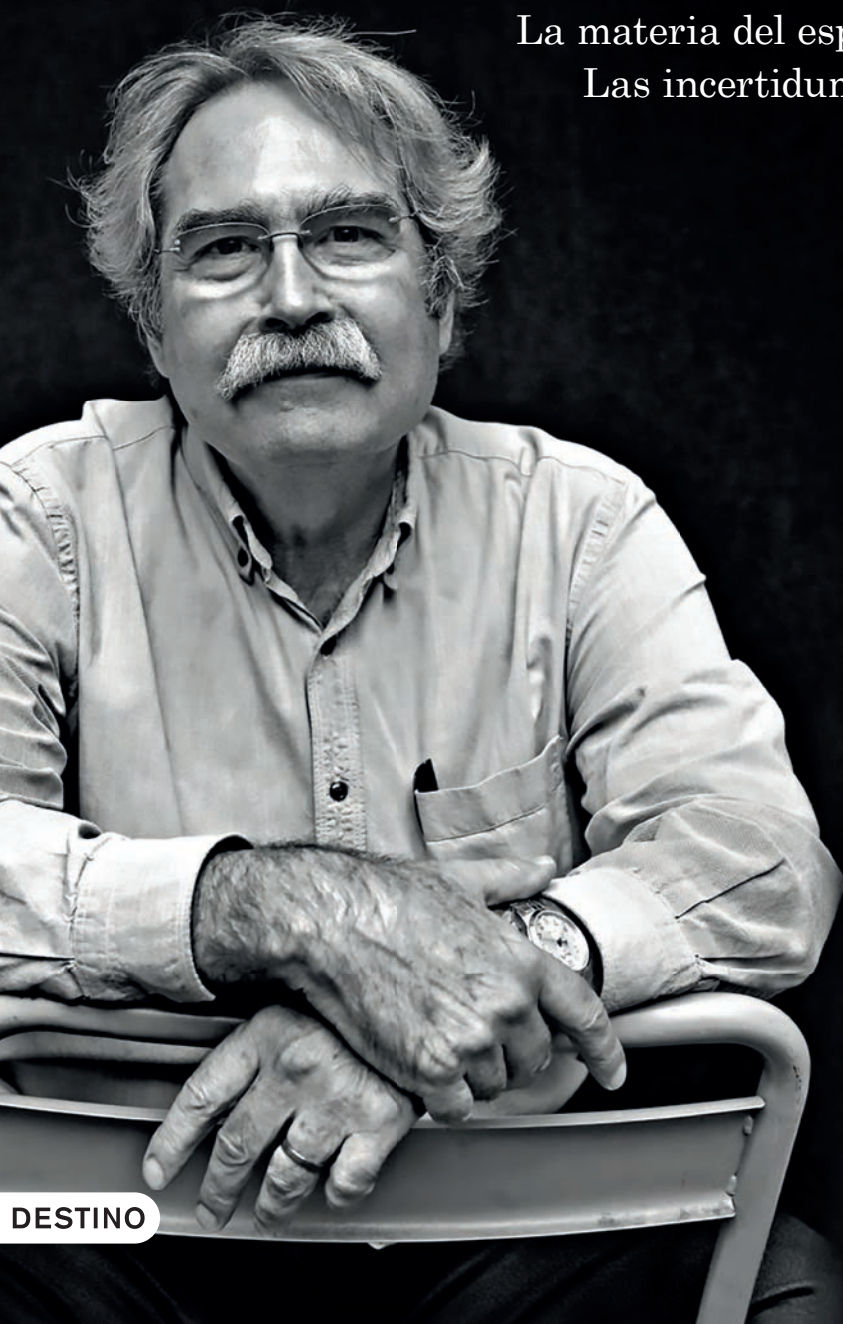




Tres ensayos

Jaume Cabré

El sentido de la ficción
La materia del espíritu
Las incertidumbres



DESTINO

Tres ensayos

Jaume
Cabré

Traducción de
Manuel Pérez Subirana y Ricard Vela

Ediciones Destino
Colección Áncora y Delfín
Volumen 1640

Título original: *Tres assaigs*

© Jaume Cabré, 2019

© por la traducción del catalán, Manuel Pérez Subirana, 2024; Ricard Vela, 2015

© Editorial Planeta, S. A., 2024

Ediciones Destino, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

www.planetadelibros.com

www.edestino.es

Primera edición: abril de 2024

ISBN: 978-84-233-6495-4

Depósito legal: B. 3.931-2024

Composición: Realización Planeta

Impresión y encuadernación: CPI Black Print

Printed in Spain - Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.



I

Por qué escribo.

Por qué escribe un escritor

Es un gran misterio, y es una pregunta que me hacen a menudo y que no sé responder. Por regla general, lo soluciono diciendo que escribo porque de lo contrario reventaría. Esta respuesta no es una *boutade*; es una forma de explicar de manera aproximada que las razones para ponerme a escribir son profundas, íntimas y desesperadamente inexplicables. Claro que también escribo para contarme. Y escribo para tratar de entenderme. En secreto, también sé que cuando escribo nunca pienso en ningún lector concreto a quien pueda llegar a gustarle lo que escribo. Confieso que escribo para que me guste a mí, lo que no está reñido con el hecho de que, una vez que he terminado una novela y la he dado definitivamente por finalizada, y ya hablaremos de eso de dar por finalizado un texto, no vuelvo a leerla más. Me basta con tenerla toda en la cabeza, por mucho que con el paso de los años se me desdibujen los perfiles y, a veces, mucho más que los perfiles. Por tanto, supongo que escribir con la intención de tratar de entenderme, usar la escritura como herramienta de autoconocimiento, pertenece al área de lo inefable:

la creación, entre otras cosas, supone arrancar sentimientos, vida, pensamientos de la nada verbal y hacerlos surgir con la forma y la fuerza de las palabras y la sintaxis. De dónde vienes, adónde vas, quién eres, son preguntas que te hace el policía y que se hace el filósofo. Pero no son los únicos: el escritor, entre otros, también se hace esas preguntas.

En todo caso, para mí, más importante que saber por qué escribo, es saber y entender por qué sigo escribiendo. Por qué el escritor es capaz de llevar a cabo esa extraordinaria inversión de tiempo, de pedazos de vida privada, personal y familiar, en favor de la vida artística a pesar de no tener ante sí más que la incertidumbre de unos resultados improbables. El resultado final es el objetivo del creador. Normalmente, tarde o temprano, tendrá la visión global e intencional de lo que quiere que sea su obra. Seguramente, unos autores más que otros. Me gusta pensar que Proust, cuando se puso a escribir «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*», ya sabía cómo terminaría tres mil páginas después. Creo que Dostoievski sabía, cuando empezaba una novela, cómo quería cerrarla. Me consta que Tolstói, cuando empezó —si es que lo hizo por el principio— a escribir «*Eh bien, mon prince. Gênes et Lucques ne sont plus que apanages, des поместья, de la famille Buonaparte...*», no sabía lo que estaba haciendo ni el follón en el que se metía. Antes de llegar a la concepción de *Guerra y paz*, vagó por una serie de proyectos que alejaban y acercaban el resultado final. Tolstói no habría encontrado lo que buscaba si no se hubiera echado a caminar. (No puedo dejar de

constatar lo curioso que resulta que una novela que ha marcado la literatura rusa de todos los tiempos comience con un largo párrafo en francés.) Todo esto venía a cuento porque estaba hablando del resultado final, de la visión que el escritor, el creador en general, tiene de lo que quiere que sea su obra. Cuanto más lúcido sea (y si no es ingenuo o arrogante), más sufrirá al contemplar el resultado final. Como le he oído decir al pianista Miquel Farré, el artista debe ser lo suficientemente humilde como para, a pesar de tener la novela (o la sonata, o la escultura) ideal en la cabeza, saber llegar a un pacto con las imperfecciones en el momento de su elaboración. Y creo que de la naturaleza de ese pacto dependerá el que la novela (o la sonata, o la escultura) sea buena, sincera, honda o no lo sea. A veces cuesta entender que lo difícil es partir de cero. En arte siempre se parte de cero (lo que no contradice el concepto de tradición) y se sufre el síndrome de la tela en blanco, la hoja en blanco, la pantalla vacía, el bloque de piedra inexpresivo...

Cuando empiezo una novela, no sé sobre qué quiero escribir, ni cuánto tiempo tendré que dedicarle, ni si vale la pena el esfuerzo. Solo sé que quiero escribir y, pese al cúmulo de incertidumbres personales que suelo arrastrar, me invade una extraña fe en mí mismo porque sé que la inversión en horas, energía y vida me llevará a un resultado, que podrá ser bueno o malo pero que en todo caso no me conducirá a la nada. Y durante el lento proceso de escritura mantengo una señal luminosa encendida, que es el grado de apasionamiento e ilusión con que cada

día retomo el trabajo y el contacto con el material ya escrito. Si ese apasionamiento decayera o desapareciera, sería la prueba de que ese material es estéril o está muerto, y la única respuesta honesta conmigo mismo sería abandonarlo.

Esta situación, vivida día a día, aboca al escritor a una ética de la escritura hecha de principios no escritos que se resumen en la actitud de buscar la profundidad, buscar el alma de las palabras; no escribir por escribir, sino escribir textos necesarios para uno mismo con palabras necesarias y a partir de una necesidad de escribir necesaria. (Espero poder explicarme mejor a lo largo del libro.) Mientras redacto estas líneas tengo muy presente la imagen de Feliu Formosa, con uno de mis primeros libros en las manos y su aire abatido, los dos dentro de un coche en una calle de Sabadell, y él diciéndome que, sobre todo, escribiera textos necesarios, que me salieran de dentro... Que escribir por escribir no valía la pena. Lo he podido constatar en mi propia carne, en mi propia obra. Pienso, además, y lo pienso sinceramente, que no puedo permitirme que se talen bosques por mi culpa si, a fin de cuentas, no tenía nada que decir. No pasa nada si no tengo nada que decir, no pasa nada si no escribo. Y *si me pasa algo* es que tengo que escribir, es que necesito infectar a los demás con mis ideas y obsesiones. La mayoría de los escritores tienen estos pensamientos, ya sea de forma permanente o en un momento u otro de su vida literaria. Y resulta comprensible si tenemos en cuenta que la escritura, para quien se lanza a ella sin red, es un acto vital, profundo, espiritual y, en definitiva, artístico. Y, por

tanto, tan importante como que el resultado final sea bueno es que el itinerario sea honesto.

Y con los años haces descubrimientos *en tu propia piel*, que es de lo que se trata, de conceptos que habías leído en mil tratados teóricos. Por ejemplo, ha sido escribiendo y leyendo como he llegado a entender y creer que el lenguaje literario tiene valor por sí mismo: es tan autónomo con respecto a la realidad que crea su propia realidad, la literaria, y, por tanto, si no quiere, no tiene por qué dar explicaciones sobre su significado.

Hay un arte donde esta afirmación no se pone en duda: en música, el receptor no reclama más que sonidos, ritmos, timbres, tonos, intensidades, armonías, disonancias, sin que eso tenga que significar nada más que sonidos, ritmos, timbres, tonos, intensidades, armonías y disonancias, que el receptor acepta sin más preguntas. Esto que se oye es la Séptima de Mahler y ya está. En artes representativas, como la pintura, la escultura o la literatura, soltamos los «qué quiere decir», «dónde está la vaca» o «por qué el caballo es verde» frente a un Alfaro, un Moore, un Kandinski o un Apollinaire, y en cambio nos sentimos aparentemente contestados ante un Constable, un Vayreda o un Shakespeare. Ni la respuesta «paisaje otoñal» ante un Constable lo es todo ni un texto aparentemente incomprensible queda invalidado por su hermetismo.

2

Cuestiones de idioma

De la lengua literaria hablaré a lo largo de todo el libro; en este capítulo quiero referirme al idioma del escritor, esa aparente obviedad, a sabiendas de que si fuera británico o berlinés ni siquiera se me ocurriría plantearme ese tema. Cuando empecé a escribir no me pregunté en qué lengua lo haría, como no se lo pregunta la mayoría de los escritores del mundo. Pero ¿qué ocurre en Europa, donde en tan pocos kilómetros cuadrados hay una riqueza lingüística tan impresionante? (Me puedo equivocar, pero he contabilizado cuarenta y cinco lenguas en la Europa estricta, más una veintena de lenguas urálicas y caucásicas europeas en un sentido geográfico, aunque en el cultural puedan estar algo alejadas: sesenta y cinco en total, y seguro que me quedo corto.) A lo largo de mi carrera, sobre todo en España y un poco en Francia, me han preguntado de manera reiterada por qué escribía en catalán. Siempre me ha resultado extraño que me hicieran esa pregunta, pues la respuesta es obvia. Escribes en tu lengua. Escribes en la lengua con la que puedes apurar los huesos del alma. Escribes en la lengua de tu paraíso perdido. Y en el fondo

sabes que tú no has elegido la lengua, sino que es la lengua la que te ha elegido a ti, porque esa es la única (por más que conozcas dos, tres o cinco más) con la que puedes expresar cómo palpitan las cosas que no se ven. Cierto es que hay escritores ilustres que han optado, incluso a media carrera, por un cambio de lengua, como Joseph Conrad o Vladimir Nabokov. O que han preferido un bilingüismo activo, como Beckett o Kundera. O que han elegido la lengua que de forma más natural era su lengua de cultura entre distintas opciones familiares posibles, como Elias Canetti o George Steiner. Los escritores catalanes que no han empezado escribiendo en catalán lo han hecho en castellano o francés, entre otras cosas porque habían recibido esas lenguas como lenguas de cultura. Si se han sentido a gusto, se han quedado en ellas. Pero muchos, tras varios intentos, se han pasado a la lengua con la que han encontrado su expresión artística definitiva. Resulta emblemático el caso de Joan Alcover, autor de una poesía cuya emoción comprendió que no podía transmitir a fondo en el castellano con el que había empezado a escribir. Y cuando expresa la muerte de los suyos diciendo

*... mes branques una a una va rompre la tempesta,
i el llamp fins a la terra, ma soca migpartí.¹*

me doy cuenta del acierto de su decisión, que no podía ser ninguna otra.

1. «[...] mis ramas una a una quebró la tormenta / y el rayo hasta la tierra mi tronco resquebrajó.» (*N. del t.*)

No está de más señalar estas obviedades, que pueden no serlo tanto para quien no esté informado sobre la realidad de la literatura catalana. El caso del escritor catalán es singular, y algunos de mis colegas ven la decisión de escribir en esta lengua como una desventaja con respecto a los que escriben en castellano, francés o inglés, por ejemplo. Está claro que, desde el punto de vista social, en lo referente al reconocimiento fuera de tus fronteras, supone una limitación, una desventaja; pero no desde el punto de vista artístico; toda lengua de cultura es válida para hacer literatura, por más restringido que sea su ámbito de uso. Parece mentira, pero a veces hay que recordarlo. La gente más joven que yo, y cuanto más joven en mayor medida, ha recibido su educación en catalán y el catalán ha sido su lengua de cultura, o al menos una de sus lenguas de cultura. Si en algún momento llegan a dudar sobre cuál es su lengua de expresión artística, seguramente se deba a otros motivos (presión diglósica del castellano, por ejemplo), no a la falta de dominio de la herramienta lingüística. Sea cual sea su opción, deben saber que la lucha por el dominio de la herramienta lingüística empieza con la primera línea que uno escribe casi a escondidas y con cierta timidez, y que se prolonga durante toda la vida, porque la lengua es un fenómeno vivo, inmenso, interminable, que crece, se modifica y se adapta a las nuevas situaciones.

El escritor sabe que escribe para él. Sabe que, en segundo término, escribe para su comunidad y que eso no está reñido con la vocación universal de su

obra. (Homero no pensaba en nosotros, sino en sus conciudadanos. Igual que Dante, que hace una serie de referencias tan locales que un lector no florentino y de otra época necesita notas a pie de página si las quiere entender. O Joyce y su *Ulises*, que si no eres dublinés de los años veinte no puedes captar en su totalidad.) Aunque la poderosa tradición literaria y cultural acumulada por una lengua socialmente potente puede comportar facilidades para un escritor de su ámbito, toda tradición, poderosa o no, tiene su interés intrínseco; además, el talento es un fenómeno individual que puede recaer en un novelista lituano, un poeta griego o un dramaturgo alemán sin establecer diferencias. Hay gente que considera que escribir en una lengua de ámbito restringido equivale a ser provinciano, no ser universal. Para ellos solo cuentan las lenguas millonarias y con una estructura de Estado que las legitime. Por tanto, sitúan en la cuerda floja, entre otras, a las literaturas noruega, sueca, finlandesa, holandesa, danesa, yiddish, húngara, búlgara, serbia, croata, bretona, gallega, vasca, griega, checa, eslovena, eslovaca, albanesa, catalana..., y eso sin ser exhaustivo y sin movernos del ámbito de las lenguas europeas de cultura, la mayoría de las cuales cuentan con una estructura de Estado que las defiende, las protege y les da prestigio social a pesar de su ámbito de uso restringido. Hay quienes se sienten incómodos porque quisieran que Europa fuera más simple. Quisieran que en Francia se hablara el francés, en Holanda el holandés, en Austria el austríaco y en Suiza el suizo. Por el contrario, la realidad lingüística eu-

ropea es vivísima y compleja, y no necesariamente coincidente con las fronteras políticas. Hay que saber que un berlinés entenderá a duras penas a un suizo de habla alemana; que en España se hablan siete lenguas (contando el occitano, el asturiano y el aragonés); que en Francia se hablan siete; que el mosaico lingüístico de Italia es de una complejidad vitalísima; que la lengua noruega (con cuatro millones y medio de hablantes) aún está sujeta a reformas (la última, de 1938), porque de hecho tiene dos ramas: el danonoruego o bokmål, mayoritario en el país, urbano e impregnado de danés; y el nynorsk, hablado por una cuarta parte de la población, más genuino pero circunscrito al ámbito rural. Hoy en día, el interés estriba en acortar distancias entre el bokmål y el nynorsk. Etcétera. La lengua es un fenómeno vivo y en proceso: carece de verdades absolutas.

Es obvio que la calidad no depende de la cantidad. ¿Podría alguien discutir la valía de escritores como Ibsen, Strindberg, Waltari, Dinesen, Singer, Kosztolányi, Andrić, Castelao, Kavafis, Hrabal, Kadaré o Carner, por ejemplo? A los europeos no debería darnos miedo la variedad lingüística, pues Europa es un país de muchas lenguas. El escritor en lengua catalana, que pertenece a una comunidad lingüística sin estado propio —a menos que sea andorrano—, tiene dificultades para lograr un reconocimiento generalizado en el contexto europeo. A nivel universitario se tienen en cuenta nuestros clásicos, los autores medievales. Otra cosa es nuestra contem-

poraneidad. Más allá de Mercè Rodoreda, ¿qué se conoce?²

Creo que la cultura catalana debe apostar, de puertas afuera, por una literatura de calidad indiscutible. Solo la calidad podrá traernos el prestigio y el reconocimiento europeo.

Pero, en el fondo, lo que me importa como escritor, una vez superadas, sabidas o asimiladas estas cuestiones fundamentales, es escribir bien, ser literato, trabajar con el idioma que me ha elegido para convertir la lengua en lengua literaria y poder vivir la experiencia poética, que en definitiva es lo que me interesa.

2. Por suerte, la presencia de la literatura catalana en Europa y el mundo se ha incrementado de manera considerable en los últimos veinte años.