imágenes de las torres, que seguían hundiéndose una y otra vez, se regeneraban a sí mismas para volver a derrumbarse, pero segundos después estaban otra vez en pie, incólumes. Se podían ver las torres y su destrucción desde diversos ángulos, planos largos, medios, cortos, los aviones penetrando a cámara lenta en el cuerpo de las torres. Gente arrojándose por las ventanas y cayendo en silencio.

Pasó de nuevo al vídeo. Un primer plano como de operación quirúrgica: el coño abierto como una

herida, sonrosado, chorreando mucosidades, y la otra —que era negra, muy raro, antes no era negra— aplicando allí una lengua puntiaguda como un cuchillo. Miki puso el vaso sobre la mesa y las manos sobre los genitales. A ver. La negra masajeara las tetas de la otra como si quisiera arrancárselas. ¿Por qué abren tanto la boca? ¿Por qué ponen esa cara siempre como si todo les hiciese daño? ¿Igual que Verena? La negra se arrodilló. La otra por detrás. Nariz y boca entre las nalgas. Tetas colgando como si estuviesen llenas de agua.

Se acabó.

Miki vomitó entre el sofá y la mesa. Cuando terminó, cogió el mando a distancia, y pasó a toda velocidad de las torres estallando a las dos mujeres, hasta que dejó la imagen en la película pornográfica: una se había tumbado en la cama, boca arriba, mientras la otra, sentada sobre sus pechos, le acariciaba el clítoris como si quisiese borrarcelo.

Nada, Miki no sentía nada.

En la escena anterior se mezclan fragmentos de una película pornográfica con una catástrofe que costó la vida a cientos de inocentes y horrorizó no ya al país donde tuvo lugar, también a millones de personas en todo el mundo. La escena está escrita con una fría falta de compasión que se acerca a lo inhumano. Se pasa de la descripción de lo pornográfico a la de un atentado mortífero y a las circunstancias personales de Miki sin ningún tipo de jerarquía; todo es lo mismo, y nada parece tener importancia. «Miki no sentía nada.»

¿Qué tipo de persona será el autor de un texto así? ¿Es tan duro de corazón que se burla de una tragedia reciente (esa escena fue escrita poco después del atentado)? ¿Es una mera provocación? ¿Una profesión de fe antiamericana?

En varias ocasiones me han preguntado por qué he escrito esas páginas. Sobre todo durante charlas con estudiantes estadounidenses que han tenido que leer mi novela en algún curso de literatura española, me he encontrado con un rechazo que sólo la cortesía conseguía disfrazar. Y por supuesto me han preguntado si al escribirlas no pensé que ofendería con ellas a mucha gente.

Debo confesar que no soy capaz de contestar a la primera pregunta de forma satisfactoria. Tendría que dar la misma respuesta que cuando me preguntan las razones de cualquier otra escena. ¿Por qué? Porque me vino a la imaginación y me sentí intrigado por las posibilidades que abría. Si alguien me lo reprocha diré que la escritura no es nunca culpable, como no lo pueden ser los pensamientos: todos hemos asesinado en nuestra imaginación, nuestra fantasía comete actos que sería disparatado pretender juzgar. Publicar lo escrito sí puede ser inmoral, como lo es perpetrar en la realidad nuestros crímenes imaginarios. Por eso quizá tenga más interés explicar por qué publiqué esas páginas, a sabiendas de que serían percibidas como hirientes hacia los sentimientos ajenos. Usar el dolor del otro para apuntalar una trama literaria, regodearse en el sufrimiento de aquellos que la sociedad considera víctimas inocentes resulta repugnante para muchos. Sobre todo si se trata de tragedias y dolores cercanos.

Y sin embargo es lo que sucede, sin que nadie se ofenda, en buena parte del cine bélico y también en numerosas obras literarias y cinematográficas que aprovechan una catástrofe, política, social, individual, para narrar una historia sentimental. Como la aclamada película *El secreto de sus ojos*, en la que un período de represión por parte de un régimen sanguinario sirve de contexto para una historia romántica, aderezada con unas cuantas escenas en las que se nos muestra la ruindad de la dictadura, sin profundizar ni analizar, sin descubrir ni investigar, tan sólo como mera referencia que pone a los lectores del lado de los protagonistas. La Historia entra al servicio de obras entretenidas, que a menudo desean conmovernos y por ello refuerzan sus tramas de amores y desamores con un contexto impactante que predisponga a las emociones intensas. Si el uso que hace *Un mal año para Miki* de una determinada catástrofe puede resultar insoportable para algunos lectores, no es porque utilice el dolor ajeno, sino porque no se esconde tras un discurso moral o al menos conmovedor, más bien casi hace ostentación del deseo de no moralizar ni emocionar, precisamente para que tampoco el lector se oculte detrás de sus buenos sentimientos.

El exceso en general, no sólo la crueldad excesiva, es una invitación a leer la realidad, o un aspecto de ésta, de una manera diferente de la generalmente aceptada. Bataille, en *El erotismo*, consideraba el exceso una violencia que se impone a la razón, pero no creo que el

exceso sea siempre una manifestación de irracionalidad; yo diría más bien que es una violencia que se impone a la razón domesticada, a los hábitos de pensamiento y representación demasiado sometidos a discursos e iconos consensuados.

Son muchos los aspectos de la vida, las creencias y los sentimientos humanos para los que hay una interpretación predeterminada de la que nadie debe desviarse. Sabemos cómo debemos sentir y pensar, y esto no es sólo característico de nuestros tiempos de corrección política. Siempre ha sido así: hay una narrativa dominante que no puede ser desafiada sin caer en el mal gusto, la subversión o la perversión, sin ser un traidor a la sociedad. Con algunas cosas no se juega: basta mencionar palabras como terrorismo, sexualidad infantil, violencia de género, aborto, para darnos cuenta de que cualquiera que se enfrente al discurso dominante, en lugar de ser escuchado, será enviado al bando de los violentos o de los pervertidos o de los machistas o de los reaccionarios. Imaginemos que alguien defiende desde un foro público la violencia contra la violencia sutil de los Estados, o que abogue por la reducción de la edad para que sean lícitas las relaciones sexuales, o que, incluso siendo por lo demás una persona de izquierdas, considere que el aborto es un crimen, o que lance una campaña para defender los derechos de los maridos que han agredido a sus mujeres, por ejemplo los relativos a la custodia de los hijos. Sin entrar en los argumentos que podrían esgrimirse para defender tales ideas, está claro que el discurso público consensuado, aquel donde se decide el vocabulario y la moralidad

que deben primar en la sociedad —y dos buenos termómetros son los libros de texto y el lenguaje de los políticos—, condenaría al autor, asociaciones de ciudadanos expresarían su repulsa y pedirían la intervención de los tribunales, los mensajes de los lectores de los periódicos digitales se llenarían de insultos; ante afirmaciones como las mencionadas, a nadie le interesarían el contexto ni las razones de su autor, que sería inmediatamente adscrito a una determinada filiación política: cualquiera que está en contra del aborto es de derechas, cualquiera que defienda la violencia es un extremista. No hay medias tintas ni lugar para matices o argumentos. Por supuesto en una sociedad puede haber discursos contradictorios sobre ciertos asuntos: a favor o en contra del aborto, a favor o en contra del matrimonio homosexual; ambos extremos son hegemónicos en un sector importante de la sociedad, y mantener una u otra opinión es una manera de inscribirse en un bando. Pero hay algunos asuntos que trascienden los bandos, las clases, las ideologías, y quien no comparte la opinión dominante sobre ellos se sitúa en la marginalidad. Como escribía unos renglones más arriba, con ciertas cosas no se juega. El luto patriótico de una comunidad es una de esas cosas. Cualquiera que no muestre la aflicción debida es un traidor, una persona sin escrúpulos.

Sin embargo, tras haber visto más de una docena de veces las imágenes del ataque contra las Torres Gemelas y de haberme sentido escandalizado por él, des-

pués de haber visto por enésima vez los impactos, a varias personas arrojándose por las ventanas y cayendo interminablemente al vacío, las torres desplomándose, a la gente que corría y gritaba por las calles, comencé a darme cuenta de que aquello estaba dejando de afectarme, de que crecía en mí cierta indiferencia. No obstante, seguí mirando las mismas imágenes, y las semanas siguientes pude hacerlo en muchas más ocasiones, pues cualquier comentario o discusión televisivos sobre el 11/9 iba ilustrado por las mismas tomas. En cierto momento mis sentimientos habían cambiado por completo, más bien debería decir que habían desaparecido. Y me volví consciente de que miraba como miraría una película pornográfica. Una de las características principales de la pornografía es que muestra en público actos que suelen pertenecer a la esfera privada y en ese proceso despoja al acto sexual de cualquier sentimiento, manteniendo únicamente la excitación. La pornografía nos da control, suprime el riesgo que existe en las relaciones interpersonales, pone distancia entre nosotros y el peligro de estar vivos. Eliminando la relación física y emocional, la pornografía me reduce a un ser anónimo que ha cesado de formar parte de la realidad; sin contacto, sin sentimientos, sin empatía, sin ningún intercambio. Estoy a solas con mis respuestas biológicas.

De una reflexión similar sale esa escena en esta novela en la que asistimos al proceso durante el cual Miki, el protagonista, se va alejando cada vez más de la realidad y, al mismo tiempo, de sí mismo. El ensimismamiento puede ser una forma de anestesia. Las

relaciones de Miki con mujeres están marcadas por la ausencia de sentimientos; es un predador que utiliza los cuerpos que va encontrando para satisfacer sus necesidades básicas sin dar nada a cambio; al final del proceso presencia, a través del televisor, el ataque terrorista, y él no necesita la repetición para llegar a la indiferencia, como nos pasó a la mayoría de nosotros, porque él ya había alcanzado ese estado de absoluta falta de implicación.

Al escribir estas páginas, lo que el autor de la novela hacía era escenificar esa sensación, mezclar sexo y dolor en una pantalla, en un libro, para subrayar su intercambiabilidad cuando los sacamos de su contexto, o quizá sería más preciso decir cuando nos convertimos en consumidores descontextualizados de intensidad, venga ésta de donde venga. Lo que nos dice el autor es: eh, no mires las torres, mírate a ti mismo. A menudo el aspecto subversivo de la crueldad es que cambia el foco: lo retira del objeto y lo vuelve hacia el espectador. Quizá entonces el espectador comprende que no es un transeúnte por el exterior de los acontecimientos, que no es testigo sino cómplice del robo de significado a la realidad, de convertirla en un espectáculo para nuestra diversión. La crueldad vuelve la realidad otra vez peligrosa, nos arrebató el mando a distancia de tal manera que no podamos cambiar a otro programa cuando nos duele lo que vemos.

«Los autores crueles [escribe André Dinar] son superiores al resto porque nos aportan nuevas perspectivas

sobre nosotros mismos y sobre los demás, despreciando cualquier respeto humano.» No sé si son superiores, pero aportan una emoción distinta a la lectura: la de no estar a salvo. El autor se vuelve cruel al descubrir que «el mal» no está fuera sino dentro: cuando sus ataques dejan de ser conformes y ya no se dirigen al demonio, al enemigo político, al disidente religioso. Si todo demonio puede habitarnos a cada uno de nosotros, el combate se vuelve también interior, lo que entra en conflicto con la sociedad, que se niega a aceptar sus propios horrores.

Se podría imaginar al autor cruel como alguien lleno de odio hacia lo que le rodea, obsesionado por zaherir a una sociedad a la que desprecia, pero escribir una escena como la anterior no tiene por qué hacerse desde la depresión o la amargura; al contrario, es posible sentir algo parecido a la alegría, a la exuberancia, no por estar siendo acogido por las tibias llamas del nihilismo, sino porque el autor, al escribir cruelmente, se rebela frente a un mundo de apariencias lenitivas, se une con entusiasmo a las fuerzas del «lado oscuro» en la lucha contra una construcción hecha de brillos y reflejos, contra el radiante espejismo de una felicidad que sólo puede prevalecer ocultando lo que es desagradable o perturbador. Gracias a esa crueldad compartida mediante la escritura se recupera el elemento dionisiaco frente a una representación apolínea, supuestamente racional, de la realidad. El autor cruel, al ponerse manos a la obra, se suma al deseo de Kafka de ser piel roja, de abalanzarse sin riendas y sin espuelas, de sentir

el vértigo de escribir sin riendas, sin control, sin seguridad, y entonces el paisaje se abre vasto y excitante ante uno.

Muchas veces me han preguntado: ¿por qué hay tanta violencia en sus obras? ¿Es usted tan pesimista que sólo ve la desgracia o la mezquindad? ¿No quisiera a veces crear mundos hermosos, paraísos literarios en los que el lector pueda refugiarse de la fealdad del mundo?

Es difícil entender por qué los lectores buscan aún esas visiones apaciguadoras: día tras día reciben los mensajes de la publicidad que les pintan una vejez sin preocupaciones gracias a tal o cual seguro, el éxito sexual conduciendo un determinado automóvil, una figura esbelta si consumen cierto tipo de cereales; políticos de todas las ideologías les prometen un futuro mejor, una sociedad justa y segura; líderes religiosos les pintan en brillantes colores diversos paraísos de ultratumba. Si no les creen a ellos, ¿por qué van a creer a los escritores? Yo también esparzo entre mis libros momentos de belleza, esos instantes en que los personajes se admiran de estar vivos y de amar a pesar de todo, igual que hay momentos en los que fluye la carcajada aunque alrededor caigan las bombas. No se trata de volver el mundo más espantoso de lo que es, sino de no dejarse engañar. De no ponerse al servicio de un difuso e interesado marketing de la realidad, precisamente porque la realidad le interesa, y habría que decir, con Agamben, que sólo el autor cruel es

plenamente contemporáneo, porque mientras los demás se dejan cegar por las luces del pasado o del futuro o de una concepción ideal de su tiempo, el autor cruel mira la oscuridad de su época, se sumerge en ella, y la salva de ser ocultada tras los reflectores. Negar la oscuridad es negar el presente para refugiarse en algún paraíso que nunca se da aquí y ahora, que sólo puede existir en un tiempo inalcanzable.

Hay personas, me cuento entre ellas, que sienten el impulso de reír en los funerales, que no pueden contener una sonrisa al dar el pésame. Reírse de lo que es sagrado, no para provocar, ofender, herir a aquellos para los que es sagrado, para los parientes afligidos. Sino porque se percibe tan pesadamente la presión, la muerte está tan ritualizada y al mismo tiempo tan oculta tras sus ceremonias que uno se siente incómodo, todos esperan que te comportes de una determinada manera: los movimientos pausados, el tono de voz no muy alto, los gestos que no muestren grandes emociones, sobre todo si no eras muy próximo al difunto; el patrón de conducta está marcado, te empujan tanto hacia un modelo de comportamiento que inconscientemente te rebelas contra las normas no escritas, sientes el absurdo de la situación, ves a todos los participantes como actores en una farsa, y de pronto se te escapa una risita estúpida, fuera de lugar: todos están tan serios, son tan artificiales como las flores de invernadero que adornan el ataúd. Y al escribir una escena cruel sientes esa excitación de reírte en el velorio —como en aquel relato de

Cortázar, *De la seriedad en los velorios*—, de no aceptar el esquema que te imponen, de infringir las normas del buen gusto, volviendo patente para todos la atmósfera opresiva en la que parecían sentirse tan cómodos.

No es entonces que los autores crueles estén en contra de la vida. Al contrario, más bien se diría que son los campeones de la vida... en todas sus manifestaciones. Lo oscuro, lo sombrío, lo feo, lo mezquino están en nosotros, y no es necesario, ni siquiera saludable, esconderlo. La descomposición es parte de la vida, como lo es igualmente, qué obviedad, la muerte. Rosset diría que no son los autores los crueles, sino la realidad, cuya «naturaleza [es] intrínsecamente dolorosa y trágica» debido «al carácter insignificante y efímero» de lo real y a que esa realidad es la única que existe, no puede sustituirse por otra ni ser sucedida por una mejor; lo que ocurre, ocurre, y no hay manera de dar marcha atrás. Así, lo único que hace el autor cruel es desmantelar las narrativas que se esfuerzan en esconder este hecho tras representaciones suavizadas y tranquilizadoras de la realidad o tras promesas de una realidad mejor. El triunfo del bien sobre el mal, figura habitual de la literatura complaciente, pertenece al orden de la fantasía o al de la religión —si es que no coinciden ambos—. Artaud, para quien el teatro era un camino por el que llegar a todo lo que de oscuro hay en el espíritu, afirmaba que no es posible emprender ese camino sin una dosis de crueldad. Una crueldad que era consecuencia de una «severa pureza moral».

Entre las posibles funciones de la literatura, Umberto Eco señalaba una que encaja muy bien con este discurso: para él la literatura nos enseña a morir, a aceptar ese destino inevitable. Una narración, como la vida, no se puede modificar; no es posible anular lo ocurrido; lo escrito, escrito está, y aunque el lector desearía quizá que Anna Karénina no se arrojara bajo las ruedas del tren, o que John Silver el Largo acabase mostrando más corazón, ni Tolstói ni Stevenson lo quisieron así y no nos queda sino conformarnos con lo escrito. Yo hubiese querido que Jakob el mentiroso y Lina no tuvieran que montar en ese tren con todos los demás judíos del gueto, habría dado lo que no tengo para que Bartleby encontrara alguna forma de felicidad, y siempre me ha costado aceptar la triste suerte de la Regenta. Pero no hay remedio: lo que es, es.

Y sin embargo la crueldad también puede ser una manifestación de optimismo, pues presupone la posibilidad de un cambio real, no aparente: la realidad es lo que es, no te engañes; sólo reconociéndola puedes actuar en algunos casos sobre ella; sin el paso previo sólo actúas sobre sus representaciones, maquillas o remodelas sus máscaras. El místico que se disciplina y ayuna lo hace no por odio a su cuerpo —al menos no sólo por eso— sino porque cree en una posibilidad de transformación. Al mortificarse espera poder levitar, aunque sea en sentido figurado, volverse más ligero, menos cuerpo, y así acercarse más a Dios. El autor cruel, aparte de que pretenda transformarse a sí mismo du-

rante el proceso de escritura, espera también provocar una mutación en el lector: tras haber leído el libro el lector debe ser ya otro. El acto cruel no es penitencia sino ascetismo, no es consecuencia sino herramienta. Creer, a estas alturas, que la literatura puede cambiar la sociedad, a través del cambio en los individuos, supone un optimismo que pocos compartirán, pero también es una forma de superar, sin negarlas, las enseñanzas de la posmodernidad. La crueldad hoy recupera la fe de la modernidad cargándola de escepticismo y se vuelve abanderada de una ideología de la negación, sin dogmas, sin ideales, sin promesas. La literatura cruel no se gesta a favor de, sino contra. En su negatividad está su fuerza y su honestidad. Ni promete ni ofrece. Tan sólo entrega las herramientas para comenzar el derribo.

Lo que es, es, y a menudo ese ser entraña una insoportable tragedia. Tras esa drástica aseveración habría que dividir la literatura en dos grandes tipos, que por supuesto no siempre se dan en una forma pura, por lo que quizá más que de tipos habría que hablar de tendencias. La primera sería usar la literatura para escapar a esa realidad insatisfactoria. La religión ya no le basta a la mayoría para compensar el conocimiento de que la muerte nos aguarda, de que estamos solos, de que la vida puede resultar, a veces, insoportable. Como el protagonista de Conrad tras el largo viaje por el río Congo, llegamos al gran descubrimiento: el horror, pero un horror que no consiste en descubrir nuestros

instintos primitivos, en la revelación del salvaje que se encuentra por debajo de nosotros, que serían más bien las tesis de *El señor de las moscas* y de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Conrad hace un descubrimiento aún más atroz, como nos recuerda Safranski en su libro *El mal o el drama de la libertad*: somos contingentes; no, lo peor no son esas fuerzas oscuras que tiran de nosotros hacia la bestia cuando nos libramos de las ataduras de las convenciones sociales, y que se revelan estremecedoramente en las guerras —esos jóvenes formales que se vuelven asesinos, esas mujeres que alientan a sus hombres a la violación de otras mujeres, esa animalización del contrario que permite hacer con él lo que harías con una res o con un cerdo—. Lo peor es descubrir que nada importa. Somos fruto de la casualidad; la naturaleza es indiferente; el horror y la alegría se dan pero no son necesarios. Los llamados hombres primitivos buscaban explicación a la lluvia y al trueno, a la primavera y al desierto en fuerzas divinas, en espíritus, en duendes, en héroes legendarios que crearon todo lo que existe. Nosotros, que habíamos renegado de otras causas que no fueran puramente físicas y químicas, buscamos aún el consuelo de la finalidad: estamos aquí para algo, y ese algo podemos decidirlo nosotros; no somos originados por una voluntad superior, pero nuestra libertad nos redime de orígenes tan poco distinguidos como los de una oruga o una esponja. Puede que la química nos haya creado, exitosas combinaciones de moléculas, pero es difícil renunciar a que nuestras vidas tengan un sentido. Eliminados los agentes externos a las cosas, los interiorizamos: la ficción animista se transforma en un

juego de ficciones psicológicas: el yo, la voluntad, la libertad, construcciones mentales que perviven en nosotros independientemente de que Hume hiciera tambalearse el entramado del yo o que la neurociencia ponga en duda una volición independiente de impulsos químicos fuera de nuestro control.

Hagamos lo que hagamos, da igual. No hay respuesta verdaderamente satisfactoria a ninguna de nuestras preguntas: podemos fingir que la hay, pero somos conscientes de que si la incertidumbre se disipa es porque la conjura nuestro deseo, no nuestro entendimiento. Llegados entonces a ese final del trayecto, sin dioses a los que recurrir, sin una naturaleza sabia que dé una razón o un sentido a nuestros impulsos, enfrentados al espejo que nos muestra tal cual somos en el momento, sin las coartadas del pasado o del destino, la literatura y el arte en general pueden ayudarnos a hacer todo más llevadero. Escapar de uno mismo. La literatura de evasión. Porque es posible que Eco tenga razón en que la literatura nos enseña a resignarnos a que las cosas son como son, pero la literatura tiene una gran ventaja frente a la vida del individuo: es múltiple, sucesiva, aparentemente infinita.

Cierto: no puedo detener la mano con la que apretará el gatillo el joven Werther ni regalar a Sancho su ínsula –aunque habría merecido la pena ver qué cara pondría–, pero siempre puedo empezar otro libro. Y otro. Y otro. Saltar de una vida a la siguiente, remedar la reencarnación transportándome a distintas épocas y situaciones, ser hombre o mujer, bandido, pirata o mosquetero de Su Majestad. Por supuesto, existe una

literatura de evasión que, además de darnos ese respiro de nuestras propias existencias, al mismo tiempo consigue ponernos en contacto con nosotros mismos: nos transporta a otro lugar para recordarnos quiénes somos, reduciendo el riesgo y el dolor de serlo. Nos ofrece un espacio seguro para explorar nuestros sentimientos y nuestras decepciones.

Justo lo contrario sucede en la literatura más banal, cuyo único objetivo es mantenernos entretenidos, alejados al máximo de todo lo que sea profundo, y nos procura suspense, o bonitos juegos intelectuales, o cosas de risa, o sentimientos edulcorados; como a patinadores sobre hielo, nos empuja a hacer una pirueta tras otra, fascinados por la velocidad y la ligereza, sin permitirnos ver lo que hay debajo de esa capa brillante y quebradiza. Nos convierte en esos ciudadanos de los que hablaba Séneca, sentados en el circo o en el teatro, divirtiéndose, ignorantes de que sus casas acaban de arder en un incendio.

El autor cruel no busca la evasión sino el encierro del lector consigo mismo. Cegar todas las salidas para que no le quede más remedio que enfrentarse a una determinada situación. Un autor cruel se siente en pie de guerra contra las versiones suavizadas del mundo que esconden su crueldad y que a menudo se usan para legitimar un determinado orden político y moral, el cual a su vez perpetúa otras formas de crueldad. Escapar de lo muelle para ir a lo incómodo, de lo seguro buscando lo incierto, escapar, sí, de la realidad, pero de una

realidad anestesiada que nos produce la sensación de que vivimos nuestra vida como podríamos vivir otra, con el mismo desapego, y que el mundo que está ahí afuera podría ser peor —siempre puede ser peor— pero difícilmente mejor, por lo que cualquier esfuerzo es peligroso.

Escritores como Flaubert o Baudelaire buscan el horror porque la vida burguesa les aburre, les resulta inhumana. Lo humano es el riesgo. La locura es preferible a una normalidad que sólo puedes obtener mediante la amputación de tus impulsos más íntimos. Y si miras esa normalidad desde el exterior el absurdo se vuelve evidente. Beckett se esmera en mostrárnoslo sin tapujos. Vivimos instalados en la espera de algo o alguien que nunca llegará. Si Godot hubiese llegado, aunque nos decepcionara siendo más simple o más débil o más mezquino de lo que imaginaban, daría un sentido a la existencia de los personajes, podrían confrontarse con él, justificar su vida anterior en ese enfrentamiento. Pero Godot no es el Mesías. Ni siquiera está claro que haya alguien llamado Godot. Vivir es entonces esperar a pesar de todo, y por ello absurdo, con lo que el autor certifica el sinsentido de la existencia cotidiana. Pero si nada tiene sentido, ¿para qué escribir? Que responda Kafka, el metafísico de lo absurdo: «El mundo monstruoso que tengo en la cabeza. Pero cómo liberarme y liberarlo sin desgarrarme. Y prefiero mil veces desgarrarme a contenerlo o enterrarlo dentro de mí.» El escritor, quizá pecando de ingenuo, busca la salvación en la expresión atormentada de la realidad, igual que el místico la busca en la mortificación. Ésa es la única posibilidad, desgarrar y desgarrar-

se, asomarse al mundo monstruoso. Puede que la crueldad no nos acerque a la sabiduría, pero al menos nos aleja de la estupidez —¡no es poca cosa!—. Al fin y al cabo, la utilidad de la literatura no se encuentra en las informaciones que nos aporta, ya sean sobre la sociedad madrileña del siglo XIX o sobre el trabajo infantil en la India o sobre la revolución cubana de 1958. Si la ficción nos enseña algo lo hace a través de la emoción estética, y ese algo es mucho más amplio que el supuesto mensaje del autor: la famosa escena en *El acorazado Potemkin* en la que un cochecito de bebé rueda escaleras abajo mientras descienden, aplastándolo todo los soldados del zar, podría haberse rodado igualmente para denunciar las masacres estalinistas o las cometidas en Argelia por las tropas francesas. Su valor es que nos acerca a una emoción que no depende de los deseos del autor de denunciar la brutalidad de un determinado régimen político, de una época o una ideología; aprendemos algo sobre el mundo, sobre la fuerza ordenada e inhumana del poder, y también sobre nuestra capacidad de empatía y cómo se puede manipular ésta. Provocar en el lector una emoción fuerte que al mismo tiempo implique su juicio, su reflexión, generar en él sentimientos contradictorios, es una forma de invitarlo a cambiar.

El relato cruel vive de la tensión entre el rechazo al sufrimiento y la atracción que al mismo tiempo ejerce sobre el lector. Leer el sufrimiento ajeno no es necesariamente desagradable; depende entre otras cosas de

cuán cerca esté de nosotros la posibilidad de ser sus víctimas y, por supuesto, del lugar que ocupa ese tipo de dolor en la propia biografía. Los gestos del éxtasis, del orgasmo y del sufrimiento se parecen, y la escenificación de cualquiera de ellos remite necesariamente a los demás, y no es excepcional que se den simultáneamente. Mostrando lo cruel el autor es consciente de ejercer un poder de seducción, de arrastrar al lector a mirar entre los dedos por mucho que se ponga las manos ante los ojos. Al ejercitar ese poder el autor penetra en la intimidad del lector, en ese ámbito que en general ocultamos a los demás: le excita sexualmente con sus palabras, le arrastra a sus perversiones. Como dos compañeros de excesos, autor y lector se lanzan juntos a unas horas de desenfreno. Pero el autor que es de verdad cruel, el que no se limita a convertirse en un Virgilio devaluado en el parque temático del infierno, de repente pone un espejo frente al lector, le muestra su rostro desencajado, le integra en la imagen de esos laberintos en los que se creía de visita pero que son los suyos, los que habita desde hace tanto sin darse cuenta. No hay auténtica crueldad sin revelación dolorosa.

En ocasiones el autor cruel usa el humor para llegar a la revelación. La forma más frecuente de humor cruel elimina la empatía, y sobre esa carencia se desarrollan las peripecias de muchos dibujos animados: nos sitúan del lado de los buenos, y los malos reciben su merecido de una manera tan excesiva que resulta catártica, provoca la carcajada, esa manifestación del alivio que

sentimos porque eso no nos está pasando a nosotros, y también porque expresa, sin daños reales, nuestros deseos violentos más íntimos. La anulación de la empatía es conocida y utilizada precisamente para manipular al público y llevarle a reírse de los horrores cometidos sobre otros. ¿Cuántos judíos caben en un Seat Seiscientos? Cinco en los asientos y diez en el cenicero. Convertir el Holocausto en un chiste banal es una forma de quitarle importancia, de aprovechar nuestro gusto por la sorpresa ingeniosa para desensibilizarnos, fomentar nuestra indiferencia, de forma que la masacre se vuelva lejana, insignificante; una vez que te has reído de ella te cuesta volver a darle su dimensión inicial. Los chistes machistas y homófobos también acuden a ese tipo de humor que elimina la empatía, y que quizá conecta con nuestros secretos prejuicios, o sencillamente se aprovechan del efecto catártico que produce romper un tabú. Ésa sería la función del chiste para Freud: liberarnos de la opresión del tabú mediante la carcajada. (La liberación total, el rechazo a toda norma o imposición social, supondría la locura; por eso en la novela romántica, en la que hay más represión que realización del deseo, el que transgrede lo más sagrado se vuelve loco y estalla en carcajadas incomprensibles.)

Pero eliminar la empatía, como se verá más tarde cuando me acerque a la novela *Tiempo de silencio*, es también una forma de impedir que nos entreguemos a la compasión pasiva, a esa que podemos ejercer sin necesidad de salir de casa. Hay un tipo de humor cruel y ético que sorprende nuestras expectativas, genera una incongruencia entre lo trágico de una situación y la

manera cómica de narrarla, que nos impide repantigarnos cómodamente en nuestras emociones más someras.

El objetivo del auténtico humor cruel no es provocar sobresaltos vacuos, convertirse en espectáculo entretenido o emocionante que aúna espanto y carcajada; eso lo rebajaría a mera atracción de feria. El arte de la comedia cruel, al menos de la que a mí me interesa, consiste en conseguir que lo excesivo sea un instrumento para asomarnos a una realidad poco agraciada y ser premiados con la risa al reconocer sus rasgos más monstruosos. El humor cruel no se limita entonces a perseguir la risa catártica, sino que la transforma, más que en un fin, en herramienta de conocimiento.

De lo dicho hasta ahora se puede obtener la impresión de que el escritor cruel es un moralista con un plan predeterminado; que su obra es un tratado, articulado sobre una ficción, en contra de algo. En definitiva, se puede tener la impresión de que para estos autores la literatura es algo secundario, una herramienta para elaborar una construcción no literaria. Sin duda es el caso de algunos. Su veneno estaba dirigido contra un determinado credo, una doctrina, una ideología, una clase social, una virtud. Pero la mayoría de los autores contemporáneos desconfiamos del «mensaje» en la literatura. Hemos aprendido que el lenguaje no es unívoco, que el lector reinterpreta a su manera lo que lee, que la obra permanece abierta por más que el autor intente cerrarla, y que cuanto más lo intente más contribuirá a reducir su alcance.

Hay dos formas de ingenuidad literaria: pensar que un libro va a significar lo que cree el autor que significa, y pensar que un libro no significa nada porque el autor reniegue del significado. Así que más que un plan concreto para, yo diría que hay un gusto por; una búsqueda de la satisfacción que provoca atenerse al principio fundamental ya explicado del autor cruel: la destrucción de la certidumbre. Los autores crueles, sobre todo en el caso de los contemporáneos, de los que han conocido la posmodernidad y han sido ejecutados en efigie en *La muerte del autor*, aquel breve pero relevante ensayo de Barthes, no conciben en general sus libros como proyectos concretos, no responden a un plan de denuncia sino a una actitud general.

Mucho antes de la posmodernidad ya era preciso desconfiar del mensaje explícito de los autores crueles, porque a menudo la literatura cruel no defiende ideas, no significa; opera mediante la emoción. Artaud lo formularía en sus ensayos y cartas: el lenguaje de la crueldad no es sólo, ni siquiera principalmente, racional: apela al instinto, a los sentimientos, a los sentidos. La puesta en escena, los sonidos, las formas, el movimiento son tan importantes como la palabra.

Es, en el fondo, irrelevante que Sade creyese lo que escribió y si su moral es aplicable en la práctica; de hecho, hay importantes contradicciones en su pensamiento que sin embargo no mellan el filo de sus obras. Blanchot, en su ensayo sobre Sade y Lautréamont, señalaba la imposibilidad de compaginar dos de las afirmaciones centrales de Sade: todos los seres humanos son iguales –y por eso no tengo que sacrificar mi feli-

cidad por la de los demás, pues no son más importantes que yo—, pero por otro lado hay un grupo de hombres «todopoderosos que han tenido la energía de elevarse por encima de las leyes y los prejuicios», un grupo enfrentado a una mayoría que sólo sirve para convertirse en esclava de los caprichos de los primeros. A menudo, en los autores crueles el conjunto pierde importancia, lo relevante es el momento, la frase, esa agresión concreta contra las normas establecidas y los prejuicios. La falta de coherencia puede interpretarse como desinterés por la opinión de los demás. Importa el gesto, el desafío, no como provocación, sino como ataque frontal a lo más sagrado. Nadie en su sano juicio leería a Genet por la solidez de sus ideas, por sus construcciones intelectuales alrededor de la homosexualidad o el delito; es la experiencia sensorial y emotiva que suponen sus frases la que se mantiene operativa. A Genet le da igual que lo que escribe sea cierto o no. Le compensa el gusto de pronunciarlo, la violencia que ejerce sobre el lector, decir aquello que no se puede decir; alabar el crimen, enorgullecerse de la abyección, o, en momentos cumbre, escribir que se avergonzaba de no haber estado disparando del lado de los nazis contra los franceses, o, a pesar de su pasajera cercanía a los Panteras Negras, alabar los hermosos muslos de los policías que los molían a palos. En esa misma tradición se inscribe Houellebecq; no basta con *épater le bourgeois*, es necesario herirle, provocarle un auténtico desgarró, insultar lo más sagrado que pueda tener. No hay plan, no hay ideología, no hay mensaje; sorprender al lector con la guardia baja y golpearle lo más fuerte

posible. El puñetazo se dirige a las tripas pero, si es suficientemente violento, repercute en el cerebro.

Hay por supuesto autores contemporáneos que sí tienen un plan, un mensaje que transmitir, que prescinden de la crítica posmoderna y escriben a favor o en contra de una causa y a los que no importa mancharse sus manos de escritores descendiendo a una confrontación con la realidad; aunque siempre corren el riesgo de la simplificación, entienden que a veces se dan circunstancias de tanta gravedad que la literatura no puede quedarse al margen de ellas, por imperfecta que sea esa herramienta para modificarlas: libros como *Los peces de la amargura*, de Fernando Aramburu, o *Una belleza convulsa*, de José Manuel Fajardo, se inscriben en una reflexión literaria sobre la violencia terrorista y sus consecuencias para la sociedad y para el individuo; más que obras crueles son obras sobre la crueldad, y tienen un objetivo que podríamos llamar pedagógico; surgen de una convicción que desean transmitir. A medio camino entre la literatura cruel y la literatura sobre la crueldad se encuentra *Fe en disfraz* de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, donde las prácticas sadomasoquistas de los dos protagonistas se convierten en ritos para reactuar una historia de abusos sexuales, malos tratos y torturas desde los tiempos de la colonia.

El punto de partida del escritor cruel es el desasosiego mucho más que la convicción. Escribir para él es

investigar, y por supuesto uno investiga lo que no entiende. Empieza a juntar palabras, frases, escenas, porque ha encontrado un rincón oscuro que llama su atención; sin ir tan lejos como Céline —«todo lo que es interesante sucede en la sombra»—, sabe que probablemente incidirá en aspectos desagradables de la realidad, en experiencias dolorosas, confrontará al lector con situaciones con las que quizá preferiría no ser confrontado. El escritor, en el momento de asomarse a uno de los precipicios que acaba de encontrar en el camino, siente la atracción del vacío. Puede que experimente también un impulso contradictorio: el de salir corriendo, alejarse de la crueldad, de lo extremo, o al menos suavizar las aristas más cortantes. Pero sabe que es bueno reprimir el deseo de dejar de escribir o de escribir algo diferente, porque la crueldad es consecuencia de un ansia de conocimiento; permite explorar rincones de la realidad que a menudo quedan en la sombra y acaso el escritor cruel coincide con Cioran en que la mayoría de nuestros descubrimientos se la debemos a nuestras violencias, a «la exacerbación de nuestro desequilibrio». Así, cuando el escritor siente que la atracción que experimenta no se debe a esa tendencia al voyeurismo que todos conocemos, cuando cree que puede acercarlo aunque sea mínimamente a la verdad, entonces siente la excitación del científico ante un descubrimiento inminente; y sabe que hay lectores que le agradecerán ese trabajo, que están dispuestos a adentrarse en los mismos senderos, aportar sus propias linternas a la búsqueda, expulsar a los fantasmas que habitaban las regiones más abandonadas y echar un

vistazo a lugares que a veces son sombríos, a veces duros, a veces tan sólo están vacíos.

Antonin Artaud, en el poema –no en el ensayo del mismo título– *El teatro de la crueldad*, escribió:

Pero el mundo de los demonios está ausente.
Nunca conseguirá la evidencia.
La mejor manera de curarse de él
es destruirlo
y terminar de construir la realidad.

El fin último de la crueldad en la literatura es algo más humilde. No completar la construcción de la realidad, pero sí mantener el proceso en marcha y, al menos, disipar la niebla que esconde la realidad a nuestros ojos. La crueldad, como en general el exceso, vuelve visible lo que estaba oculto, desentierra los cadáveres de sus tumbas colectivas. Podría argüirse que los autores crueles exageran las cosas y por tanto no nos acercan a la verdad; al poner el acento sólo en lo cruel, en cualquiera de sus facetas, deforman la realidad. Sin embargo, la crueldad, igual que una caricatura o que el humor corrosivo, no deforma la realidad, de la misma manera que no lo hacen la química, la fisiología o la historia: describir el acto sexual a través de los procesos fisiológicos, de las transformaciones que opera en nuestras hormonas, de las modificaciones del riego sanguíneo y la actividad de nuestro cerebelo no es una manera exagerada de contar lo

que es el sexo, es sencillamente una manera limitada de hacerlo.

El autor cruel, a menudo, tampoco exagera, sino que muestra únicamente un aspecto de la realidad, lo aísla de los demás; es consciente de que al hacerlo está realizando una manipulación que influye sobre cómo percibimos lo real: pero no hay otra forma de aproximarse a ello que manipulándolo. El autor cruel deja fuera de su campo de estudio aspectos sin duda relevantes, pero sólo así puede mostrar el resultado de sus experimentos.¹

Antes de hacer ascender a los altares a los autores crueles, nos falta una pregunta crucial: ¿es la crueldad siempre una expresión del deseo de provocar un cambio o, al menos, el rechazo a una opresión? El escritor que descuartiza alegremente las vacas sagradas de la sociedad ¿lo hace como parte de un rito liberador?

1. Con raras excepciones, quizá Jelinek sea una de ellas, el autor cruel no lo es todo el tiempo. Todos precisamos un respiro de nuestra propia disciplina; no es necesario un paraíso, basta con un momento de descanso, dejar de derribar paredes, de reventar cañerías, de cavar en lo hondo. También el boxeador debe recuperarse entre dos asaltos, respirar más pausadamente, echarse agua por encima de la cabeza, dar un trago, olvidar que dentro de un momento va a sonar la campana y alguien gritará: ¡segundos fuera! Y se reiniciará el combate. Los escritores crueles a veces escriben libros amables, ése es su descanso entre dos asaltos. O sencillamente se permiten un tiempo de indiferencia, ese espacio en el que según John Updike aprovechamos para respirar.

Puede que sea así de manera intermitente, pero también hay una tentación que acecha al autor cruel. «Estos censores de las costumbres caen demasiado a menudo en su propia trampa, ceden a una maldad que no estaba en su plan esencial e inicial. A fuerza de querer enarbolar el látigo obtienen un placer perverso y golpean demasiado fuerte: a fuerza de buscar ejemplos de malignidad, la encuentran por todas partes. Estos campeones de una moral rigurosa se vuelven inmorales [...] Los autores crueles se intoxican [...] se condenan por haber querido salvarnos.» Así resume André Dinar el placer que experimenta el autor cruel durante su trabajo. No hay sólo un deseo moral en su obra; enarbolar el látigo te convierte en el capataz, igual que provocar significa siempre una suerte de arrogancia intelectual, porque para provocar hay que situarse por encima de los demás, considerados idiotas a los que hay que sacudir, despertar, iluminar. Como el torturador que aplica sus técnicas de interrogatorio al prisionero para extraerle una información pero acaba por encontrar gusto en la humillación y el desgarrar del otro y se olvida de cuál era su objetivo, también el autor cruel golpea y se divierte haciéndolo. Quizá sufría en el instante de asomarse él mismo a regiones tan oscuras, pero también hay un momento de placer, cuando las ha atravesado, al empujar al lector a adentrarse en esos lugares que teme. Nada hay que sea perfectamente altruista y la crueldad tampoco lo es. Habría que saber por qué Kafka se reía mientras leía a sus amigos *La metamorfosis* y si no había en esa risa el placer que puede provocar en nosotros crear mundos monstruosos,

ver a los demás desarmados, inermes ante la magnitud de nuestra irreverencia. El escritor cruel acaba acercándose al escritor sádico en su deseo de producir un efecto; el sadismo busca el placer en el dolor, pero ambas sensaciones quedan circunscritas al momento de su aplicación, encerradas en el microcosmos creado por el sádico y su víctima o cómplice; mientras que la crueldad ética es, por comparación, utilitaria, trasciende el acto en sí o su representación; con esta literatura se quiere causar un daño, y puede que al hacerlo se experimente placer, pero, si el autor no se pierde en ese placer, el daño no es el fin, sino el instrumento para llegar a un objetivo, aunque el objetivo sólo sea el propuesto por Cioran: evitar a toda costa que quienes tienen buena conciencia vivan y mueran en paz.

El otro riesgo en el que incurre el autor cruel es el de sobrevalorar la transgresión y convertirla en fin último de lo literario. Transgredir significa atravesar una frontera: la del buen gusto, la de la decencia, la de la moral –dominante–. Pero en una sociedad no todos están de acuerdo, lo que es transgresor para unos no lo es para otros, y a menudo se celebra como transgresor lo que agrede al grupo opuesto. El escritor, como cualquier otro miembro de la sociedad, tiende a buscar un espacio protegido, a reunirse con los afines, a escribir para ellos, a menudo a ser su altavoz. Incluso el escritor que se pretende marginal no está solo: el margen está poblado por otros; sin compartir un lenguaje y una mirada sobre el mundo es imposible la comunicación. Quien es auténticamente marginal se calla, sabe que hablar es inútil si no hay un código común. Otros

juegan a ser marginales, aunque no ignoran que detrás de ellos hay multitudes.

Algunos autores están tan deseosos de ser transgresores que podrían decir cualquier cosa con tal de resultar chocantes. Pero la transgresión, por sí misma, se diluye en banalidad. Además, mientras que lo conforme se pretende eterno —aunque toda obra moral tiende a la obsolescencia—, lo excesivo siempre corre el riesgo de caducar deprisa; cuando lo transgresor acaba siendo asumido por buena parte de la sociedad pierde sus aristas, ya no hiere, ya no traspasa los tejidos, se mella, entra, finalmente, en la tradición. El tiempo, y la transformación de las costumbres que necesariamente acompaña su transcurso, hace que lo que resultaba chocante deje de serlo. El exceso exige sensaciones intensas —placer, dolor, rechazo, arrebatamiento, escándalo—, pero la repetición nos vuelve insensibles a las sensaciones fuertes cuando no exigen nuestra implicación real; lo que era excesivo se vuelve con facilidad moneda corriente.

Las primeras novelas en las que se trataba la homosexualidad resultaron escandalosas y los mismos escritores eran tan conscientes de la transgresión que llevaban a sus protagonistas al suicidio o a la muerte, no está claro si para contentar a la opinión pública o porque sentían el peso de la culpa. Cuando Georges Eekhoud publicó *Eskal-Vigor*, la primera novela moderna no destinada al circuito clandestino de la literatura pornográfica que habla sin tapujos de la homosexuali-

dad, el escritor fue llevado a juicio por escándalo y atentado contra las buenas costumbres; hoy a (casi) nadie escandaliza una obra así; también Anna Karénina, la Regenta, madame Bovary, personajes femeninos que aspiran a romper las rutinas y la opresión de las convenciones sociales de su época, acaban pagando su ambición, como si sus creadores se diesen cuenta de que su transgresión era excesiva para el lector si no había un castigo final, aunque en ese castigo se encontrara también una crítica implícita a la sociedad que las había condenado.

La mayoría de esos libros ha perdido su carácter transgresor; pueden seguir o no conmoviéndonos por la solidez de sus personajes, porque entendemos también las fuerzas que los empujaban al desastre, pero no provocan un juicio moral ni una adscripción a una causa. El antimilitarismo de Céline, que pudo ofender a muchos cuando publicó su *Viaje al fin de la noche*, no tardó en ser mayoritario: «Sí, un absoluto cobarde, Lola, rechazo la guerra y todo lo que hay en ella... No es que la lamente... No es que me resigne... No es que me haga lloriquear... Sencillamente la rechazo, con todos los hombres que contiene, no quiero tener nada que ver con ellos, con ella. Aunque fuesen novecientos noventa y cinco millones y yo solo por completo, Lola, soy yo quien tiene razón, porque soy el único que sabe lo que yo quiero: no quiero morir.» Éste es el fragmento que han elegido los editores de Gallimard para publicitar en la solapa la edición de bolsillo de la novela, sabedores de que tales afirmaciones, más que repulsa, encontrarán la aprobación entre los lectores. La trans-

gresión se ha vuelto consenso, valor de moda, tópico, y esa transformación sucede tanto más deprisa cuanto más explícito es el mensaje, cuando éste puede comunicarse con una frase y se agota en ella. El enunciado se vuelve información y pocas cosas hay con fecha de caducidad tan temprana como la información: una vez conocida, deja de producir efecto: o, por ponerlo con palabras de Walter Benjamin: «La información tiene relevancia en el momento en el que es nueva, vive sólo de ese momento; la narración conserva su fuerza acumulada en su interior, y aún puede desarrollarse tras mucho tiempo.» A un enunciado moral le sucede lo mismo: afirmar que la guerra es mala o estúpida puede servir como lema para los ya convencidos, pero poco más. Lo ambiguo, lo incierto, lo vagamente intuido, lo cruel «conserva su fuerza acumulada en su interior» porque no nos da la satisfacción que ofrece la frase que inmoviliza y disecca la fiera; el autor cruel no explica, no alivia, no propone, y con ello no sólo es más eficaz, también es más intemporal. Los libros llamados «de denuncia» basan la indignación moral en la aportación de ciertas informaciones –raramente objetivas– que se transmiten al lector. Pero, una vez conocida la información, su efecto se difumina y quien desea mantenerse indignado necesita un nuevo libro con nuevos detalles por los que sublevarse. Por eso es más eficaz la escasez de información que su abundancia, la carencia de un sentido que se pueda almacenar en un enunciado.

El escritor alemán Gert Ledig narra en *Represalia* el bombardeo de una ciudad alemana durante la Segunda Guerra Mundial. Ledig pasa de unos personajes a otros, contando sus muertes sucesivas bajo las bombas de fósforo: no hay un solo juicio moral, ninguna posibilidad de identificación con las víctimas, que se mantienen lejanas, de alguna manera extrañas a nosotros. Los jóvenes nazis que deben realizar una acción durante el bombardeo, el aviador americano cuyo aparato ha sido derribado, los dos alemanes atrapados bajo los escombros, a punto de morir, con cuya angustia podríamos sentirnos solidarios..., pero Ledig nos impide esa satisfacción haciendo que el hombre, antes de morir, viole a la adolescente enterrada con él. Nada es hermoso, nada ofrece consuelo, nada nos eleva por encima de lo que allí sucede; ni una sola frase sobre la guerra que nos permita afirmar algo. Eso es lo cruel: no hay ninguna afirmación, tan sólo la narración distante del horror, y por eso tampoco puede uno aportar argumentos para justificarlo —la lucha contra el nazismo— porque el tema no es político: es humano. Ledig, por cierto, quedó con el rostro deformado en una acción bélica; podría haber escogido un discurso de víctima o de héroe, pero eligió no aprovecharse de ninguno de los avatares que le habrían convertido en un escritor famoso; la novela recibió críticas feroces por quienes no querían una imagen de la guerra exenta de valores, de sacrificio, de sentido: «una repugnante perversidad», según un crítico; otro especificaba la razón de su rechazo de forma reveladora: el libro carece de «cualquier perspectiva y cualquier trasfondo metafísico con un fin

positivo». Aunque ha perdido parte de su crueldad, pues la mayoría de quienes querían olvidar han muerto –u olvidado– y la novela ya no les afecta, el lector de hoy la lee no sólo como una narración sobre la Segunda Guerra Mundial, sino sobre algo, quiera o no el crítico, mucho más metafísico y por tanto intemporal: sobre la capacidad humana de causar sufrimiento y sobre la falta de sentido de éste. Y sin sentido no hay redención.

La literatura transgresora en general, y la literatura cruel en particular, tienen un efecto más efímero cuanto más efímero es su objeto. Quien lanza su crueldad contra un discurso político dominante sabe que sus días están contados, lo que no es un defecto, tan sólo una limitación. Un libro como *Si Sabino viviera*, de Iban Zaldúa, que se mofa del discurso nacional vasco, de sus mitos y sus imposturas, únicamente será sentido como una agresión mientras el discurso nacionalista vasco sea preeminente en la sociedad a la que se dirige. Más tarde podrá ser leído con interés, pero sin ofensa.

Algo menos perecedera es la crueldad que se dirige contra una moral, pues ésta suele ser más longeva que las instituciones políticas que a menudo inspira. Pero también la moral cambia, lo que se creía a pies juntillas en un siglo ni se tiene en cuenta en el siguiente. Por eso los libros que pretendieron ser feroces contra la represión de la sexualidad alentada por el catolicismo hoy se nos antojan obsoletos; su veneno ha perdido virulencia.

Los libros sin embargo que se ceban en asuntos esencialmente humanos, poco o nada adheridos a tal o

cual de sus encarnaciones ideológicas, tienden a conservar su principio activo intacto durante siglos. Quien ataca no tal patriotismo sino el patriotismo, quien no se interesa por la hipocresía de cierta moral sino por la hipocresía del ser humano, quien se preocupa menos por los tormentos infernales que por el pánico que produce ser mortal, será leído en distintos territorios, siglos, contextos culturales con el mismo interés. Aunque no estaré aquí para confirmarlo, estoy seguro de que *El proceso* seguirá desasosegando al lector dentro de cien años, como también creo que lo hará *Auto de fe* o algunas partes de *El buscón*, libros que van más allá del tema aparentemente central: Don Pablos no se limita a mostrar la España cruel de su siglo; lo hace, claro, pero al mismo tiempo nos permite asomarnos a asuntos tan vigentes hoy como hace cuatro siglos: la avaricia, el engaño, la falta de escrúpulos, el placer que puede producir a un grupo la humillación del débil. En realidad, los buenos libros suelen trascender el contexto de su argumento y se convierten en reflexiones generales, atemporales, o al menos no más efímeras que el ser humano. Shakespeare nos interesa no sólo por su habilidad para versificar ni por su retrato de Marco Antonio o de algún monarca inglés o danés, por mucho que nos impresione todo ello. Shakespeare nos habla de nosotros mismos y del mundo en el que vivimos hoy, a pesar de que él ni siquiera pudo intuirlo.

Quizá el drama de la literatura cruel, que siempre busca la lucidez, es que puede parecer tan radical como

inoperante. Según Frédéric Beigbeder, «... la lucidez no protege de la realidad [...] Saber por qué se está triste te hace menos idiota, pero no menos triste [...] El culto a la lucidez conduce a la impotencia: es una inteligencia inútil». Probablemente sin saberlo, Beigbeder se hace eco de Nietzsche —«el conocimiento mata la acción; para actuar es necesario estar envuelto en el velo de la ilusión»—, y éste a su vez de Hegel y su concepto de la «conciencia juzgante», necesaria en el espíritu para poner límites a la violencia de la convicción, pero que es pasiva, se refugia en la palabra, no actúa.

Sin embargo, el autor cruel no tiene por qué caer necesariamente en la pasividad y el escepticismo absolutos; hay una crueldad optimista, la que sí cree que la lucidez puede transformar la realidad; para ello tiene que atreverse a la auténtica transgresión, que no consiste en atentar contra las fronteras impuestas por otros, sino en intentar poner patas arriba los propios valores y los de aquellos a los que en principio está dirigida la obra: quizá una de las tareas principales del autor cruel es desmontar las creencias de quienes piensan como él y que en principio constituyen su público; únicamente alienándose su voluntad se acerca al sentido de su trabajo. No hay auténtica crueldad ética sin que aquellos que nos aprecian se sientan ofendidos; la crueldad que sólo se dirige al antagonista es acomodaticia, falsamente atrevida. «Obra transgresora e iconoclasta», anuncian satisfechos en la solapa de los libros quienes se sienten del lado del autor, cuando éste derriba los ídolos de los demás pero no los propios. El fin natural del autor cruel es la soledad, la de un Bernhard o la de

un Cioran, dos soledades quizá no absolutas, porque es imposible conseguirlas salvo mediante el suicidio o la locura, pero que pagan su lucidez con el progresivo alejamiento de su público, incluso de sus amigos. Y, sin embargo, escritores y pensadores así, aunque vayan demasiado lejos, aunque tomen demasiado gusto por el látigo, desmitifican, enseñan a desaprender, nos ayudan a ser menos víctimas del engaño, nos vuelven más escépticos y por tanto más conscientes, quizá no menos tristes. Una sociedad que no cree lo que le cuentan, dispuesta a desmontar cada uno de los mitos en los que se basa la convivencia, no llegará más lejos que una sociedad llena de fe, pero es probable que cometa menos barbaridades, que sea más difícil arrastrarla al convencido salvajismo en el que suelen incurrir los crédulos. La razón es más lenta que la fe y quizá por eso puede parecer impotente; también la autocrítica ralentiza la toma de decisiones. La crueldad ética nos inmoviliza un instante, nos impide seguir caminando como si supiésemos adónde vamos; es verdad que una vez que perdemos el impulso resulta difícil elegir un camino, y muchos se quedan parados para siempre en la encrucijada porque no creen que se pueda avanzar en ninguna dirección; otros, sin mucha fe, dispuestos a volver atrás si es necesario, a cambiar de rumbo, sí encontrarán una manera de seguir viviendo, y actuando, también una manera de negarse a actuar como les exigen, y la negación no es un síntoma de impotencia, como parece creer Beigbeder; negarse, rechazar, rebelarse son verbos cargados de energía y que a veces exigen más entrega que afirmar, seguir el cami-

no trillado, someterse, ser lo que nos dicen que debemos ser.

Una literatura que provoca indecisión, incertidumbre, y a la vez exige esfuerzo, va en contra de las expectativas del lector y de la lógica capitalista. El ocio sirve para descansar, el esparcimiento es preferible a la concentración, el lector necesita ser entretenido, recuperar fuerzas para poder después continuar produciendo, y sobre todo no le hace ninguna falta que siembren dudas en su cerebro sobre el bien y el mal, sobre una existencia que se niega a ser la del consumidor/productor. La literatura realmente cruel, la que desbarata nuestras certezas, parece abocada, si no a la desaparición, a ser cada vez más marginal. No es ni pop ni afterpop, ni moderna ni posmoderna; más bien, se filtra en los entresijos de las poéticas de usar y tirar, es elitista porque insiste en no rumiar la misma papilla que nos dan casi gratis y que nos dificulta despegar los labios, reniega de la pedagogía pero no se resigna a que no se pueda aprender nada, derriba sin saber qué construir en lugar de lo derribado, hace daño y niega después el consuelo. La cuestión que todo escritor, y todo lector, debe plantearse antes de empezar un libro cruel es: ¿quieres mirar o prefieres seguir confortablemente transitando sólo por las aceras iluminadas? La pregunta es legítima, cualquier respuesta también. No seré yo quien niegue el cansancio, quien se diga ajeno a esa tentación de dejarse llevar, de comulgar con pastillas de sabor a fresa. Si la Historia se ha acabado es que no hay futuro y por tanto no merece la pena imaginarlo. Si, como nos dicen, nunca estaremos mejor que ahora,

entonces es preferible calzarse las pantuflas y ponerse cómodos, cerrar las ventanas para que no entre el ruido de las calles, ensayar sonrisas ante el espejo, conversar apaciblemente con el televisor.

Es verdad que estábamos algo hartos de tanta profundidad y tanta trascendencia predicadas por unas vanguardias que luego se apresuraban a hacer balance de caja, es innegable que, como escribió Jameson, queríamos vivir un tiempo en la superficie. Pero la superficie se ha vuelto resbaladiza; la literatura Prozac no ha logrado convencernos de que somos felices, ni siquiera de que estamos moderadamente satisfechos. *We are not amused!* Y a pesar de que en los telediarios el horror se disuelve entre noticias deportivas y desfiles de moda, no han conseguido que se nos quite la carne de gallina. Entonces, por eso, a veces, dan ganas de volver a abrir los ojos. De volver a mirar allí donde no alcanza la luz cegadora de la publicidad. Y de asomarse a libros que prefieren los abismos a volar en la *business class* de las listas de más vendidos. Quienes se decidan a leer uno de los libros que voy a examinar rápidamente en el siguiente capítulo o están muy mal informados o son lectores dispuestos a adentrarse en diferentes topografías abismales.

5. Siete libros crueles

Fango, óxido, moho, derrumbe, decadencia, olvido, muerte. Por esta novela se avanza como quien atraviesa arenas movedizas sin estar seguro de si se quiere salir de ellas. Todo es lento, pegajoso, el aire, las aguas, las miradas, las personas; cada frase le roba a uno un poco más de energía. Cuesta respirar. Y si miras a tu alrededor no encuentras ningún puerto al que te gustaría arribar. Nada importa; la ilusión es un espejismo, el deseo una función biológica, el futuro una broma macabra. ¿Para qué continuar si no hay salvación posible?

Larsen llega a Santa María a hacerse cargo de un astillero que es una ruina y en cuya recuperación nadie cree, tampoco el propio Larsen, aunque todos fingen trabajar para conseguirlo. No hay obreros que hagan funcionar las máquinas, ni atracan barcos para ser descargados. Sólo trabajan allí un contable y un técnico que llevan un ficticio balance de la degradación mientras muestran el optimismo de emprendedores a punto de levantar un imperio, como quien cuenta con beneficios

que arrojarán las acciones de una empresa inexistente. Desde el principio sabemos que la recuperación del astillero es imposible, también que todos están convencidos de ello. Las instalaciones se pudren como se pudren las vidas de quienes gravitan a su alrededor.

«Usted es el experto en alta técnica», le dice Gálvez, el administrador, a Larsen. «Puede decir si las cosas se pudren por la humedad del río, o por el oxígeno. Al fin todo se pudre, todo cría cáscara y hay que tirarlo o venderlo.»

Nosotros seguimos leyendo resignados a que todo se esté pudriendo pero todavía con el débil deseo de averiguar algo más, como si quisiésemos descubrir las causas de esa creciente entropía.

El narrador no nos ofrece ninguna certeza, ni siquiera sabemos quién es; alguien que vivió en Santa María, que se fue de allí, que regresó. Cuenta cosas de oídas, pero en otros momentos sabe exactamente lo que piensa Larsen o lo que conversan a puerta cerrada el comisario Medina y Larsen ante el cadáver de Gálvez. Lo que hace este narrador impreciso, casi incorpóreo, es realizar un simulacro de omnisciencia, al contarnos hechos, pensamientos, deseos que sólo pudieron conocer los protagonistas. Pero después de esa detallada reproducción de lo que alguien pensó o quiso, de pronto duda, compara versiones, nos pone en guardia sobre el posible error a la hora de juzgar tal o cual acontecimiento y niega así cualquier certeza, hace burla cruel de nuestra necesidad de acogernos a una autoridad que nos certifique cómo fueron, cómo son, las cosas. Nos empuja a un mundo cerrado y al mismo tiempo incier-

to en el que no hay un solo asidero que nos permita sentirnos seguros.

Larsen regresa a Santa María después de haber salido derrotado años antes del lugar —lo que se contará en una novela posterior, *Juntacadáveres*—, pero no vuelve para reivindicarse ni para tomarse la revancha; probablemente no tiene otro sitio adonde ir. Pero sí tiene un plan: administrar el astillero, casarse con la hija del dueño, presa de un desequilibrio mental que no se especifica pero se manifiesta en que la joven ríe por cualquier cosa, la única en la novela que al parecer encuentra la realidad irresistiblemente graciosa.

Para conseguirlo, Larsen está obligado a causar la impresión de ser el hombre que puede arreglar las cosas. «Entonces, con lentitud y prudencia, Larsen comenzó a aceptar que era posible compartir la ilusoria gerencia de Petrus, Sociedad Anónima, con otras ilusiones, con otras formas de la mentira que se había propuesto no volver a frecuentar.» Y se maravilla de que lo crean o finjan creerlo, igual que él escucha con aparente interés los balances, los informes sobre reparaciones, sobre material desaparecido. Casi divertido al principio ante esa farsa en la que todos desempeñan su papel a la perfección, Larsen se va sintiendo progresivamente arrastrado a convertirse en un personaje que, cuando se examina desde fuera, como un espectador de sí mismo, le produce desaliento.

«Pero trepan cada día la escalera de hierro y vienen a jugar a las siete horas de trabajo y sienten que el jue-

go es más verdadero que las arañas, las goteras, las ratas, la esponja de las maderas podridas. Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así —yo, que lo jugaba porque era juego—, es aceptar la locura.»

Ser feliz resulta imposible cuando la vida es un simulacro, una representación que ni siquiera diriges tú, tampoco la escribes, tú eres lo escrito. Sin un yo real la felicidad y la esperanza son también representaciones, máscaras, gestos desprovistos de contenido. Y sin voluntad, sin esperanza, es difícil verse como individuo; en la visión de Larsen/Onetti, somos intercambiables porque no hay nada que nos distinga de los demás salvo nuestras circunstancias; la famosa frase de Ortega queda reducida a la segunda parte: yo soy mi circunstancia, lo demás es mera apariencia, un acomodarse de células al espacio que le concede el entorno, la lucha ciega y descreída por la supervivencia.

Y al final uno no decide, sino que se deja llevar; habrá quien se resista, pero esa resistencia también es una forma de engaño. Una y otra vez, Onetti nos recuerda que todo es una ficción y la mayor de ellas la libertad. «Lo único que queda para hacer es precisamente eso: cualquier cosa, hacer una cosa detrás de otra, sin interés, sin sentido, como si otro (o mejor otros, un amo para cada acto) le pagara a uno para hacerlas y uno se limitara a cumplir en la mejor forma posible, despreocupado del resultado final de lo que hace.»

Ningún logro es entonces digno de mención, no

hay nada de lo que enorgullecerse. Al contrario, cada vez que haces algo que te parece notable o al menos una novedad, que has franqueado un umbral o ampliado tu experiencia, tienes que considerarlo una derrota porque has vuelto a ser engañado por tus espejismos. «Se sentía empobrecido, incapaz de la jactancia, como si no fuera cierto que hubiera besado a Angélica Inés entre los titilantes rombos dorados de las velas; o no se tratara, en realidad, de una mujer; o no fuera él quien lo había hecho.» Si la experiencia individual es una ilusión, entonces ni siquiera la memoria es personal: «... ahora no había sitio para el orgullo o la vergüenza, estaba vacío, separado de su memoria».

El lector, este lector, en algún momento alberga la mínima esperanza de que Larsen consiga una aunque pasajera felicidad a través del amor, el de cualquiera de las tres mujeres de las que podría obtenerlo. Pero el amor no es la salvación, es un hábito, el desafío ante el que intentas demostrar que aún puedes tomar a una mujer por la barbilla, comportarte como un señor cuando ya eres sólo un lacayo de ti mismo, utilizar tu cuerpo y el de quien se te entrega para establecer no la propiedad sino el usufructo, porque la propiedad es también una ficción. Para acabar en la cama haces las promesas que sean necesarias, volver o quedarte, o irte después, qué más da, cualquier cosa con tal de rescatar de su prisión al animal que llevas dentro, darle un momento la supremacía, permitirle que devore a ese que piensa y calcula, que recuerda y, quizá, en algún mo-

mento, espera. Se hace el amor aquí y ahora, sin planes, sin otra expectativa que el coito; a Larsen le hace feliz cuando una mujer le abofetea, porque es una manera de subrayar lo teatral de la relación, más bien, de establecer que una relación es imposible. La única posibilidad es disfrazar el deseo con determinadas palabras, con el gesto de quitarse el sombrero, de llevar un regalo, con alguna lisonja, haciendo lo que hace cualquier animal para el apareamiento, ciertos movimientos rituales, ciertos sonidos. Pero el animal no es consciente de sus movimientos absurdos, el hombre sí. Y lo peor que puede pasarle es acabar creyéndose su propia representación.

«Y cuando ella volvió, con dos botellas de vino claro y un vaso, y cerró suspirando la puerta con la pierna para separarlo a él del frío mayor de la intemperie, de las uñas y los gemidos del perro, de tantos años gastados en el error, Larsen sintió que recién ahora había llegado de verdad el momento en que correspondía tener miedo. Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia. Estaba otra vez en la primera juventud, en una habitación que podía ser suya o de su madre, con una mujer que era su igual. Podía casarse con ella, pegarle o marcharse; y cualquier cosa que hiciera no alteraría la sensación de fraternidad, el vínculo profundo y espeso.»

Pero ante esa posibilidad de volver a vivir, de volver a sentir, incluso quizá de recuperar alguna ilusión, Larsen «Se despidió de madrugada y silabeó todos los juramentos que le fueron requeridos».

A Larsen le asusta cada momento de felicidad, suya o de otros. Ser feliz es síntoma de un grave desequilibrio, de un episodio de deseo o de fe que él recibe como un enfermo comprobaría el regreso de la fiebre. Abandonad toda esperanza es la única receta posible para protegerse del desengaño. Sólo puedes vivir sabiendo que eres una máscara; como constata Larsen viendo el cadáver de Gálvez: «Lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza.»

La desesperanza en Onetti es distinta de la de otros autores como Bernhard o Genazino, que a menudo recurren a sucesos absurdos —alguien que encuentra una gorra y va pueblo por pueblo intentando averiguar a quién pertenece para devolvérsela porque le parecería incorrecto no hacerlo; un personaje a quien se le cae una oreja y sigue viviendo como si tal cosa—; en el caso de Onetti no se llega al absurdo mediante sucesos imposibles o exagerados; lo absurdo es el comportamiento humano ante hechos normales, como la muerte, la vacuidad de las empresas, la imposibilidad de comunicar con el otro. Movido por el miedo, el ser humano corretea como pollo sin cabeza intentando mantener unos segundos más la ilusión de estar vivo.

El final de Larsen es el del astillero, el lento derrumbe, el óxido, el fango, los distintos aparatos que se deterioran y colapsan; uno imagina también los órganos de los personajes siendo corroídos poco a poco —el hígado, el corazón— por el alcohol, por el tabaco, por la miseria, por la melancolía. Y para vivir unos meses más van vendiendo de tapadillo lo poco que queda aún por vender en el astillero, sin regatear, conscientes de que de todas maneras el final está cerca. Tiene algo de escalofriante, si se mira la dimensión metafísica, ese ir vendiendo poco a poco todo el astillero como chatarra. El astillero es el mundo, lo único que cuenta, la única posibilidad de seguir vivos, así que en realidad lo que están haciendo es vender su propia vida como una mercancía a la que se concede poco valor.

Cuando llega el final también se nos niega el último consuelo: rendir homenaje al cadáver, dolernos por su triste suerte. Porque el implacable Onetti hace acabar el libro de dos maneras posibles. Y entonces nos damos cuenta de que el narrador es el autor, y podría decidirse por un final o por otro no por razones intrínsecas a Larsen sino por su propio capricho; si las vidas son intercambiables, si lo que nos sucede y lo que hacemos podría sucederle a otros y ser hecho por otros, ¿qué más da cómo termine la vida de un personaje inventado, que se suicide, que muera de pulmonía en un hospital, que lo encuentren encogido en el barro, alucinando, perdido «en una niebla que cualquiera podría haber conocido en su lugar»? Tampoco nuestras vidas están dominadas por la lógica de los acontecimientos. El final abierto, dirigido a provocar la rabia, la perplejidad o la

frustración del lector, convierte la novela en un simulacro de la vida. Deja de ser ese lugar tranquilizador en el que las cosas suceden por razones determinadas, donde los hilos narrativos llegan a una conclusión lógica, donde las historias tienen un fin y un principio. Para quien usa la literatura como evasión el final abierto es una agresión directa, ya que remite no a ese mundo seguro de los libros sino al de la vida real a la que el lector quería escapar. Porque también nuestro final es mucho más azaroso de lo que nos gustaría pensar y lo que nos suceda carece de significado aunque a menudo nos esforzamos por interpretar lo sucedido. Ese final que se nos antoja necesario, ineludible, en tal novela o en tal vida, podría haber sido sustituido por otro y también a éste le habríamos sabido dar una interpretación. Nuestra búsqueda de sentido es tan incansable como infecunda.

¿Para qué leer *El astillero*, entonces? ¿Por qué asistir a esta ceremonia en la que se nos cortan todas las salidas, en la que sin clemencia alguna se descompone al ser humano hasta su insignificancia? «Larsen sintió el espanto de la lucidez», se lee en la novela, y al parecer lo que quiere provocar el autor en nosotros es ese mismo espanto de la lucidez: hacer caer todas las máscaras, despojarnos de los disfraces, reducir a jirones el atrezzo de nuestras vidas. Pero ¿es la desolación necesariamente lúcida? ¿Debemos acabar todos como Onetti, incapaces de reunir la fuerza de voluntad imprescindible para levantarnos de la cama? ¿Es ésa la

lucidez a la que aspiramos, la falta absoluta de fe, de deseo, de emoción?

Leer a Onetti es necesario como tomar un medicamento particularmente amargo. Puede que nos desagrade al ingerirlo, pero sabemos que a la larga nos hará bien. Nadie está obligado a ser Larsen ni a ser Onetti, la desesperación no tiene por qué ser la nueva religión de los escépticos. Y, sin embargo, al leer las descorazonadoras reflexiones de Larsen no me queda más remedio que mirar mi propia vida, entender también cuánto hay en ella de simulacro: empiezo a observarme a mí mismo y a ser consciente de cuándo actúo, de cómo, dependiendo del contexto, me convierto en un personaje inventado por mí mismo: yo no soy ese individuo que en un restaurante de lujo finge encontrarse en su entorno natural; yo no soy ese que ríe más alto de la cuenta; no soy ese que susurra palabras de amor mientras piensa en otra cosa; y el éxito o la falta de él no hacen nada distinto de mí aunque adapte mi expresión a las circunstancias como esos animales que toman los colores y las formas de su entorno. Leer a Onetti me hace recordar que yo también, todas las mañanas, trepo la escalera de hierro y juego las siete horas de trabajo, que yo también tengo una cara por debajo de la que muestro al mundo, también yo silabeo los juramentos que se me requieren. El pesimista Onetti me causa dolor, pero también, paradójicamente, me ofrece la esperanza de poder desvelar buena parte de mis imposturas. No todas, porque entonces quizá no

querría seguir viviendo, y además yo sí creo que existe algo más allá del astillero, que en medio del moho y el óxido hay genuinos momentos de fulgor. Que sean efímeros, condenados a la desaparición, no los vuelve inexistentes. En todo caso, los vuelve aún más preciosos.

CORMAC MCCARTHY: «MERIDIANO DE SANGRE»

La épica es a la Historia lo que el melodrama a los sentimientos; finge interesarse por su objeto mientras nos aleja de él al crear una realidad paralela, simplificada, en la que se nos manipula para que alcancemos ciertas emociones. La épica es el *kitsch* de las transformaciones colectivas. Y también: la épica suele ser la invención literaria de la que se alimentan el patriotismo y las construcciones ideológicas nacionales: el poeta o narrador épico escribe al servicio de una visión política de la realidad que destaca el carácter positivo de ésta. Como el melodrama, la épica pretende llevarnos a un lugar predeterminado de nuestro paisaje emocional; los hechos históricos no se analizan sino que se magnifican y reciben una carga emotiva que permita izar banderas o al menos enorgullecerse de un pasado legendario.

En la contraportada de la edición en inglés de *Meridiano de sangre* que tengo en mis manos se lee que

estamos ante una novela épica. Evidentemente, el editor y yo tenemos nociones contrapuestas de lo épico. En la novela de McCarthy no aparece prácticamente nada que tenga que ver con hechos gloriosos, personajes admirables, gestas o aventuras heroicas. Una característica frecuente de lo épico es que, aunque narre un esfuerzo colectivo por conseguir un fin, ese esfuerzo se encarna en unos pocos personajes que se nos presentan de manera más detallada —su historia, su psicología, sus tragedias íntimas— para que el lector pueda identificarse con ellos. En *Meridiano de sangre* no es posible esa identificación que permite la integración del lector en los hechos narrados, de los que sería partícipe como los aficionados al fútbol lo son de las proezas de su equipo. Aparte de que los hechos narrados no tengan un carácter muy apto para producir seguidores, tampoco encontramos aquí la figura del antihéroe, ese personaje más cercano al lector que el héroe clásico porque comparte sus defectos y sus miedos. Aquí los personajes son opacos, casi intercambiables, un colectivo de asesinos sangrientos cuyas motivaciones más que ocultas resultan indiferentes. Que McCarthy describa los hechos sin darles interpretación, sin calificarlos, sin ponerse implícitamente de parte de ningún bando, sin indicarnos siquiera de parte de quién debemos estar, vuelve aún más desasosegante este libro que es un modelo de narración antiépica. Habría bastado con una pequeña manipulación, la misma a la que se somete a los personajes típicos del *western*, para conceder a lo narrado una categoría moral, es decir inventar una justificación a la violencia: el pistolero que actúa para vengar a su

amigo, el renegado que al final se suma al bando de los buenos, el sheriff que quiere imponer la justicia en un pueblo sin ley, el forajido que acaba defendiendo a unos campesinos de los abusos de un ricachón, los mercenarios que se ponen del lado de unos pobres mexicanos a los que al principio sirven por dinero y después los defienden por compasión; ninguno de esos personajes tiene cabida en el libro de McCarthy; matan, violan, cortan cabelleras, torturan, sin coartadas morales. Eso es lo que sucedía en ese lugar legendario llamado frontera. McCarthy narra una historia de sangre y a medida que avanza en su cabalgada por el norte de México y el sur de Estados Unidos va demoliendo uno a uno los mitos fundacionales de este país; lo que nos cuenta, aunque basado en hechos reales, puede que no sea verdad pero nos ayuda a desaprender –en el sentido que aplicaba Rosset a la tarea filosófica– todas esas mentiras con las que se ha ido transformando en heroica, en moral, una historia salvaje de supervivencia en el mejor de los casos, de codicia en el peor.

Entramos en la historia de la mano de «el chico» –the kid–; en menos de media página averiguamos que su madre murió en el parto y que el padre, maestro y bebedor, no se ocupa de él; ni siquiera le enseña a leer. No se trata de establecer aquí una causalidad para futuras violencias, en todo caso una continuidad en la indiferencia hacia los otros. El chico se fuga de su casa en Tennessee a los catorce años y va a parar, «un peregrino entre otros peregrinos», a Texas. Una de las pri-

meras escenas en la que le vemos actuar es típica de una película del Oeste: sobre una calle embarrada un tablón; el chico avanza desde un extremo, un desconocido desde el otro; los dos han bebido; ninguno va a ceder; comienza una pelea que no se cierra tras un intercambio de bravuconadas y de viriles puñetazos sino después de que alguien que no tenía nada que ver en el asunto golpee la cabeza del chico por la espalda; el chico cae de cara en el barro y si nadie se hubiese ocupado de darle la vuelta habría muerto ahogado.

También las peleas en el bar, otro tópico de las novelas y películas del Oeste, se resuelven no como alegres manifestaciones de valor y resistencia a los golpes, sino que a menudo son carnicerías en las que muere cualquiera que tenga la mala suerte de encontrarse presente, y a menudo ni siquiera se desencadenan por un motivo, aparte de por el gusto que sienten algunos de los personajes matando a alguien.

El chico continúa su vagabundeo: «Ahora llegan días de mendicidad, días de robos. Días de cabalgar a donde ningún ser humano ha cabalgado salvo él.» Podríamos encontrarnos al principio de una novela de aprendizaje. El chico ha asimilado la lección y se dispone a recorrer un mundo hostil en el que se irá forjando su carácter.

Así parece indicarlo la siguiente aventura: tras semanas de errar hambriento y sucio por paisajes desolados, se alista en un ejército irregular que pretende devolver el honor a Estados Unidos recuperando territorios que un tratado internacional ha atribuido a los mexicanos. El capitán de los expedicionarios no puede

aceptar que después de toda la sangre vertida esos territorios sean devueltos a unos bárbaros degenerados, «poco mejores que los negros». No es ésta la oportunidad de redención que va a sacar al chico de su miseria. La travesía del desierto, la sed, los muertos por el camino, escapar a los ataques de los indios no son los trabajos del héroe, las pruebas iniciáticas de las que se sale más fuerte o mejor. Todo lo que sucede es arbitrario, carece del sentido y de la finalidad con que la épica tiñe los actos de sus protagonistas. El capitán del ejército irregular es un chiflado que conduce a la muerte a sus hombres, y de su cabalgada a través de un desierto inclemente nadie sale purificado ni transformado; en todo caso se ha vuelto más brutal, más insensible que cuando se adentró en ese paisaje de pesadilla. Los apaches pondrán fin a la insensata aventura.

Hay cierto tipo de películas en las que, mediante una inversión de los prejuicios dominantes, se muestra a los blancos como bárbaros borrachos y codiciosos y a los indios como nobles y generosos. *Bailando con lobos* nos presentaba a un protagonista que poco a poco va descubriendo la hipocresía de los blancos y la honestidad de los indios. El mito del buen salvaje no anda lejos, un salvaje al que más que reconocérsele valores propios se le convierte en ejemplo de los valores que han sido corrompidos en la sociedad civilizada. El corazón liberal late enternecido ante tal demostración de tolerancia, ante ese hermanamiento entre los justos de todos los pueblos. En *Meridiano de sangre* los indios no son mejores ni peores que los blancos, entre otras cosas porque las categorías morales están fuera de lugar en

esta novela. Las cosas pasan, los personajes actúan, unos matan a otros y los motivos son secundarios. Lo único que queda es la descripción de una brutalidad casi ilimitada. Los indios que atacan al ejército irregular son una compañía estrafalaria, «semidesnudos o vestidos con ropajes áticos o bíblicos... con fragmentos de uniformes aún marcados con la sangre de sus antiguos propietarios», con cuernos, con plumas, con pieles, incluso con el peto de una armadura española, «como una compañía de payasos montados, mortalmente hilarantes, aullando en una lengua bárbara y galopando hacia ellos como una horda del infierno...». Más que a una batalla, asistimos a una matanza que se desata sin que verdaderamente se nos diga por qué; los indios caen sobre los irregulares y ni siquiera asistimos al destino individual de cada uno de los personajes: no vemos caer a tal o cual soldado ni a su compañero cerrándole los ojos o asegurándole que llevará una carta a la prometida, nadie se sacrificará por otro. De repente todo es masa, confusión; los indios, sin nombre y sin rasgos individuales, se abaten sobre cuerpos anónimos, «despojando de las ropas a los muertos y agarrándolos por los cabellos y pasando sus cuchillas por los cráneos de los vivos y los muertos por igual, y levantando las sangrientas cabelleras y acuchillando y rajando los cuerpos desnudos, arrancando miembros, cabezas, destripando esos extraños torsos blancos y exhibiendo enormes puñados de vísceras, genitales, algunos de los salvajes tan cubiertos de sangrientos despojos que podrían haberse revolcado en ellos como perros, y unos pocos se abalanzaron sobre los moribundos y los sodomizaron mientras

lanzaban gritos a sus compañeros». He citado en detalle uno de los pasajes sangrientos de la novela porque da el tono de lo que continúa: ni enfrentamientos heroicos ni gestas individuales; el singular desaparece bajo el plural. Muerte, brutalidad, desprecio absoluto por el contrario; una alegría inclemente en medio de la matanza.

Quizá al lector que ha llegado a ese punto de la novela le consuele descubrir, por esa simpatía automática que sentimos hacia el protagonista, que el chico ha sobrevivido. Quizá le consuele menos leer unas páginas más tarde que se suma a una horda de cazadores de cabelleras dedicada a matar a indios bajo contrato con algún gobernador mexicano, y que la banda asesina por igual a hombres, mujeres y niños, también a mexicanos de los poblados que atraviesan, porque quién va a saber si una cabellera arrancada perteneció a un indio o a un mexicano. Y si todo esto no resulta suficientemente frustrante para el lector que espera un momento edificante en la novela, una transformación personal, poco a poco el protagonista se va perdiendo en la masa; si antes apenas sabíamos de él, de sus sentimientos o su historia, y teníamos que conformarnos con verle actuar, ahora el énfasis irá pasando de uno a otro personaje, varios de los cuales morirán en las siguientes páginas. Y para colmo no se suma a esta nueva horda para vengar a sus compañeros caídos, coartada moral muy delgada pero coartada al fin y al cabo a la que nos tienen acostumbrados las historias del Oeste; lo hace como podría haber hecho cualquier otra cosa para escapar a la prisión y ganarse la vida.

Nuevas cabalgadas, nuevos enfrentamientos, nuevas matanzas. El paisaje, ese espacio fundacional de la identidad estadounidense, ese conjunto de lugares en los que se fraguaron los valores y las virtudes de los norteamericanos, se revela como un simple escenario de actos sangrientos. De borrachera en borrachera, tropezando a veces con montones de cadáveres, con cuerpos carbonizados colgando de los árboles —víctimas en unos casos de otros grupos quizá parecidos al que acompañamos, de los indios en otros—, los cazadores de cabelleras atraviesan paisajes inhóspitos, inadecuados para convertirse en escenario idealizado de la gesta nacional; la música grandiosa que acompaña todas esas escenas que hemos visto mil veces con los protagonistas avanzando ante el telón de fondo de unas montañas imponentes, de unas praderas infinitas, de unos torrentes salvajes y hermosos, estaría aquí fuera de lugar. Piedra pómez, polvo, yeso, desierto, territorios vacíos, salpicados por unos pocos abrojos y por los huesos calcinados de algún cadáver. Y cuando el paisaje se vuelve más verde y generoso, si nos adentramos en bosques de sombra placentera y oímos el discurrir de un arroyo, cuando creemos que en algún momento al narrador se le va a escapar un adjetivo evocador, sale un oso de la espesura y se lleva a un personaje colgando de sus garras como una marioneta.

McCarthy parece sentir un placer especial describiendo las heridas, los cuerpos mutilados, los distintos

estados que adoptan los fluidos corporales una vez escapan a su envoltorio; aprendemos con minucia las torturas a las que han sido sometidas las víctimas, el punto preciso de entrada de una flecha y los destrozos que ocasiona en los órganos, la profundidad con que un hacha se introduce en un cráneo. En realidad, trata cada uno de esos detalles con la misma atención que dedica al resto de la historia, en la que la interpretación es sustituida por la descripción. Los mismos diálogos parecen ser más un esquema en el que se trazan las relaciones de poder que actos de comunicación. Los personajes interactúan por intereses cambiantes, no por amistad ni afecto; aunque algunos parecen más cercanos entre sí, en cuanto los intereses cambian las relaciones que creíamos más sólidas se disuelven. De una jauría de hienas no esperamos actos desinteresados: cuando el botín es suficientemente grande no se desencadenan más que breves riñas en las que se establece o consolida la jerarquía; cuando la carroña escasea se disputa a mordiscos; no hay nada en ello ni moral ni amoral. De un grupo de hombres sí esperamos que trasciendan esas pautas de la biología más básica. Y al final del libro, quizá porque el mismo autor considera excesiva su mirada despiadada, aunque sigue habiendo matanzas y violencia arbitraria, aunque los compañeros de cabalgada se acechan y asesinan al derrumbarse el poder del grupo, aparecen un par de momentos de piedad: unas mujeres liberan a un retrasado mental al que su hermano pasea en una jaula; el juez, figura particularmente siniestra, salva a ese mismo muchacho de morir ahogado; el chico no abandona en el desierto a su compañe-

ro herido. Pero esos breves pasajes en los que podría intuirse algún sentimiento desinteresado –suponiendo que eso exista–, no nos llevan al final redentor, al desenlace en el que algún tipo de valor justifica la orgía de sangre de las páginas anteriores.

Pero antes de llegar al final tengo que hablar un momento del juez, un personaje que me parece que desmerece del rigor con que el resto de la novela se aleja de cualquier magnificación de lo narrado. El juez tiene una apariencia olímpica, desmesurada, mide más de dos metros de altura y «tan pálido era que brillaba como la luna y no se podía ver ni un solo cabello en su vasto cuerpo [...]»; a su apariencia entre fantasmal y titánica hay que añadir «la inmensa y reluciente cúpula de su cráneo desnudo [...]». Sabe bailar, toca el violín, habla varios idiomas, sabe de leyes, de historia, es un buen orador y dibuja los artefactos indígenas que encuentra –aunque después los arroje al fuego–. Quizá no eran necesarias tantas habilidades para crear este personaje que encarna de manera despiadada la tarea civilizadora. De él sabemos algo más que del resto de sus compañeros porque es el único que de vez en cuando pronuncia un discurso; conocemos su filosofía superficialmente nietzscheana, su gusto por la guerra y la sangre; sus actos, que al principio nos dejan perplejos, acaban teniendo una lógica aplastante: al inicio de la novela acusa a un sacerdote ante sus fieles de ser un impostor y de haber violado a una niña, provocando que varios presentes quieran lincharlo –no sabemos si lo consiguen– y una riña en la que sin duda hay muertos; unos renglones más tarde aprendemos que el juez

no había tenido noticias de ese sacerdote hasta aquel momento. En otra escena juega amigablemente con un niño apache permitiéndole cabalgar sobre sus rodillas en un idílico «arre caballito», antes de matarle y cortarle la cabellera. En otra, compra dos cachorros de perro a un niño y acto seguido los arroja al río. Su móvil parece ser el poder, sobre los demás y sobre sí mismo, sobre cualquier atisbo de compasión que pudiera despertarse en él, pues la compasión es un sentimiento, y por tanto no es deliberada sino que surge sin que intervenga la voluntad. «Todo lo que existe en la creación sin que yo lo conozca existe sin mi consentimiento», dice. «Y sin embargo en todas partes de él [el mundo] hay bolsas de vida autónoma. Autónoma. Para que sea mía nada puede permitirse que ocurra en él sin que yo lo autorice.» El juez pronuncia sus discursos a una audiencia analfabeta que ni entiende ni necesita entender; ellos no precisan de razones ni teorías para la rapiña; sólo el juez parece tener un plan, un proyecto, personal pero que se convierte en una coartada para la civilización y el progreso como formas de dominio: al fin y al cabo el progreso es resultado del control del ser humano sobre su entorno, que hace suyo y utiliza para sus fines. El juez se apropia de ese objetivo con una radicalidad espeluznante revelando de paso que la visión ilustrada de la Historia como progreso humano y como victoria de la razón sobre el instinto oculta una faceta menos presentable: si el progreso se identifica con la dominación del entorno, la Historia es la acumulación de hechos, sangrientos muchos de ellos, necesarios para que ciertos grupos obtengan ese poder. Oponerse

al progreso es oponerse a la razón, y lo que se opone a la razón debe ser eliminado. Y el patriotismo luego viste el proceso con un disfraz moral. El juez realiza a nivel individual lo que los ejércitos hacen a nivel colectivo: el sometimiento de todo lo que se pretende autónomo, incluidos los propios sentimientos. No le mueve de manera directa la ambición material sino la ambición del poder absoluto. Y es quizá en ese carácter absoluto y metafórico del juez donde se pierde el narrador y su discurso se vuelve en exceso significativo, pedagógico.

Como el juez, pero por distintos motivos, los cazadores de cabelleras de la novela buscan más que el beneficio material: en ocasiones matan a las personas con las que se encuentran porque tienen las armas y la habilidad para usarlas, aunque no pretendan un botín. Se limitan a cerciorarse de su poder y a disfrutarlo, por ejemplo asesinando a unos muleros con los que se topan por casualidad. Cuando obtienen sus recompensas las gastan inmediatamente en borracheras, banquetes, prostitutas. La vida salvaje no es para ellos un medio sino un fin.

Por su parte, el juez no puede dejar la escena sin desear acabar con el chico, el último superviviente de la aventura aparte de él mismo, y que vive sin su consentimiento, por usar esa expresión previa. La oportunidad se le presenta unos años más tarde, cuando se encuentran en un bar.

El duelo típico de la iconografía del Oeste parece imprescindible: en medio de un amplio paisaje o en una calle desierta, aunque vigilada desde las ventanas

por ciudadanos temerosos; los pasos lentos, medir la distancia con los ojos, las miradas fijas, los gestos seguros; así deberían ser las cosas. No, no serán así: tras un mero enfrentamiento verbal en el que el juez hace un discurso filosófico al chico, no nos será permitido asistir a su enfrentamiento. Sabemos que tiene lugar pero detrás de la puerta cerrada de unas letrinas, rodeados de excrementos y orines; allí dentro se realiza el sórdido ajuste de cuentas y la muerte llega sin gloria y sin grandes gestos. Muecas en la oscuridad, la agonía, los olores nauseabundos, la caída, el cuerpo retorcido en la estrechez del lugar. Después ya sólo quedará el juez para contar los hechos como él desee, quizá para imbuirlos de una filosofía que, gracias a su malabarismo intelectual, dé un sentido a la sinrazón, porque, como él mismo afirma, «las palabras son cosas», y esas cosas pueden modificar los hechos para transformar el pasado.

¿Es más cierta esta historia de la frontera y del Oeste que las demás que nos han contado? ¿No es una distorsión de los hechos, sin duda menos consistentemente bestiales, igual que lo es su idealización? Puede que sí: pero volvamos a Rosset; la función de *Meridiano de sangre* no es tanto contar la verdad como mostrar una visión que nos haga poner en tela de juicio las interpretaciones que conocíamos hasta ahora, ayudándonos, una vez más, a desaprender, al revelarnos la probable impostura en la que se basa la historia de toda nación. Y por supuesto el trabajo queda incompleto si

el lector se limita a aplicar lo aprendido a la historia de Estados Unidos. El mismo método deberá aplicarse al leer el pasado de cualquier país, las leyendas de grandeza y sacrificio que son las especias con que se disimula el sabor a podrido que acompaña a toda conquista, a toda batalla, a toda labor heroica.

Esta obra está plagada de personajes que, con un tratamiento diferente, podrían pertenecer a una novela picaresca. Tenemos a un estafador y pequeño ratero jorobado y feo dedicado a sus quehaceres en la corte de Monipodio que es el bar El Cielo Ideal; a un dependiente de una tienda de muebles que seduce a las potenciales clientas para conseguir venderles un dormitorio; a un falso ciego –pocos personajes tan arquetípicamente picarescos– que mendiga intentando aprovecharse de la compasión ajena; a un conserje de un bloque de viviendas que abusa de la simpleza de uno de sus clientes para obtener una propina mensual, casi obligándole a aceptar sus servicios; a una mujer poco inteligente pero que se las arregla para cazar un marido, al que pretende desplumar sin misericordia; al marido, estafado y utilizado por todos, intelectual que no entiende las costumbres del mundo y por eso quien lo conoce se aprovecha de él (estos dos últimos personajes también podrían encontrarse en una comedia de enredo).

Pero hay dos condiciones básicas que esta novela no cumple para ser picaresca. Una de ellas es que en este género el protagonista, el pícaro, a veces también algún otro personaje, nos cae simpático; puede que no siempre aprobemos su conducta, pero nos atrae su ingenio; en *Auto de fe* es imposible encontrar un solo personaje que corteje al lector, que le ofrezca la posibilidad tranquilizadora de la identificación o la empatía. El jorobado carece de tal manera de escrúpulos que es difícil reír con sus trucos; el falso ciego es un obseso sexual permanentemente rabioso con el mundo, sin sentido del humor y sin imaginación; el vendedor de muebles es un frío y arrogante seductor y al mismo tiempo un cobarde que no se atreve a enfrentarse con la dueña de la tienda; el portero mató a su hija a golpes y abusaba de ella... y nadie querría tener por amigo a ninguno de los dos personajes principales, el sinólogo Kien y su sirvienta y después esposa, Therese, mezquinos ambos, egoístas, indiferentes a lo que no sirva para sus propios y limitados fines.

El otro rasgo común de las novelas picarescas es que en ellas, como decía en la introducción, el protagonista atraviesa un proceso por el que aprende a descifrar el mundo, a entender su hipocresía y a usarla para medrar. En *Auto de fe* nadie aprende nada. Las informaciones que van obteniendo los personajes las usan para satisfacer sus deseos inmediatos, pero cualquier posibilidad de comprensión escapa incluso a sus aspiraciones. La avidez es la característica compartida por todos ellos, aunque el objeto de esa avidez no sea siempre el mismo. Glotones de distintos manjares, ya se trate de dinero,

libros o sexo, actúan para atiborrarse de aquello que ansían. Todos viven, revientan, se hunden sin haber descubierto una sola verdad; al contrario, a medida que vamos leyendo la novela los personajes parecen cada vez más aislados en su delirio, en ensimismados monólogos que no explican nada, un laberinto de palabras que los llevan a un extravío irremediable. No estamos ante un *Bildungsroman* sino en una galería de espejos deformantes en los que sólo podemos mirarnos a nosotros mismos y horrorizarnos.

¿Mirarnos a nosotros? ¿Guardan los lectores la más mínima semejanza con esas monstruosas figuras, con esos seres tan ávidos como crueles, a cual más estúpido y más ridículo?

La trama de la novela se resume en pocas frases: el sinólogo Kien, que vive exclusivamente para los libros y evita el contacto con otros seres humanos, decide un día casarse con su asistente, Therese, no porque sienta la menor atracción por ella, sino porque cree que es la ideal para ocuparse de la limpieza de su enorme biblioteca; cuando Therese descubre que su nuevo marido no tiene intención de compartir el lecho con ella, inicia una guerra sorda para hacerse con la supuesta riqueza de Kien, al que acaba expulsando de casa. Kien deambula por la ciudad hasta encontrarse con Fischerle, un pequeño delincuente jorobado que desde el momento en que conoce al sinólogo también se fija la meta de arrebatarle su dinero.

Todos los personajes, salvo quizá el hermano de Kien, que aparece al final de la historia, resultan profundamente repulsivos. No hay en ellos un rasgo que

podiera hacerlos simpáticos, que nos permitiera desear conocerlos y conversar amigablemente. Lo que los define es su absoluta falta de empatía. Son indiferentes al sufrimiento ajeno, sencillamente porque ni lo consideran, pues están demasiado ocupados en conseguir sus fines. Y al no tener empatía tampoco conocen la mala conciencia. Más bien se sienten permanentemente cargados de razón y ven a sus víctimas como enemigos que se empeñan en privarlos de aquello que legítimamente les pertenece. En lo que más se parecen a nosotros, sus lectores, es en esa increíble capacidad que tienen para justificar incluso sus actos más inicuos. «Nadie es culpable para sí mismo», escribió el escritor, actor y ex delincuente Edward Bunker, y asimismo todos justificamos nuestros errores y crímenes; siempre encontramos, si no eximentes, atenuantes que nos vuelven mucho menos culpables que quienes nos rodean. La propia culpa se disfraza, se vuelve tan minúscula que uno tiene derecho a todo en ese mundo injusto: yo evado impuestos porque hay otros que roban mucho más. Me salto la cola o acepto privilegios que no me corresponden, participo en concursos literarios amañados, pero ¿voy a ser yo siempre el tonto del que los demás se aprovechan? Mis pecados son veniales, y los delitos de los demás me permiten absolverme yo mismo y mantener limpia mi conciencia.

En *Auto de fe* este procedimiento de autoexculpación lo lleva a cabo cada personaje hasta extremos insufribles. Un buen ejemplo lo encontramos en el discurso que dirige Fischerle al falso ciego, al que por cierto quiere engañar, criticando a quienes le arrojan

un botón en lugar de una moneda: «Va un tío y le echa un botón en el sombrero. Usted mismo me lo ha contado, que ve que es un botón y va y dice gracias. Porque si no dice gracias, se acabó la ceguera y la clientela se las pira. Que tenga uno que dejarse timar así. ¡Un hombre como usted! ¡Matarlos, quisiera uno! Timar es una cerdada. ¿Tengo o no tengo razón?» Que el ciego sea el primer timador desaparece del discurso; que el enano esté timando al ciego, también. Los interlocutores se entusiasman con una argumentación moral que deja en penumbra las propias maldades y resalta las ajenas. También Therese es capaz de acusar a su marido de no haberse muerto, negativa que interpreta como pura mala voluntad de su parte, pues resucita para privarla a ella de la herencia: «¿Es bonito eso, estar vivo cuando se está muerto, eh, es bonito?»

Para conseguir creer discursos como éstos es preciso distorsionar la realidad hasta que desaparezca tras las palabras. El conserje, que ha matado a palos a su hija, se enternece consigo mismo cada vez que recuerda cuánto la quería; Fischerle roba a Kien únicamente para proteger su dinero, pues el pobre hombre es tan bueno que otros se aprovecharán de él y Fischerle tiene que impedirlo. Therese, por su parte, habla y habla y habla todo el tiempo, repite una y otra vez fórmulas, porque en ella no hay pensamiento sino un ansia que no precisa argumentación, en todo caso oraciones, mantras, conjuros para conseguir lo que quiere o esquivar lo que teme. La lógica le es indiferente, lo único que importa es el final del discurso en el que se justifican sus deseos y se condenan los de los demás. Y cuando se enamora

del vendedor de muebles es capaz de interpretar incluso sus gestos de desprecio como declaraciones de amor. Como todos nosotros, Therese argumenta hasta quedar satisfecha, hasta que el mundo es como a ella le conviene. No nos identificamos con esa mujer alucinada y voraz, igual que no lo hacemos con los demás personajes, en ese sentido habitual que implica sentir simpatía o compasión, sufrir con ellos porque hay algo que nos une, que nos acerca al menos; pero sí nos vemos reflejados precisamente en aquello que no aceptamos de nosotros mismos, en sus defectos más viles; nos vemos reflejados pero nos resistimos a aceptar que seamos así, quisiéramos que se desvaneciesen ante nuestros ojos; nos vemos en el espejo y repetimos monótonamente: ése no soy yo.

Las peroratas de su mujer le resultan insoportables al taciturno Kien: «Decía lo mismo una docena de veces al día. [Kien] conocía, palabra por palabra, su discurso. Según las pausas que hacía en las frases sabía si ella elegiría tal o cual variante.» Por eso hace a su esposa firmar un contrato por el que cede parte de la vivienda a cambio de que ella no hable durante las comidas.

Kien es el único en este libro que prefiere la palabra escrita a la hablada, aunque no por ello los otros comunican más que él: la locuacidad es una forma de silencio pues esconde los impulsos verdaderos. También la repetición que practica incansablemente Therese es una manera de callar; a base de decir una y otra vez las mismas palabras en contextos diferentes acaba por privarlas

de significado. Kien se esfuerza por comprenderla y proyecta interpretaciones sobre los fragmentos y sintagmas desordenados. Busca el sentido en esa acumulación de palabras igual que ella intenta sacarlo de su silencio, porque si Kien no habla Therese no puede manipular lo que diga. Therese responde a un mundo hostil con una andanada de palabras, mientras que Kien se encasilla en su despacho y en sus libros para no verse obligado a participar en sucias escaramuzas con la realidad, que son siempre presente, y él detesta el presente, y por tanto cualquier forma de deseo o de emoción. Kien y Therese son silenciosos cada uno a su manera: ella sobre la razón, él sobre la emoción; en ella todo es presente —y el futuro sólo existe en cuanto que es función de un deseo actual—; en él todo es pasado. A Kien la realidad no le interesa, sólo la cultura, una cultura que es más sublime cuanto más se aleja de la vivencia: «Tomó las rosas que Fischerle sostenía, recordó su agradable aroma, que conocía a través de la poesía amorosa persa.» La única realidad que le interesa está en los libros. «Su mundo constaba de su biblioteca», constata su hermano, y el auténtico drama de Kien comienza precisamente cuando descubre un deseo: una biblioteca aún más grande.

Leer nos hace mejores, reza uno de esos lemas que repiten los responsables de la cultura porque no cuesta nada decirlo y da un aura humanista a quien pronuncia la frase. Canetti no nos deja ese consuelo, desmonta también ese mantra que quizá todos hemos pronunciado alguna vez negando la evidencia de que se puede ser un gran lector y enviar a miles de personas a las cáma-

ras de gas. En *Auto de fe* los libros no nos salvan. «El placer que acaso ofrecen [las novelas] está muy sobrevalorado: corrompen el mejor carácter. Uno aprende a identificarse con todo tipo de personajes. Acaba cogiéndole gusto a ese pasar de uno a otro. Se acaba siendo comprensivo con cualquier opinión. De buena gana se entrega uno a metas ajenas y pierde de vista las propias por largo tiempo [...] Las novelas deberían estar prohibidas por la ley», afirma Kien, que desprecia a su mujer por leer novelas, aunque desprecia todavía más a los analfabetos, a los que de buena gana condenaría a muerte. ¿Hay entonces consuelo en la filosofía, en el conocimiento que adquirimos en ensayos y tratados? Kien diría que sí y que eso es lo único que cuenta: «Los libros son más valiosos que los seres humanos.» El lector no puede extraer la conclusión de que los libros hayan vuelto mejor, ni siquiera más sabio, a Kien. Encerrado en su mundo de papel, letras, pictogramas, grafismos, es incapaz de entender lo que le rodea y por eso cuando la astucia de su mujer lo expulsa de la biblioteca, Kien está inerme. Y también él empieza a crearse una realidad paralela; el «wishful thinking», que todos cultivamos en mayor o menor medida, adquiere tintes ridículos cuando se convence de que su mujer ha muerto y ni siquiera la presencia de ella logra disipar su convicción. La realidad se vuelve alucinación y viceversa. Sólo que al final los hechos, la materia, las cosas son más persistentes que nuestras alucinaciones y acaban destruyendo a quien se aferra a ellas. Como escribió Philip K. Dick, la realidad es eso que sigue ahí cuando has dejado de creer en ello.

No hay consuelo; somos payasos engréidos, ventrílocuos de nuestras ansias, eternos monologadores cargados de razón. Canetti disfruta mostrándonoslo: empuja a los personajes a sus disquisiciones absurdas, los maniatada con ristras de palabras que acaban revelando sus maldades ocultas, el pensamiento se vuelve sinrazón... y puede que en algunos momentos se convierta él mismo en uno de esos autores crueles que cogen demasiado gusto al látigo. No puedo evitar la impresión de que el propio Canetti se lanza, por boca de sus personajes, a un soliloquio que acaba volviéndose banal; queriendo castigar al lector muestra quizá lo que preferiría esconder, una misoginia que, a partir de cierto momento, no se sabe si es impostada, si es una provocación, o si Canetti se da el gusto de retorcer la lógica y la historia para satisfacer un deseo propio. La admiración que siento por Nietzsche –un «hijo de mamá», como Canetti– no tiene por qué llevarme a ser condescendiente con frases como la de «¿Vas a visitar a una mujer? ¡No te olvides del látigo!». Tampoco el deslumbramiento que me produce *Auto de fe* me impide plantearme si Canetti se recrea en una misoginia simplona escondido detrás de sus personajes. No lo digo por el odio que siente por las mujeres cada hombre que aparece en la novela: para el conserje un hombre no es tal si no pega palizas a su mujer; el desprecio de Fischerle por las hembras no quita para que las explote sin escrúpulo alguno; el falso ciego dice amarlas, pero más bien quisiera acostarse con todas, una detrás de otra y a puñados, para él son todas

igualmente buenas y por tanto intercambiables, conjunto de órganos y miembros con los que satisfacer su pantagruélico deseo carnal; el vendedor de muebles las seduce para medrar a costa de ellas, las entiende como objetos desechables una vez cumplida su función. Y para Peter Kien las mujeres son estorbos en su tarea de estudioso y por ello le asquea la concupiscencia de Therese y todo lo que tiene que ver con el sexo, esa trampa pegajosa, y con su disfraz, el amor: «El amor es una lepra, una enfermedad, que se empezó a transmitir a partir de los organismos unicelulares.» Está bien, los hombres odian a las mujeres, y la obtusa y egoísta Therese ni confirma ni desmiente las razones para ello, puesto que los hombres que aquí aparecen no son mejores. ¿Era entonces necesario el largo discurso que hace Kien a su hermano sobre las mujeres al final del libro? ¿Para qué sirve, desde un punto de vista dramático o narrativo? ¿Nos ayuda a comprender a Kien? ¡Y aunque lo hiciese! Nada hay menos necesario en este libro que comprender a los personajes, no habría peor error que buscar las causas psicológicas de sus comportamientos. Pero Canetti parece que no puede contenerse y, por boca de Kien, traza con simpatía una panorámica histórica de la misoginia: las sagas germánicas, Confucio, Buda, Miguel Ángel, Tomás de Aquino, Tomás Moro...: «Los pensadores verdaderamente grandes están convencidos de la futilidad de la mujer», afirma Kien o afirma Canetti.

¿Es también esta parte de la novela una manifestación de crueldad, ahora hacia sus lectores biempensantes –políticamente correctos se diría quizá hoy–, una

manera de no dejarse poner el bozal cuando los mordiscos del autor amenazan las creencias de quienes le aprecian? Pudiera ser, pero hacer profesión de fe de misoginia en un siglo misógino, en una época en la que una mujer casada no podía tener una cuenta bancaria a su nombre y encontraba trabas de todo tipo si pretendía seguir una carrera académica o política, más que cruel, resulta conservador, fiel a los prejuicios de su tiempo. El riesgo que señalaba Dinar acecha a todos los escritores crueles: el gusto por el látigo puede hacer confundir el rigor implacable que Artaud consideraba propio de la crueldad, con una complacencia en la ferocidad que busca el aplauso.

El resto del libro muestra, sin embargo, una lúcida determinación de exponer las partes menos apetitosas de la naturaleza humana. Que lo haga con humor no le quita aspereza. Al contrario, usando la técnica de eliminar la empatía, nos coloca en la misma disposición que a sus personajes. No sufrimos con ellos ni nos preocupa realmente lo que les suceda; nos fascinan sus peripecias, eso sí, y su extraña pugna con una realidad que nunca llegan a entender. Canetti nos lleva a sonreír implacablemente ante la suprema estupidez y mezquindad de que hacen gala. No hay identificación, ya lo he dicho, sino reflejo en espejos deformes que al final nos hacen sentir que esas figuras que se encuentran al otro lado, de quien se ríen es de nosotros.

¿Es *Historia del ojo* una buena novela, una de las mejores del siglo, como dijo Foucault? Obviamente no desde un punto de vista de técnica narrativa: la ambientación de las escenas es con frecuencia deficiente, apenas está esbozado el contexto en el que se mueven los personajes; algunos recursos, como el desarrollo paralelo de una actividad sexual frenética y una tormenta, se repiten; los personajes enrojecen, su frente se baña de sudor, son presa de temblores, los dientes les castañetean, todos los tópicos para expresar emociones intensas usados por quien no se esfuerza demasiado; se dan coincidencias que el autor ni siquiera intenta justificar, desinteresado por la verosimilitud, como muestra la escena en la iglesia de Sevilla en la que Simone hace una felación a un cura en el confesionario, se masturba, golpea el cubículo, el cura queda tendido en tierra antes de que ella y sus compañeros se lo lleven en volandas sin que nadie en la iglesia preste la menor atención a hechos tan inusuales; cae en lugares comunes

de la mala literatura erótica, en la que los personajes se corren con una facilidad y una frecuencia pasmosas, cosa que además consiguen a menudo simultáneamente con su compañero de juegos; y el final es sumario, menos que esquemático, apenas unas palabras para cerrar el libro sin muchas consideraciones. Así que si *Historia el ojo* es una gran novela no lo es ni por la construcción de los personajes, ni por la estructura, ni por el ritmo, ni siquiera —salvo en unos pocos párrafos— por la originalidad de las imágenes o la habilidad lingüística.

Si esta novela ha merecido tantos elogios es porque su interés se encuentra en algo que tiene menos que ver con lo literario en sí que con «la alegría de rebasar los límites», como dice el narrador hablando de sí mismo. Y Bataille se pone a la tarea con una radicalidad que deja al lector sin aliento. No le da un momento de reposo. Desde el principio de la novela, parece dispuesto a cumplir sin concesiones con la exigencia de Kafka: «A partir de cierto punto no hay marcha atrás. Es preciso alcanzar ese punto.»

Bataille lo va alcanzando progresivamente, partiendo del encuentro de dos adolescentes que reconocen en el otro la propia angustia causada por las obsesiones sexuales; cada vez que satisfacen una fantasía se proponen cumplir otra que les lleve más lejos. Poco a poco, de menos a más, desde un juego algo infantil al homicidio, dejándose llevar por fascinaciones compartidas: se muestran, se tocan, se masturban, orinan uno enci-

ma del otro, chapotean en líquidos y emanaciones, se embadurnan con ellos; las imágenes que fascinan a ambos se van concretando: los huevos, sobre los que Simone mea en el bidet después de cascarlos y que él se come allí mismo; la tríada huevos-ojos-testículos, que Simone introduce en su cuerpo; la sangre, a veces mezclada con el semen, la orina, el sudor; también la mierda, porque puestos a ensuciarse, a hacer del sexo una forma de emborronamiento de cualquier dignidad, de renuncia a aceptar barreras y tabúes, lo lógico es acercarse a la coprofilia; no es casual que en un momento de paroxismo los protagonistas elijan unas letrinas para follar. Y al final, claro, la profanación, la mezcla de lo sagrado con lo animal; unificados en un rito en el que no basta reducir lo humano a sus humores y emanaciones, sino que es imprescindible que aquello que pretende ser elevado, puro, santo, se arrastre también y se confunda con lo más inmundo. Esta escalada –o este descenso, según se quiera– es un proceso de aprendizaje de la libertad, de rebelión contra cualquier cortapisa, contra las leyes y las costumbres que nos imponen lo que es correcto o digno, y contra cualquier norma que imponga una definición de lo humano.

Los libros pornográficos escritos por intelectuales suelen incluir una historia de iniciación. Desde Mirbeau a Almudena Grandes, pasando por Sade, Cleland y Bataille, eligen como fundamento de la trama el despertar sexual de un personaje: a través de sus ojos asom-

brados y curiosos asistimos al descubrimiento de placeres prohibidos, y ese descubrimiento forma parte de un proceso de emancipación. Es el motivo del descenso a los infiernos invertido: el héroe se adentra en un submundo peligroso pero más interesante que el que está en la superficie; después de disfrutar todos los placeres y todas las angustias, la vida en el exterior se vuelve insulsa, carente de atractivo; es preferible la condena a la liberación, quedarse en ese lugar en el que los gritos de dolor se confunden con los del éxtasis, donde no se sabe si los rostros se desencajan por el sufrimiento o por el goce, si las convulsiones son estertores de muerte o las sacudidas del orgasmo. El infierno se convierte en el mundo deseable y la realidad en un gris purgatorio al que nos atan las convenciones. «Pero eso no me interesa, querido, en una cama, ¡como una madre de familia!», responde Simone a los avances de su amigo, rechazando hacer el amor, expresión que apenas puede describir lo que desea Simone; a ella del sexo le interesa la transgresión, llegar a emociones a las que otros no pueden ni acercarse porque viven una sexualidad ordenada, «normal». El narrador también confiesa más adelante que no le gustan «los llamados “placeres de la carne” justamente porque son insípidos. Yo amaba aquello que se considera “sucio”».

Aunque al principio de *Historia del ojo* podemos tener la impresión de que vamos a asistir al desarrollo de una historia libertina, de un alegre saltarse las convenciones para detenerse en el placer y en las situacio-

nes explícitas y gozosas, en un libro complaciente con los deseos más o menos ocultos del lector, Bataille construye una pornografía que se niega a sí misma porque sabotea el objetivo esencial de lo pornográfico, la excitación sexual, sustituyéndola por la excitación intelectual. En *Historia del ojo* no encontramos una recreación sugerente de los cuerpos desnudos, y los pocos momentos en los que se realiza una descripción física y mecánica o una taxonomía de los órganos sexuales, ésta no se convierte en parte esencial de la narración sino que está al servicio de otros fines. Cuando leemos un pasaje erótico de Sade, Mirbeau o Cleland podemos imaginar con precisión las posturas, dónde se introduce qué, la expresión extasiada de los rostros, las anatomías, tamaños y curvaturas, cuántos a la vez y por qué lado. Al leer a Bataille, una especie de pudor intelectual nos hace pensar sobre todo en el espíritu, en el estado de conciencia de los protagonistas, más que en la actividad precisa a la que se entregan, se nos contagia esa mezcla de turbación y excitación (no me refiero tanto a la excitación sexual como a esa subida de la adrenalina, a esa alteración del ánimo cuando descubres algo que llevabas tanto tiempo buscando y que creías que nunca encontrarías). Por eso, a menudo no imaginamos tanto al que realiza el acto como a su compañero: cuando Simone se sienta sobre el plato de leche, aunque el lector vislumbre el sexo empapado de la joven, los protagonistas son el estupor y el alboroto emotivo del narrador, su deseo feroz, su fascinación no tanto por el acto concreto como por alguien que alberga las mismas inquietudes. Así, *Historia del ojo* impide

una y otra vez que se dé la situación deseada por el lector de pornografía: leemos y vemos pornografía para insertarnos en la escena, para reemplazar a uno de los personajes o sumarnos a una celebración orgiástica. La pasión pornográfica ignora al individuo, que es intercambiable; por eso en la pornografía no hay personajes propiamente dichos, sus actores carecen de auténticos rasgos psicológicos; los personajes de Bataille sí tienen identidad, individualidad, pero casi podría decirse que operan en un estado previo a lo psicológico; sus únicos rasgos notables tienen que ver con la obsesión por el sexo, la orina, los excrementos, los olores, la transgresión. Nos resultan extraños porque sólo viven para eso y todo lo demás es accesorio. Nadie se espanta porque un perro olisque un montón de heces, sí cuando lo hace un ser humano, porque se le supone una educación, una historia de prohibiciones y sublimaciones. Y si además es ése su único interés, empezamos a sentir que lo que allí se nos ofrece no es un espectáculo para voyeurs sino una confrontación con lo más oculto que hay en nosotros. Y los lectores, que quisiéramos disfrutar de escenas de sexo que activen el propio apetito, quedamos convertidos en auténticos espectadores de la intensidad de los otros, que se vuelve misterio, amasijo impenetrable, pulsión primigenia que nos atrae como puede atraernos el vacío que se abre tras el borde del acantilado. Hay, sí, cierta excitación de fondo, pero salvo en raros momentos, que se concentran al principio del libro, no podemos volcarla, expresarla, actuarla. Bataille nos niega el placer, no la intensidad. En lugar de compartir el placer con nosotros, nos deja

irremediabilmente solos, ésa es su crueldad. Bataille ignora el mandamiento esencial de la pornografía, la banalidad, que nos permite usar las figuras de la representación pornográfica como estímulo para sentir nuestro propio cuerpo, nuestro deseo. En *Historia del ojo* son los otros cuerpos, sobre todo en sus funciones fisiológicas, los que cuentan. La obra pornográfica es una superficie de proyección al servicio del placer del lector, un instrumento. Pero Bataille arranca al lector de sus fantasías masturbatorias y le obliga a asomarse a un mundo denso, confuso, en el que él es un mero comparsa.

Según Susan Sontag, «... Bataille entendía [...] que el auténtico leitmotiv de la pornografía no es, en última instancia, el sexo sino la muerte». Para mí, a pesar de lo que haya podido escribir el propio Bataille sobre el tema años más tarde, el leitmotiv de la sexualidad en *Historia del ojo* no es la muerte en sí, sino la rebelión contra ella y por tanto la búsqueda del poder absoluto. Esa rebelión no consiste en negar la muerte; Bataille no es un creyente aunque en su juventud pretendiese ser sacerdote. Tampoco busca alejarse de la muerte para ignorarla. Lo que hacen los protagonistas de *Historia del ojo* es oponer a la todopoderosa muerte la intensidad absoluta de la vida. El sexo no es una manera de disolverse, de fundirse durante el orgasmo, fluir, olvidarse, desaparecer, acercarse pasajeramente a la experiencia de morir. Todo lo contrario.

La identificación del orgasmo con la muerte, y no sólo en el apelativo *la petite mort*, parte de un malentendido y de una asociación casi automática que se hace entre ambos desde que Freud escribiera *Más allá del principio del placer*: aunque el orgasmo pueda tener un parecido con la agonía, ésta es el momento de tensión antes de la desaparición definitiva de la conciencia. Pero en el orgasmo no hay disolución del yo, como se suele decir, sino exacerbación del yo, de un yo no pensante porque atento sólo a lo físico, al cuerpo, un yo especialmente intenso porque prescinde de lo que le rodea, volcado sobre sí mismo. Es un yo que lo abarca todo de la manera más primitiva, mediante la mera y egoísta existencia. No es un equivalente de la muerte, sino de la vida en su máxima intensidad, de lo extático. Los personajes de Bataille buscan algo aún más difícil: llegar a ese ultrayó gracias al otro, penetrar en él, volverlo cosa a su servicio, para experimentarse en el paroxismo. El sexo en Bataille no tiene que ver con la muerte del que lo experimenta, sino en todo caso con el asesinato, con la aniquilación del otro para existir solo, sin obstáculos al goce que puedan imponer la voluntad o el deseo ajenos. El narrador cuenta muy al principio del libro cómo la visión de una ciclista muerta les hace pensar a él y a Simone en los sentimientos que tienen cuando se miran. Y durante toda la novela buscan la manera de matar a otros como parte de sus juegos sexuales y escatológicos. El primer asesinato simbólico lo realizan sobre la madre de Simone: es fundamental que ella sea testigo de sus perversiones, que los encuentre cubiertos de semen y de orina, desnudos, entrelazados, aniquilar

en ella cualquier capacidad de reacción. Y por si fuera poco Simone se mea sobre su madre desde una ventana como para certificar que es un cadáver desprovisto de cualquier poder sobre ella. Orinar sobre la cabeza de su madre es un acto de emancipación.

En esa tarea de experimentación del propio poder, de constante rebelión contra cualquier limitación o cortapisa, el narrador y Simone no son amantes, son cómplices; lo que los une no es que se procuren placer mutuamente, sino que se ayudan a hacer y experimentar aquello que desean: Simone no ansía la carne de su amigo, y a él le es indiferente la de ella. Son cuerpos dispuestos a buscar placeres similares, por eso a menudo no se bastan, necesitan a alguien más; saben que se han adentrado en un proceso de destrucción y ninguno quiere destruir a su cómplice.

Marcelle es su primera víctima, a la que usan sin la menor compasión; disfrutan del sufrimiento de ella, de verla perder el control de su propio cuerpo —durante los desmayos o cuando se hace involuntariamente pis— y de su mente, sin importarles su enajenación. El suicidio de Marcelle no es un efecto secundario indeseado sino la consecuencia lógica que ambos buscaban quizá sin consciencia de ello. Pero ese cuerpo muerto les irrita, porque la violencia contra alguien que no la siente es inocua; Simone mea sobre el rostro del cadáver molesta quizá también porque Marcelle no les ha permitido ser testigos de su muerte. Es otro momento emancipador: ya había meado sobre su madre —es decir, sobre la familia, sobre la obediencia, sobre la educación— y ahora lo hace sobre un cadáver, subrayando su

deseo de no detenerse ni siquiera ante la destrucción del otro.

No es casual que el libro acabe con un asesinato y la profanación del cadáver; el narrador y Simone, a los que se ha unido Sir Edmond, consiguen que un sacerdote se les rinda completamente: le obligan a prácticas sexuales que el cura considera aberrantes, como orinar en un cáliz y beber la propia orina; disfrutan de verlo haciendo lo que le piden, avergonzado, odiándose a sí mismo. ¿Qué puede faltar en esa rebelión contra la propia muerte? Por supuesto, hacer que el sacerdote eyacule sobre las hostias, y matarle después. La transgresión definitiva. El último eslabón en la rebelión y en la emancipación, en la experimentación del poder y la libertad absolutos. Y después los asesinos, sin remordimientos ni desgarros interiores, sin pagar el precio de la culpa, se marchan alegremente en busca de nuevos placeres.

No estamos aquí ante el nihilismo *blasé* de ciertas novelas como *American Psycho*, no nos encontramos frente a personajes que se sitúan por encima del bien y el mal, porque no se consideran atados a las prohibiciones que rigen para un mundo de mediocres. Los personajes de Bataille no se plantean el mal, no están por encima sino en una esfera completamente distinta. Los actos pueden ser malvados, en el sentido de contrarios a la moral y perjudiciales para otros; pero la perversión perfecta es angelical.

La crueldad de *Historia del ojo* no se encuentra

tanto en las escenas en las que mezcla muerte y sexo, ni siquiera en esa memorable en la que Simone se come un testículo crudo de un toro y se introduce otro en la vagina, mientras un toro atraviesa con uno de sus cuernos un ojo del torero Granero, produciéndole la muerte. Lo cruel es que nos empuja por la rampa resbaladiza de la búsqueda de la libertad absoluta. ¿No decís siempre que queréis ser libres, que la libertad es uno de los objetivos más nobles a los que puede aspirar el ser humano? Esto es la libertad, rebelarse contra la muerte, y por tanto rebelarse contra la conciencia, porque la conciencia mata nuestras aspiraciones más radicales, nuestros deseos más íntimos, mata aquello que somos en lo más recóndito de nuestro ser. Se trata de rebelarse, como Luzbel, pero no para derrotar a Dios ni a la muerte, que sería absurdo, sino para rechazar someterse a sus designios; qué importa convertirte en un marginado, en un proscrito, en un criminal. La libertad absoluta no consiste en negar el propio cuerpo para alcanzar la perfección, como pretenden los místicos, sino en afirmar tu cuerpo por encima de todo, afirmar lo que es contra lo que debe ser. Y si te arrojan a las tinieblas, disfruta el vértigo que sientes mientras caes, porque en ese momento estás más vivo que el resto de los mortales, que esa beatífica mayoría que se niega a sí misma para salvar su alma.

La familia es el último refugio: la madre, el padre, la esposa, el marido, los hijos. El lugar al que te retiras cuando estás herido o acosado, cuando no soportas más el mundo fuera de tu hogar. El hogar, templo sagrado de la familia. Y el escritor cruel, el que quiere de verdad exponer a la intemperie al lector, derribar la techumbre bajo la que se guarece, no tiene otro remedio que entrar a saco en ese espacio tibio y acogedor, destriparlo, exponer sus mentiras. Nadie como Jelinek para conseguirlo. Se pone a diseccionar el cadáver sin guantes y sin mascarilla, como si desease percibir los malos olores, palpar las zonas purulentas. No es una perversión. Sencillamente, cuando vives en una sociedad que cierra los ojos ante las propias culpas —el pasado nazi—, que valora la cortesía y la comodidad por encima de la justicia, que se pretende culta y refinada mientras persigue con odio a los extranjeros, no te queda otro remedio que pinchar la ampolla para que reviente y así nadie pueda decir que no existe la putrefacción que escondía.

Como Thomas Bernhard, el otro gran renegado austriaco, Jelinek tiene que desprenderse de sus orígenes, renunciar a ser parte de un colectivo biempensante, para poder mirar la realidad de frente.

«La familia, ese buitre» no es lugar de consuelo sino de humillación. En ella la mujer es el autoservicio donde el hombre coge lo que le parece, sin contemplaciones, porque para eso paga, qué más da si las estanterías quedan vacías tras su paso. La mujer como propiedad, terreno encharcado donde hozar y gruñir, arrancar con los dientes todo lo que crece, evacuar donde viene en gana, escarbar con los dedos para arrancarle lo que oculta. No hay entre la pareja de *Deseo* otra relación que ésa, la explotación del cuerpo femenino, territorio conquistado, y por eso ya no produce deseo sino sólo la satisfacción de ser su dueño absoluto: puedes pisotearlo, escupir en él, robarle sus frutos, y nadie tiene derecho a protestar, y que se atreva. Y ella, inerme y vencida, incapaz de rebelión, únicamente puede reivindicar el asco y el odio, y sólo ante los demás, ante las clases inferiores, se muestra orgullosa, usando el dinero del marido para comprarse una apariencia de altivez. En la casa es la esclava, que rinde cada uno de los recovecos de su cuerpo para que el marido clave en ellos el asta de su bandera, abra con manos voraces, estire y horade; ella, a cambio de ese dinero con el que le paga sus servicios, se queda quieta y callada «como una taza de retrete» para que el marido haga allí sus necesidades, y después le limpia de esperma y otros residuos con la lengua y con los cabellos.

Una y otra vez el lector asiste a esa violación regla-

mentada, a las sevicias sancionadas por derechos consuetudinarios, repeticiones que convierten la violencia en tortura de la que no se espera confesión alguna, sino que sólo sirve para que el verdugo pueda comprobar una y otra vez, orgulloso, su poder. Y si la carne es lacerada, también debe serlo el lenguaje. Jelinek lo retuerce como te retorcería un brazo, deforma las palabras, crea nuevas pero nunca hermosas, súcubos compuestos de letras, hurga en la sintaxis hasta encontrar el punto en que duele, toma dichos y refranes, expresiones corrientes, y les da un nuevo significado, desmonta la violencia oculta de la sabiduría popular y de los giros lingüísticos que dan belleza al lenguaje, los usa en contextos que los vuelven malignos; nunca hubo poesía más prosaica. Jelinek descuartiza las palabras con la alegría del buen carnicero, las golpea con el mazo para ablandarlas y después empieza a sajar y cercenar. Las aliteraciones no producen placer porque su música no es alegre, sino que generan extrañeza ante un mundo que suena a hueco. Caen las palabras sobre el lector como los despojos sobre el mostrador de una casquería.

¿Y qué sucede, cuál es la trama? Un hombre, director de una fábrica; su mujer, el hijo que comparten; nada; viven juntos; él la posee y ella se deja poseer de todas las maneras posibles; el niño crece y cada vez se parece más a papá; al director le gustan sobre todo la vía anal y la oral; puede permitírselo. Apenas conversan. El silencio es una forma de crueldad, ya lo hemos dicho. Y aunque la narradora encuentra un sinfín de palabras, retorcidas e hirientes, para contar esa convivencia muda, esa pelea sorda, ellos apenas tienen algo que decirse; él

es un hombre de acción, toma lo que necesita sin pedir permiso y sin dar explicaciones; ella es la esclava que no se atreve a rogar ni a protestar, amordazada con los genitales del marido, atragantada de esperma, asfixiada por la desesperación.

La mujer vive cuando él no está, o al menos respira. Todos los respetan porque todos los odian; los trabajadores son usados hasta que el desgaste los vuelve inútiles, para eso están, como un electrodoméstico o unos zapatos. Y ella, la esposa legalmente violada cada día, se busca un amante, quien tras probarla decide que el producto está defectuoso y lo devuelve a su dueño. El final mejor no contarlo, no desvelar esa sorpresa que, nadie lo esperaba, no nos permitirá respirar aliviados.

Página tras página se encuentran los cuerpos, choques de materia y de voluntades, lo duro hiende, lo blando es aplastado, no hay placer sin dolor, victoria sin humillación, éxtasis sin tortura. Pornografía, mal gusto, obscenidad; lo suficiente para que un miembro de la Academia Sueca dimitiera por la concesión del Nobel a esa escritora enferma, un miembro que quizá se sentía ofendido por el trato recibido por esos respetables ciudadanos que Jelinek aprieta entre sus dedos como espinillas hasta que sale un pequeño churrete y resulta que no eran más que eso.

¿Daños colaterales? Jelinek no se limita a explorar la vida y costumbres de una familia particularmente perversa; prefiere extender su fuego a discreción sobre la burguesía vienesa, personas decentes y educadas, que conocen el lugar que ocupan y los méritos que les han llevado a él; y si en *La pianista* la niña por supuesto

toca el piano como los ángeles, porque el amor a la música es prueba de buena educación, en *Deseo* el niño, que será de mayor ingeniero, como papá, a los ocho años sabe hacerse el nudo de la corbata y más tarde, también como papá, seguro que echará el nudo al cuello de sus empleados.

Jelinek no toma prisioneros, frase a frase va disparando contra todo el que encuentra en su camino: el director de la fábrica de papel, capitán de empresa, uno de esos hombres que de vez en cuando son recibidos en los salones barrocos, vasallo agradecido que meterá en cintura a sus inferiores, uno de esos hombres, en fin, que construyen el país, crean empleo, generan crecimiento económico, enérgico y decidido, cuyo cuerpo apenas puede contener tanta voluntad, ese «nativo vociferante, al que hemos cedido nuestra patria, para que produzca papel con ella (los árboles estarían de todas maneras condenados a un rasurado apurado)», y eso es lo que no le perdonan a la escritora, que no deje santo con cabeza en la iglesia del orgullo patrio, que no se limite a criticar lo suficiente, pero nada más que eso, para que con buena conciencia la honren y le otorguen premios y le concedan su ración de gloria y notoriedad, la Jelinek, «Nestbeschmutzerin», la que ensucia el propio nido pringando con su prosa todas las instituciones de las que se enorgullece el país: el esquí y el alpinismo, los alegres coros –ah, ese amor no a la música sino al coro, al conjunto, a no desafinar nunca–, el trabajo, la identidad nacional. Uno entra en las páginas escritas por Jelinek y no tiene más remedio que dejarse contagiar –o cerrar el libro–, y una vez contagiado, infectado,

ya sólo puede ver las cosas desde un determinado ángulo, el ángulo del horror que descubriera aquel personaje de Cristina Fernández Cubas: cuando lo has descubierto ya no percibes los hermosos disfraces, el papel de envolver regalos, los adornos florales, sólo el espanto que circula por debajo: la destrucción de la naturaleza y no el fingido amor por ella de quienes la pisotean para darse impulso, la explotación y la humillación y no la laboriosidad de aquellos que son estrujados y chupeteados hasta que no les queda sustancia alguna, el acto de apropiación del cuerpo ajeno y no el deseo de provocar u obtener placer.

Tampoco en *La pianista* nos encontramos con un mundo más placentero o deseable. Aquí la pareja central que, como en los mitos de la antigüedad, sostiene la creación, no son marido y mujer, sino madre e hija. No es menor sin embargo la ferocidad de su trato. La violación no necesita penes ni artilugios obtenidos en el *sex shop*. Sin necesidad de ellos la madre penetra en su hija, en cada uno de sus poros, en su conciencia. La somete, dómina perversa, con su cariño pegajoso, con sus atenciones vigilantes, despertando al perro de la mala conciencia en cuanto ella ventea insumisión, también a golpes si es necesario. La niña tiene que ser alguien, llegar lejos, alto, destacar, la niña debe ser decente y sobre todo obediente porque quién sino una madre sabe lo que le conviene. Nos lo vienen diciendo hace años, que para triunfar hay que ser disciplinado, tener metas, trabajar para conseguirlas; que el mundo no está para bromas y el que no sacrifica se quedará a recoger las basuras de los que han sabido eliminar a

codazos a los competidores. El objetivo del que corre es llegar el primero, si no, mejor quedarse en casa. La sociedad exige corredores que lo den todo, capaces de exprimir hasta la última gota de sangre de su cuerpo para llegar aún más rápido, y las reglas sancionan a quien se sale de su carril, no valen recortes ni desvíos. Pero la sociedad no llega a todas partes, y los rincones a los que no alcanzan sus brazos se encarga de ocuparlos la familia: porque la ley se ocupa de disuadirnos de cometer ciertos actos, pero eso no basta, porque hay que entrar también en las conciencias, imbuir a los niños del sentido de culpa y del deber, complementarios, que los interioricen para que no sólo sean buenos ciudadanos por miedo al castigo sino porque realmente se hayan convencido de que las virtudes que les imponen las han adoptado por decisión propia. La religión es una buena aliada de la ley: Dios Padre todo lo ve, también lo que los jueces y la policía ignoran, pero nosotros no lo vemos a él y tendemos a olvidarlo; a mamá y a papá sí los vemos; están ahí, vigilantes, tienen un ojo en la nuca y el niño se maravilla de que una vez más hayan descubierto que ha sido él quien robó una galleta. La familia completa el trabajo de la ley y la religión.

La madre de Erika Kohut se ha tomado su misión muy en serio; no vive para otra cosa que para moldear a su hija, no a su imagen y semejanza, que eso sería poco pedir, sino a imagen y semejanza de sus ambiciones. Así que aprieta, estruja, golpea el tosco barro que le ha tocado convertir en obra de arte; a veces se ve obligada a recortar el material sobrante, aunque duela.

Y la pianista Erika Kohut quiere –o, más bien, no sabe querer otra cosa– ser la hija perfecta que exige su madre. Por eso ella misma mutila sus propios deseos, y cuando no es capaz de hacerlo, como cuando se compra un vestido nuevo –superfluo, un derroche, pues para la madre la coquetería y la vanidad son vicios vulgares, en los que la niña no puede caer–, sabe que se trata de una transgresión por la que deberá pagar: mamá romperá el vestido y Erika se lo agradecerá porque de esa manera expía la culpa. A veces la pianista usa la cuchilla de afeitar para cortar esa carne que exige atención, manos, piernas, el clítoris, un rebelde que se cree con derecho a una vida propia. La herida que se autoinflige es una herramienta multiusos: castiga a la infractora, concede un orden meticuloso a la rabia que podría querer escapar incontrolada y patear enloquecida todo lo que se encuentra, y produce un dolor que hace olvidar otros deseos, sueños si los hubiera: el cuerpo se vuelve presente que diluye el pasado y el posible futuro, duele, corre la sangre, se siente vértigo, náuseas, temor. Ya está, el mundo exterior ha dejado otra vez de existir.

La música tampoco nos salva, como no nos salvaba la lectura en *Auto de fe*. Tanto la madre como la hija son melómanas, pero lo son sobre todo porque lo consideran un don superior y ellas se creen superiores; el talento musical de la hija humilla a los demás, eso es lo importante; y la hija se entrega a la música como quien se entrega a un ejercicio sadomasoquista: sufrir, estar sometida, practicar una y otra vez, y maltratar a los alumnos, mostrarles su incapacidad, ponerles tareas que les dejen claros sus límites, su indignancia, quien no

sufre no vale, quien no es esclavo no puede reclamar el dominio de su oficio; negar el propio cuerpo, cada deseo, porque nada más cuenta lo que podemos dar, no la posibilidad de recibir.

A pesar de todo, a veces Erika se rebela, lucha, intenta ganar un palmo de terreno en el que moverse libremente, pero siempre vuelve al redil asfixiante del amor materno, porque fuera de él los lobos acechan. En realidad, vive aún en el útero, y la madre, que conoce el mundo y sus peligros, ha decidido no cortar el cordón umbilical, deja salir a la niña cuando es estrictamente necesario pero no afloja mucho las riendas, el caballo tiene que morder el freno con frecuencia para que no se le olvide la presencia del jinete; viven juntas, las dos, duermen en la misma cama, salen a pasear en pareja; el útero de la madre las encierra a ambas, gemelas que no sabrían vivir la una sin la otra.

«Erika presume de no saber lo que son los sentimientos.» Sí le atrae el sexo, su violencia; cuando va a un *peep show* no parece envidiar el placer de los clientes, ni comprenderlo siquiera, pero se siente fascinada por los procesos físicos y sus emanaciones, por los cuerpos y sus posibilidades de uso, por la sumisión de quien está allí para mostrarse y enseña cada uno de los pliegues de su carne a un cliente que paga y por ello manda; y también le fascina esa pareja que descubre haciendo el amor una noche en un parque de Viena. Los mira porque no sabría cómo participar, es testigo de sus gemidos, de ese esfuerzo agotador, de sus discusiones porque ella lo quiere así y él prefiere tomarla de otra manera, pelean por la velocidad y la intensidad, no tan

deprisa, no tan fuerte, como dos músicos que se enzarzan en una discusión sobre el carácter y el tempo adecuado para una sonata: ¿andante, presto, con brío, maestoso? «Erika está programada para observar a personas que se esfuerzan denodadamente porque desean un resultado. En ese sentido la diferencia, por lo general considerable, entre la música y el sexo es mínima.»

Erika es una chica obediente y una buena alumna, fracasada, porque al final el fracaso es inevitable para casi todos y llega más tarde o más temprano si el objetivo es ser el primero. Por definición, sólo hay un primero. Por eso se venga de sus alumnos, cuyo futuro fracaso conoce. Su relación con ellos está basada en el sometimiento, con palos frecuentes y escasas zanahorias. Hasta que llega Walter Klemmer, brillante, banal, enamorado de su profesora, cuya cabeza es un trofeo que le falta en la colección de sus conquistas. Y Erika intuye, tras un largo rechazo, que Klemmer podría cortar el cordón umbilical, relegar a la madre al cuarto trasero y darle a ella una oportunidad de victoria en la batalla contra ese amor aplastante e implacable. Pero la única manera que conoce de relacionarse con los demás («Erika presume de no conocer los sentimientos») es la humillación, el maltrato, la tortura. Entrega a su amante una lista con todas las sevicias a las que quiere ser sometida, detalladas con precisión, invitándole a ejecutar una obra maestra sobre su cuerpo. Erika quiere un amante virtuoso, capaz de hacer vibrar cada cuerda en el momento exacto y con la intensidad justa, y como él quizá no tenga la comprensión necesaria del instrumento que le entrega, como quizá sus dedos sean

demasiado torpes para ese Stradivarius lacerado, ella le dice dónde hacer daño, cuándo, cómo debe amordazarla y atarla, el momento de la violación o su amenaza, cómo sentársele en el rostro y asfixiarla entre sus nalgas. Él rechaza esas instrucciones de uso; cargado de superioridad moral, descubre otra manera mejor de hacerla sufrir pero sin someterse a sus deseos. Sí, la violación tendrá lugar, pero de acuerdo con criterios impuestos por él, porque si no la violación no sería tal sino obediencia; y Klemmer, sin saberlo, lo que rechaza de Erika no es lo perverso de sus fantasías, sino que le domine con ellas. Sólo el dolor indeseado es auténtico dolor.

Para muchos lectores Elfriede Jelinek es una escritora enferma que ensucia el mundo con sus libros perversos; enferma y contagiosa, mejor no acercarse mucho a ella; sus novelas serían para esos lectores síntomas individuales, pruebas de un desequilibrio en los que no debe chapotear una mente sana. Ni siquiera el preservativo de la distancia crítica nos protege completamente de la infección. Son numerosos quienes se retiran asqueados tras asomarse a la obra de Elfriede Jelinek; como de costumbre, la culpan a ella de crear esos mundos, sin darse cuenta de que lo que escribe es un reflejo inmisericorde de algo que existe fuera de ellos. Jelinek no es inmoral, sino profundamente ética. Para cumplir su misión tiene que adentrarse, hasta las últimas e insoportables consecuencias, en las normas que rigen nuestra existencia, las relaciones sexuales, la

vida laboral, la familia; ratoncitos obedientes que nos hemos habituado a correr sobre la rueda que gira y gira, sufrimos de vértigo cuando todo se detiene y nos volvemos enfadados hacia quien nos extrae desconsideradamente de nuestra rutina. ¿Exagera Jelinek con esas visiones tenebrosas de la psicología humana? ¿Y qué? Sólo podemos percibir la realidad a través de la distorsión a la que la someten nuestros prejuicios, ideologías y creencias. Pero Jelinek aprieta y da tirones más fuertes que nadie; rompe, raja, revienta una normalidad que lo es porque nos hemos acostumbrado a ella. Y precisamente por eso tiene que llevarla al extremo, mostrarnos sus manifestaciones más horrosas y estridentes para que, una vez vistas éstas, descubramos que, en mayor o menor medida, también se encuentran en nuestras vidas. Si Erika Kohut nos revuelve el estómago es porque no está tan lejos de nosotros como quisieramos. Lo habitual: las personas a las que más odiamos son aquellas que se nos parecen.

LUIS MARTÍN-SANTOS: «TIEMPO DE SILENCIO»

La crueldad en la literatura española es hoy menos visible, y desde luego menos emblemática de lo que lo fue en el pasado. Quizá porque la violencia extrema ha sido integrada en el *mainstream*; casi cualquier película de los hermanos Coen o de Tarantino incluye cantidades de violencia estrambótica o de sexo brutal y explícito impensables hace treinta años. Igual que «el sistema» ha ido aprendiendo a absorber cualquier forma de protesta o disidencia para convertirlas en productos de consumo, «la cultura» ha institucionalizado lo grotesco y lo cruel como vías perfectamente aceptables de expresión artística e incluso como argumentos de venta; decir hoy de una obra que es salvaje, corrosiva o subversiva se ha vuelto una forma de elogio. Otra causa posible del abandono de lo excesivo como seña de identidad de la creación artística española es la reacción al tremendismo y a las visiones de la España negra de la que la actual pugna por salir, un cansancio ante tanto recrearse en las tinieblas, hacia todas esas visiones

sombrías de un mundo rural español en el que sólo parecen tener espacio violaciones y venganzas, hartazgo de un catolicismo sádico y rijoso, de las imágenes de Goya, Buñuel y Cela; muchos artistas españoles han querido asomarse al mundo exterior, al parecer más luminoso, y abandonar la caverna; la intemperie del mercado resulta más excitante que el encierro en una Historia estancada y maloliente.

Lo que no significa que no se puedan encontrar obras crueles en nuestro país. Algunas muy apegadas al género negro, obras de crueldad conforme la mayoría, que, tras un lenguaje crudo y una violencia que crece de una novela a otra intentando superar el límite al que ya se han acostumbrado los lectores, nos dan justo aquello que esperábamos: condenan a los malos y chapotean en la sangre muy al gusto contemporáneo. Uno de los mejores escritores crueles y comerciales a la vez es José Carlos Somoza, que ahonda en los temores y los deseos más oscuros de sus protagonistas —y de sus lectores!— sin renunciar al suspense propio de la novela policiaca. Por su lado, Ricardo Fernández Salmón escribe *Derrumbe*, una obra violenta y desasosegante en la que se intuye un interés entre filosófico y sociológico por formas de agresión y de indiferencia que reconocemos como contemporáneas. Fernando Royuela, en *La mala muerte*, se inclina por continuar la tradición picaresca y mira la monstruosidad del mundo a través de los ojos de un monstruo. *Versiones de Teresa*, de Andrés Barba, nos acerca a visiones abismales del deseo, si bien su tono es más nostálgico y desolado que cruel.

Quizá uno de los mejores ejemplos de novela con-

temporánea cruel sea *La mujer de sombra*, de Luisgé Martín, sin publicar mientras escribo estas páginas, rechazada por su editorial habitual, no por razones de calidad, sino porque se ha atrevido a escribir una obra que se sumerge en uno de los últimos tabúes, la pederastia, sin pronunciar condenas ni encarnarla en personajes particularmente despreciables; no ser moralizante ante un tema sobre el que el consenso social es absoluto es una de las pocas cosas que las grandes editoriales no han aprendido a digerir, por acostumbradas que estén a incluir en sus páginas violaciones, asesinatos en serie y torturas gratuitas. Un racista o un pederasta de ficción deben ir convenientemente etiquetados por el autor para que el público pueda estar tranquilo y sepa de qué lado están los malos. Nabokov se las vería negras hoy para que le publicasen *Lolita*, a no ser que se conformase con aparecer en alguna pequeña editorial independiente.

Es curioso que hace pocos meses se haya publicado otra novela que también se acerca a la pederastia, *Las niñas perdidas*, de Cristina Fallarás, mucho más violenta y explícita que la de Luisgé Martín, pero que sí parte de un juicio moral previo, de un propósito de denuncia, o, como dijo la autora en una presentación de su libro, de «la rabia», y la novela es la plasmación de esa rabia. La novela de Fallarás responde al deseo de la mayoría de sus lectores –aunque entre medias los maltrate con escenas hiperviolentas–, replica sus juicios morales, mientras que la de Luisgé Martín nos deja solos, no nos alivia ni nos sirve de desahogo, más bien nos hace reflexionar sobre verdades que damos por

descontadas. Un detalle interesante es que la novela de Fallarás sí ha molestado a muchos lectores, y alguno ha llegado a insultarla, pero no por describir asesinatos y torturas de seres humanos, sino por algunas páginas del libro en las que da instrucciones detalladas para matar distintos tipos de animales. El tabú que ella toca no es la pederastia, que obtiene en la novela el castigo que merece, sino el maltrato animal.

Pero para cerrar este ensayo con un análisis de una novela española no he escogido ninguna de estas obras más recientes, sino *Tiempo de silencio*, obra publicada hace cincuenta años, en la que la crueldad no es tan manifiesta como en algunos de los libros mencionados más arriba. Esta novela se sitúa entre la desesperanza de Onetti y el tremendismo: aunque incluya escenas propias de éste, su crueldad opera no tanto mediante la sangre vertida por sus personajes como a través de una mirada desilusionada y fría sobre la realidad.

Tiempo de silencio tiene resabios de la novela picaresca, aunque estamos ante una picaresca invertida: todo el país se ha vuelto pícaro, o más bien, truhán, sin conciencia, y el protagonista, ingenuo, que no inocente, será el involuntario muñidor de un drama que se podría haber evitado si él hubiese actuado con más inteligencia, si en lugar de aplicar el microscopio a una cepa de ratones con proclividad a desarrollar cierto tipo de cáncer inguinal, hubiese sido capaz de aplicarlo a la sociedad que le rodea; aunque, a decir verdad, sí observa a los demás con curiosidad científica, pero los en-

tiende tan poco como la forma de transmisión de los tumores. Porque para aprender a sobrevivir en ese mundo que era la España de los años cuarenta hay que dejarse contagiar de su estúpida brutalidad, permitir que se te alargue el belfo y se te frunza el ceño; para quien no puede hacerlo, la única salvación es huir a una ciudad de provincias, a chapotear en la tibia rutina, en un nunca pasar nada que es una forma de aquiescencia, de aceptar que no sucederá nada porque no haremos nada, resignados a que el rey sueco ya nunca más nos entregue un premio, porque nos falta la inventiva o el coraje o siquiera el entusiasmo, porque en ese tiempo de silencio «todo consiste en estar callado» y en descubrir que «es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio». Por lo que seguiremos así, envidiando a ese lejano Illinois de donde proceden los ratones, ese lugar casi mítico en el que hay dinero para la ciencia y los laboratorios son eficientes e higiénicos y donde sin duda no tienes que fiarte de un sinvergüenza que te estafa vendiéndote perros y gatos que dice cazar en la ciudad y en cuyas cabezas luego se encuentran heridas y alambres dejados por experimentos anteriores; conviviendo con esta raza de patanes, sin recursos ni curiosidad, aficionados a los remiendos y a las lañas, dotados para bandearse en la escasez e inútiles a la hora de evitarla, orgullosos incluso de hacer comfortable la miseria, que una inversión semántica frecuente en aquellos años convertía en ascetismo, igual que llamaba a la aspereza reciedumbre, a la venganza heroísmo, orgullo

al aislamiento, a la estupidez sencillez, a la falta de higiene virilidad o modestia; malabarismos léxicos que desembocarían en aquel «España es diferente» tras el que se escondía su atraso económico, el estado catastrófico de la cultura y de la ciencia, y sobre todo las heridas aún sangrantes de la guerra. Cela había sido lo suficientemente astuto o cobarde para elegir los años previos a la guerra como escenario de *La familia de Pascual Duarte*, evitándose que alguien pudiera ver en ese libro una crítica a la miseria moral de la España franquista. Martín-Santos escribe su novela a principios de los años sesenta y también la sitúa en el pasado, pero en un pasado posterior a la supuesta renovación espiritual que nos trajo «la cruzada». La España de los cuarenta es un erial, un lugar destrozado y gobernado por unos vencedores que no saben qué hacer con el país una vez que lo han conquistado y exterminado o encarcelado a los disidentes; un país tan ignorante y cerril que un ministro propondrá prohibir que suban los precios como respuesta a una pavorosa inflación que, sin embargo, no respondió a las órdenes ni a la propaganda sino a las leyes de la economía. Una España que, nostálgica de la epopeya, se refugia en la prosopopeya. Pero Martín-Santos no entra en consideraciones políticas —la censura se lo habría impedido de todas maneras, y ni siquiera así consiguió que no le cortasen varias páginas del libro— y prefiere limitarse a recorrer un Madrid deprimente, de la mano de un investigador sin esperanza, que trabaja en una institución sin medios ni ambición, inquilino de una pensión cuya dueña presume de decencia aunque dejó que su hija se prostitu-

yese y ahora funge de alcahueta de la nieta, Dorita, a la que gustaría emparejar con el médico. Nada escapa a la mirada desilusionada del autor, ni siquiera sus colegas literatos, a los que disecciona mientras charlan y se pavonean en una tertulia, y tampoco El Filósofo, al que no se menciona por su nombre pero todos sabemos que es Ortega —tampoco había otro de una mínima relevancia que no estuviese en el exilio—, que asombra a la buena sociedad con conferencias huecas y ampulosas. Una realidad deprimente, fría, obtusa, empapadas todas sus clases sociales en la estupidez y la hipocresía.

Pero cómo salir de ese agujero. «¿Cómo podremos nunca, si además de ser más torpes, con el ángulo facial estrecho del hombre peninsular, con el peso cerebral disminuido por la dieta monótona por las muelas, fabes, agarbanzadas leguminosas y carencia de prótidos? Sólo tocino, tocino y gachas.» En su tarea antipatriótica, Martín-Santos usa una terminología similar a la del triunfalismo nacional, retorciéndola hasta volverla corrosiva: ante un paisaje de chabolas en uno de los barrios míseros de Madrid, el narrador pronuncia un discurso asombrado y apologético, que a los que nacimos durante la España de Franco nos resulta familiar, salvo por su objeto: «¡Pero qué hermoso a despecho de estos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como

de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo, fuente de noble orgullo para sus compatriotas [...]!»

La técnica de elogiar aquello cuya miseria quiere revelar la utiliza más de una vez en el libro, como cuando la anciana dueña de la pensión inicia una alabanza del ardor guerrero y del potencial educativo de una buena guerra –perfectamente en línea con el discurso oficial– y enlaza su discurso con un lamento porque el médico pusilánime no muestra suficiente deseo de conquistar el corazón, o al menos el cuerpo, de la nieta. «Es lo que les pasa a los hombres de ahora. No llegaron a tiempo a la última guerra y con tanta paz y alimentación floja que han tenido en la infancia, están poco seguros de lo que es una mujer [...] Si hubieran estado en avances, conquistas y violaciones y aprenderían así bien lo del botín y el sagrado derecho a la rapiña...»

Muy ligado a la España de entonces, el libro ha perdido algo de su virulencia, pues parte de la furia en él encerrada se dirigía hacia un país que en cierta medida ha desaparecido, aunque siga siendo refrescante una novela en la que, al contrario de muchas otras que se escriben hoy sobre la posguerra, no se usa el contexto histórico y social como mera excusa para contar una historia melodramática o heroica.

Donde sí se conserva la crueldad inicial del libro es en el desapego hacia los personajes que patalean y sufren como los animales que vivisecciona el protagonista sin albergar el menor sentimiento por ellos; ese mirar a los

humanos como si fuesen ratones, con un deseo no muy apasionado de saber a qué leyes de la genética o del sistema inmunológico obedece que el cáncer se extienda de unos a otros, que todos hereden o se contagien de ese defecto que tan inútiles los hace para la supervivencia y la salud. Los humanos bullen también en sus jaulas, ajenos al ancho mundo, concentrados en alimentarse, reproducirse, calentarse en la tibieza de otros cuerpos o del estiércol que les rodea, propinar dente-lladas, gritar, patalear, reventar, desangrarse, morir. Y el científico desearía que ese cáncer de los ratones fuera un virus para el cual se pudiera descubrir una vacuna y ofrecerla él a la comunidad científica, o más bien, integrarse así en la comunidad científica, escapando a esa jaula con olor a fieras que es España. Y también los lectores desearíamos que la brutalidad y la zafiedad descrita por Martín-Santos no fuese congénita, que tanta estupidez pudiese curarse con el tiempo o con alguna nueva terapia, estar seguros de que no será ésa la malformación que pasaremos como herencia al carácter de nuestros hijos.

Aunque el médico va perdiendo poco a poco la esperanza de que sea así. «Nosotros no somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados. Somos mojamás tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado...» E, igual que Quevedo se lamentaba de la degeneración en la que había caído España —«Miré los muros de la patria mía / si un tiempo fuertes ya desmoronados»—, Martín-Santos observa que el supuesto renacer de la España de los años cuarenta es justo lo contrario: el último escalón de su

hundimiento moral e intelectual. «¿Puede realmente haber existido en semejante pueblo, en tal ciudad como ésta, en tales calles insignificantes y vulgares un hombre que tuviera esa visión de lo humano, esa creencia en la libertad, esa melancolía desengañada tan lejana de todo heroísmo como de toda exageración, de todo fanatismo como de toda certeza?», se pregunta sobre Cervantes. Porque Martín-Santos vive en un país de certezas que es peligroso discutir, de heroísmos impostados, de exageraciones permanentes, y si alguien viene a ponerlos en duda es preferible que se vaya, como piensa Amador del médico, «que se vaya a América [...] y que nos deje a nosotros pudrirnos en nuestra propia mugre».

Novela cruel, entonces, porque se empeña en desmontar el lenguaje con el que nos consolamos de nuestra miseria, porque mira de lejos y sin simpatía a cada uno de los estamentos sociales, porque ni siquiera los pobres son hermosos ni nobles ni generosos, porque los sabios no saben y los intelectuales tan sólo fuman y beben y se disputan, ratones también ellos de laboratorio que incuban enfisemas, cirrosis y depresiones en las tertulias en las que se refugian de una realidad grisácea, de una vida en vagón de tercera; aunque en algún momento se rebaja a esa crueldad más directa, esa en la que sí corre la sangre, no sangre heroica, no sangre que hay que verter para defenderse o sobrevivir, no sangre con un sentido y un fin, sino la sangre resultante de un aborto chapucero que realizan a una pobre chica para que no se sepa que su padre, el Muecas, lo habría sido también del niño; sangre que se mezcla con lágrimas en una escena de cine neorrealista si no fuera

por el humor, porque aunque la chica muere desangrada, y el padre pateo a la otra hija para que no se le ocurra revelar lo que todos saben, y la esposa llora y gime y grita, escena que se habría vuelto tremendista y desencajada en otro escritor, aquí todo está narrado con una distancia sarcástica que despoja de cualquier dignidad incluso a la madre destrozada.

Cuando la madre comenzó a gritar, todas a una gritaron también las plañideras. Como si desde siempre estuvieran preparadas a las muertes prematuras, las plañideras vestían ya previamente ropajes negros al irrumpir en el máximo número posible (que no era mucho) en la cámara mortuoria.

—¡Desgraciado! —gritó una ante el cirujano como si fuera a escupirle, alzando las dos manos crispadas que, cuando ya iban a alcanzarle, se volvieron contra el propio rostro golpeándolo con fuerza—. ¿Qué has hecho de mi florecita?

—¡Mirarla! ¡Como un ángel! —se extasió una mujer de brazos remangados que, quizá por haber tomado parte antes en las manipulaciones del mago, creyera haber colaborado en la obra de arte.

Efectivamente, habiendo perdido la excesiva turgencia de su edad pudenda y de sus comidas bastas, estaba la pobre embellecida.

—Como si durmiera, se ha quedado...

Tales comentarios iban escandidos por el ritor-nello incesante de: «Hija», «Hija», «Hija», «Hija», que escapaba como un hipo de la boca abierta de la madre que, tras haber arañado al Muecas y dicho al médico

lo que había que decir, se abandonaba a la necesaria desesperación.

«Al llegar a este punto es preciso reír puesto que es tan evidente —aun para el más tonto— que el mundo no sólo es malo, sino que no puede ser mejorado en un ardite. Riamos pues.» Eso escribe unas páginas más adelante el narrador, inscrito en las reflexiones del médico, como para justificar esta poética que hace burla del tremendismo: se niega a concedernos una escena de horror, de miseria absoluta, material o moral, de la que saldríamos aliviados porque se ha consumado el drama y por tanto ya todo sólo puede ser mejor. Y quizá la pregunta más pertinente que se hace el médico en el libro es «¿Pero yo por qué no estoy más desesperado?», para conceder más tarde: «Estoy desesperado de no estar desesperado», porque esa conformidad es la semilla de la frase anterior, la de la resignación a que nada se pueda mejorar.

Ah, dirá el lector que aún recuerde algunas frases del tercer capítulo de este libro: luego la crueldad sí es pesimismo puro, desesperación, creer que no se puede cambiar el mundo y por ello hay que aguar la fiesta a quien sí lo crea posible.

No es prudente colegir que ese nihilismo y esa resignación sean las de Luis Martín-Santos, a quien no se debe confundir con el protagonista del libro ni con el narrador. Al contrario, sin necesidad de echar mano de lo que sabemos de las actividades políticas del escritor, un libro tan corrosivo no parece que pretenda empujar al adocenamiento ni justificar la prolongación

del tiempo de silencio en el que estaba plácidamente sumergida España. Precisamente por ello no se limita a desmontar los mitos de la derecha cuasi fascista que se encuentra en el poder —la España gloriosa, el heroísmo de la raza— sino que también se lanza a terreno más resbaladizo: *Tiempo de silencio* propone el abandono de los tópicos del frentepopulismo al renegar de una novelística en la que se santifica al pueblo o la revolución. Los piadosos libros de un mal entendido realismo social que con forzado patetismo ensalzaban las virtudes de los trabajadores y acusaban a los ricos de sus vicios no pueden servir para articular una propuesta seria de transformación social. El primer cambio, el único cambio radical, es desmontar primero todas las certezas, ridiculizar los acomodaticios afectos de nuestros corazones, derribar, romper, ensuciar. Y reír, reír a toda costa, porque la risa es la mejor arma arrojadiza contra todo lo sagrado, contra lo intocable, contra el gesto compungido en los entierros y contra el gesto solemne en los nombramientos, reír del pueblo que se cree mejor que sus gobernantes y reír de los escritores que se creen por encima de la realidad que ellos mismos ayudan a modelar. Porque la risa corroe el bronce de las estatuas, porque los mitos ridiculizados se degradan a cuentos infantiloides, porque las leyendas patrias se disuelven cuando las toca el sentido del humor. Reíd, malditos. No la verdad, tan traficada y manipulada, tan adulterada y servil, sino la risa: la risa os hará libres.

6. Para concluir, por ahora

«El horror de haber llegado al fondo de las cosas», leía Bataille en el rostro de un Hegel anciano, aunque probablemente el auténtico horror del escritor y del filósofo fue el de saber que el fondo no existe, que la caída no tiene final, que no hay tierra firme en la que sentarse a descansar. Ésa es, si los lectores están de acuerdo conmigo tras acompañarme en mis reflexiones, la principal enseñanza de la literatura cruel.

Por eso el escritor cruel no ofrece certidumbre, ese síntoma de pereza mental, sino todo lo contrario, una modesta contribución en la lucha contra la sobredeterminación y las verdades únicas, verdades que tienden a perpetuarse no por la solidez de su lógica interna sino por imposición, porque cuentan con un ejército, con sumisos hermeneutas, con adeptos dispuestos a defenderlas aunque no las entiendan por completo pues sobre todo les mueve la fe, esto es, el deseo de no necesitar entender para estar convencidos y que así la razón no pueda trastocarles su manera de entender el mundo.

Desaprender es el lema, el objetivo, el único credo que podemos mantener aunque pasen los años, y para ello es necesaria una constante tarea de desmitificación, que puede serlo de una interpretación tópica e interesada de la historia, como muestra McCarthy, de los valores familiares y su enraizamiento en la sociedad burguesa, y ahí nos encontramos con las obras inclementes de Jelinek, de la imagen autosatisfecha que una sociedad tiene de sí misma, como hace Martín-Santos con la posguerra española, de la libertad y la independencia del ser humano, como ilustra Onetti tristemente. Y mientras algunos participan en esa tarea de eliminar tópicos, triunfalismos, consuelos fáciles, otros cavan en lo hondo: Canetti desnuda al ser humano y lo convierte en una marioneta de su propia voracidad, mientras Bataille derriba todas las barreras que pretenden canalizar el deseo, buscando la suprema libertad, la única concebible: ser quien eres sin pensar en quién debieras ser, es decir, conocerte, reconocerte en ese individuo que sólo busca la satisfacción de cada una de sus ansias, sin sublimar ni posponer, ese ser famélico de sensaciones intensas al que traicionamos para poder vivir en sociedad.

Para cumplir estas tareas, sea la desmitificación, sea la indagación en las partes menos luminosas del ser humano, es inevitable agredir al lector, despojarle de asideros, hacer que sienta el golpe para que cuando se enderece de nuevo se mire con otros ojos; porque, como dije, ésa es una de las funciones principales de la lite-

ratura cruel: que el lector deje de mirar la realidad para mirarse a sí mismo.

Quizá eso explique que a menudo los protagonistas carezcan de rasgos definidos: podrían ser cualquiera (de nosotros). No conocemos su biografía, que se puede contar en pocos renglones o es totalmente ignorada; con frecuencia ni se describen sus rasgos físicos; en alguna ocasión, como en *Meridiano de sangre*, los protagonistas ni siquiera tienen nombre —«el chico»—, o si lo tienen, como en *Deseo*, casi siempre se sustituye por genéricos como «la mujer», «el hombre», «el director», «el hijo». Muchos son personajes silenciosos, como Kien, incapaces de articular lo que son o lo que desean, y otros, como Therese, son tan prolijos que el caudal de palabras equivale al silencio, el ruido o su ausencia como dos estrategias para anular cualquier comunicación.

El silencio de los personajes no tiene sin embargo por qué ser completo; en la *Historia del ojo* uno de los protagonistas es el narrador, función que haría imposible que callara. Pero, aunque nos cuente, como nos cuenta Larsen de manera indirecta, lo que piensa o siente o hace, es particularmente parco en lo que se refiere a sus circunstancias: «Me crié solo y, hasta donde yo recuerdo, siempre me obsesionaron las cosas del sexo. Tenía unos dieciséis años cuando conocí a una chica de mi edad...» Así de sumariamente se presenta el narrador, y esa parquedad la mantendrá durante todo el libro, como si quisiera que siguiésemos sus aventuras a través de un agujero en la pared, incapaces de ver más

que un ángulo de la estancia en la que se encuentran los personajes; nos da las explicaciones imprescindibles, no se remonta en el tiempo para buscar el origen de una situación, las descripciones se limitan siempre a detalles, negándonos una y otra vez la visión de conjunto.

Los narradores crueles nos dejan solos: al hacer tan opacos los personajes, nos impiden la identificación e incluso la empatía; en todo caso, podemos usarlos de superficie sobre la que reflejarnos; y de esa manera podemos vernos a nosotros mismos, dejar de mirar un mundo exterior con el que solidarizarnos o del que escandalizarnos, para concentrarnos en quienes somos, convertidos a nuestro pesar en personajes de la historia. Sólo así podremos acercarnos a una literatura que no está concebida como espectáculo para nuestro esparcimiento, y que ni siquiera cuando usa el humor pretende aligerarnos de nuestras cargas e incertidumbres, sino todo lo contrario, volvernoscios conscientes de su peso.

De la misma manera, el autor se vuelve consciente de él mientras escribe. El impulso inicial de una obra cruel no es necesariamente moral; el escritor cruel puede empezar a escribir en volandas del placer que ofrece la transgresión, aupado por la dosis de adrenalina que produce la propia violencia interior; pero si el escritor lleva su deseo transgresor hasta sus últimas consecuencias y no se contenta con un mero enunciar de palabras irreverentes, si no se agota en la escatología, la obscenidad, la blasfemia y las injurias a la patria o al ser hu-

mano, si procura ir a ese fondo inexistente de las cosas, si como Kafka se adentra en el mundo monstruoso que lleva en la cabeza, el libro se convierte en laboratorio en el que el escritor, mientras avanza en la narración, va descubriendo aspectos de la realidad en los que no había pensado, que ni siquiera intuía, porque algunos están también en la parte oscura del propio escritor, esa zona de nuestra personalidad a la que nos desagrada asomarnos y que preferiríamos no descubrir cuando rebuscamos en los cajones de la conciencia. El escritor, cruel o no, concibe con frecuencia frases que son un descubrimiento para él, no sabe de dónde salen, pero de repente se encuentran en el papel o en la pantalla invitándole a seguir descubriendo, a adentrarse en esa idea recién encontrada y continuar la exploración.

Y el escritor cruel, dejándose llevar a veces por su furia, a veces por su entusiasmo, usa cada una de esas frases descubiertas como peldaños para llegar a lugares nuevos, quizá desagradables o peligrosos, y entonces el libro puede acabar convirtiéndose en una sala subterránea de tribunal en la que se juzga todo lo que queda del lado aceptable, normal, asimilado, conforme, amable, luminoso, de una realidad que se pretende estable, si no eterna. La ética de la crueldad, a fin de cuentas, deriva del deseo honesto de desgarrar el velo de la ilusión, trabajo permanente e inagotable, de negarse a aceptar que las cosas son como parecen o como deben ser, de reventar de un puñetazo esa sonrisa profesional con la que nos dicen tranquilícese, sea positivo, todo está bien, todo va a estar bien, no hay nada de lo que preocuparse.

Advertencia: Todos los pasajes procedentes de obras escritas en otros idiomas han sido traducidos por el autor. No se busque a otro culpable.

ÍNDICE

1. UNA TRADICIÓN DE CRUELDAD	9
2. ACCIÓN Y REPRESENTACIÓN	25
3. EL PODER DE LA CRUELDAD Y LA CRUELDAD DEL PODER	33
4. LA ÉTICA DE LA CRUELDAD	59
5. SIETE LIBROS CRUELES	117
Juan Carlos Onetti: «El astillero»	119
Cormac McCarthy: «Meridiano de sangre» . .	130
Elias Canetti: «Auto de fe»	144
Georges Bataille: «Historia del ojo»	155
Elfriede Jelinek: «Deseo» y «La pianista»	164
Luis Martín-Santos: «Tiempo de silencio» . . .	178
6. PARA CONCLUIR, POR AHORA	191

Impreso en Talleres Gráficos
LIBERDÚPLEX, S. L. U.,
ctra. BV 2249, km 7,4 - Polígono Torrentfondo
08791 Sant Llorenç d'Hortons