

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*

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 huela 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 Safranski, 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 electrochocs 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 servicias 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, inmovilizada 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 conmover 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 bajeza 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 desgarró 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 masajeaba 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 defiende 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 habitarlos 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 efígie 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 prescindan 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 hierde, 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 scandaliza 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 diseca 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.

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, volvernóscos 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