

PAPEL | CULTURA



Por Jorge Bustos (Madrid)
Fotografía de Alberto Di Lolli

El más leído de nuestros novelistas no habla nunca de escribir novelas: habla de hacerlas, con orgullo fabril. Esa consumada artesanía se aquilata ahora con *El problema final*, la feliz incursión en el género detectivesco clásico de Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, 1951), que enreda al lector en un juego perverso y elegante de la mano de un Holmes conradiano y un Watson español. Una novela magnética, técnicamente perfecta, que envasa la nostalgia no como una queja amarga sino como un aroma delicioso. Un retorno a la inocencia. P. Todo escritor tiende a pensar que su último libro es lo mejor que ha escrito. ¿Cuál es su listón interior, esa obra de referencia con la que se mide cada vez que se pone a escribir una nueva?

R. Una novela corresponde a un momento y a una intención. No hay mejor novela como tal: cada una responde a lo mejor que puedes o quieres hacer en un momento dado. *El club Dumas* (1993), por ejemplo, es una buena novela. *El pintor de batallas* (2006) es mi novela, digamos, más seria, más densa, más importante como novela. Pero cada novela me pide el momento en el que está escrita, así que no puedo decir si una es mejor o peor. Quizá mejor técnicamente sí, pero tu mejor novela no es tu última novela. Hay autores que están muertos y no lo saben, los mataron los lectores o ellos mismos se suicidaron hace años y no se dan cuenta. Por eso es tan importante estar pendiente de los lectores. Pero no de los amigos, que nunca te dicen la verdad. Hay que salir fuera, mirar librerías, no encerrarte, mirar cómo te ven y darte cuenta de cuándo el lector, que es el juez auténtico, empieza a aburrirse de ti. Cuando un escritor dice «Oye, es que a mí el público me da igual», o miente o no se entera. Porque el público es tu espejo. Aunque el lector de verdad no enjuicia una novela sino una obra en su conjunto. P. ¿Importa más el público que la crítica?

R. La crítica es un juego de vanidades y de simpatías, nada más. Si un escritor se guía en su trabajo por lo que la crítica positiva o negativa dice está listo. Es el público. Y no hablo del número, ojo. Hablo de la reacción de los lectores, porque el escritor que está vivo tiene un retorno. Hay escritores para un sector: las mujeres, los jóvenes, los señores de tal ideología. Yo tengo la suerte de que me leen desde los 18 hasta los 90 años y además en 40 países. Sentarte ante ese públi-

“La mujer es mucho más compleja porque ha necesitado desarrollar un montón de habilidades para sobrevivir a los hijos de puta de los hombres”

co tan diverso intentando seducirlo, convencerlo y fidelizarlo es un trabajo que no depende de la inspiración, del talento. Es un oficio. Esa es mi actitud frente a la literatura. Siempre digo que yo no soy un artista sino un tipo que cuenta historias, un artesano. El artista es otra cosa. Pero a veces la vanidad del escritor, su necesidad de sentirse reconocido intelectualmente, le impide ver la realidad profesional y lo aparta de una actitud más práctica y más útil y más necesaria. P. Reivindicar la novela-problema frente a la novela negra: el cerebro frente al músculo, por así decir. Pero los autores de novela negra dirán que su género es superior porque sus personajes son más complejos, más densos, más literarios...

R. ¿Y quién decide qué es más literario? *La isla del tesoro* o *Los tres mosqueteros* o *El asesinato de Roger Ackroyd*, que es una obra maestra, son menos literarios que *Ana Karenina* o *Kerouac*? Pues no sé qué decirte. Y después hay otra cosa: existen las reglas. La novela policial nace como un enigma. Agatha Christie es eso. Con ella la novela-problema se pone de moda y todo el mundo se pone a imitarla. Y claro, destruyen el género. Entonces se produce una reacción que es la novela opuesta, la novela sucia, la novela criminal americana a lo Hammett, Chandler, o Simenon en Francia. Y ocurre lo mismo: se abusa tanto de ella que la gente se aburre y llega la novela de espías, Ian Fleming o Le Carré, y también se abusa de ella. ¿Y qué pasa ahora? Hay otra vez un exceso de novela negra. El policial negro nórdico hizo muchísimo daño. Por eso, si tú a

Agatha Christie le metes densidad psicológica estás destrozando la novela policiaca. Porque su objetivo no es trabajar las emociones sino el método: que el lector se enfrente al cómo, no al por qué ni al quién. Hay un canon, y yo no puedo transgredirlo sin destruir el concepto. Una novela policial de 500 páginas no puede funcionar nunca. Tiene que ser escueta. Diálogos breves. Si alteras eso ya es otro tipo de novela. Yo planteo un duelo no entre el detective y el asesino sino entre el autor y el lector. P. En la elección de este género y en su factura hay una opción estética contracultural. ¿Un voluntario exilio interior hacia el pasado elegante?

R. Más que huida es atrincheramiento, porque yo nunca me he ido de ahí. A mí me educan unos abuelos nacidos en el siglo XIX. Mi biblioteca está llena de clásicos. A mí lo que me seduce es sumergirme en una historia durante un año y convivir con unos personajes. Y necesito que ese mundo sea confortable. Yo quiero vivir ese año leyendo libros agradables, conviviendo con gente elegante, que se pone corbata y dice «buenos días», «por favor», habla de usted al otro y se sienta y discute y razona y piensa. Esta novela es un ejercicio para ver cómo puedo atraerme al lector de hoy sin traicionar mi manera de entender el mundo y la vida, la literatura. Le propongo recuperar el placer del viejo estremecimiento intelectual. No hay un disparo. Ni una persecución. No hay violencia. No hay ni un puñetazo. Todo es gente hablando. Está llena de guiños al cine clásico porque es mi conformación intelectual.

Yo elijo el campo. No estoy dispuesto a congraciarme con el lector de ahora, sino que quiero que el lector de ahora se venga a mi terreno. P. No es casual que la acción

suceda en Grecia, cuna de un Occidente que usted ve en decadencia. ¿Ante la llegada de los bárbaros hay que refugiarse en el arte, como hacían los refinados artistas del último periodo helenístico? R. Ahí hay un peligro, que es la afectación esnob. Gente que se convierte en una especie de caricatura ridícula de lo que pretende reivindicar. Hay que tener mucho cuidado con eso, porque en este mundo es muy fácil hacer el ridículo. El error es aislarse. Yo no hago mi trabajo desde una torre de marfil: yo no estoy por encima sino al lado, que es diferente. Mi amigo Javier Marías creía posible aislar su mundo de la realidad, pero para mí no es posible: el mundo es tu mundo y debes negociar

todos los días con la realidad. Mis novelas mantienen todas ellas el aroma, el tono, pero siempre interactúan con la realidad. Por eso imagino que funcionan. Si no, me leerían solo los de mi quinta. Estoy consiguiendo mantener ese vínculo, aunque cada vez me cuesta más entender el mundo actual. P. Quizá el género detectivesco clásico vuelve a estar de moda: ahí están *Puñales por la espalda* o *Solo asesinatos en el edificio*. No me extrañaría que quisieran llevar esta novela a la pantalla. R. Ya me han hecho alguna petición, pero cuando escribo no estoy pensando en el cine nunca. P. Su protagonista es un modelo de racionalismo y autocontrol que choca con el arquetipo del detective

“No estoy dispuesto a congraciarme con el lector de ahora, sino que quiero llevármelo a mi terreno. No me aislo, pero cada vez me cuesta más entender el mundo actual”

de novela negra; ¡ni siquiera bebe alcohol! R. Cuando era jovencito descubrí muchos autores, pero Joseph Conrad es el único que envejece conmigo. Ahí yo descubrí un tipo de héroe. No siempre un héroe intelectual, ni siquiera inteligente: un Lord Jim o el capitán Lingard. Me seduce ese tipo de hombre dueño de sí mismo, capaz de afrontar la desgracia o la felicidad con ecuanimidad, con estoicismo, con entereza. Yo llego a la vida con esos héroes de Conrad en la cabeza. Y me voy a buscarlos. Y me los encuentro en la guerra. Y me convierto en uno de ellos. Ese tipo de personaje que mantiene la sangre fría en el ojo del huracán. Por eso mi Holmes no solamente se beneficia de Conan Doyle: es un Holmes conradiano pasado a través de mí. P. En sus novelas las mujeres son más complicadas que los hombres. Pero ¿no es la complejidad femenina un tópico literario? ¿O así las ve usted?

R. Es que es la verdad. Cualquiera que tenga hijos, chicos y chicas, sabe de qué estamos hablando. La mujer es mucho más compleja. Por razones de tipo biológico, genético, evolutivo y social. El hombre la ha obligado a tener un papel marginal y en esa marginación la mujer necesita desarrollar un montón de habilidades para sobrevivir a los hijos de puta de los hombres. Eso ha generado una complejidad defensiva que el hombre no necesitó nunca. Hablo en general, claro que hay mujeres simples y hombres complejos. Pero hasta las mujeres simples tienen esa complejidad instintiva sin ser conscientes de que la tienen. Y a mí eso me interesa mucho literariamente. En mis novelas no hay una sola mujer que no sea un personaje interesante.

P. Watson es Foxá, un autor español de novelas baratas que ofrece el contrapunto metaliterario: enseña los mecanismos de la novela mientras la novela se va desarrollando ante nosotros. R. Es un personaje utilitario completamente. Necesitaba un contraste para aportar la información que no puede agregar el narrador. Una novela limpia, descarnada y puramente policial tiene unas obligaciones ineludibles y una de ellas es que la trama se desarrolle no a través del narrador sino de la tensión dialéctica que se crea entre los personajes. Foxá era fundamental para eso: al ser un novelista que ha leído mucho género policial, expone un montón de ideas que permiten entender... y también despistar. La novela es un continuo juego de engaños. ¿Sabes que la mandé a la editorial sin el último capítulo y nadie acertó el desenlace?

P. La novela quiere volver a la edad de la inocencia, casi de la credulidad. ¿Le preocupa que cueste más alcanzar ese pacto con el lector joven de hoy? R. El lector de novela policial clásica era ingenuo. El de ahora no lo es. Ya ha visto mucho cine, mucha televisión. Y ha dos maneras de trabajar eso. Una

CULTURA PAPEL



es utilizar lo que sabe el lector para tenderle trampas perversas. Y la otra es la complicidad con el lector más cualificado, el codazo, el guiño. Le invitas a suspender su incredulidad y jugar al juego los dos juntos para que disfrute tanto como yo al escribirla. Esas dos vías se han juntado en esta novela. Quizá el lector cómplice disfruta más porque estoy apelando a su memoria, a lo leído, a lo recordado. La novela también trabaja esa nostalgia de una manera noble.

P. Hay también una resonancia cervantina en la pareja protagonista: Foxá y Basil, de tanto leer novelas policíacas, acaban adoptando los papeles de Watson y Holmes a partir del primer asesinato. Y esa locura hace avanzar la trama.

R. Eres el primero que me lo menciona, pero es verdad. En mi cabeza estaba presente. Es que esa dialéctica narrativa la inventó Cervantes: el diálogo como tensión narrativa, la dialéctica moderna. En *Hombres buenos* (2015) hice lo mismo, incluso físicamente: el alto flaco y el pequeño. Y además es que un diálogo bien trabajado es muy eficaz, te ahorra descripciones, te permite ir a lo fundamental y dejar fuera lo superfluo.

P. Una novela de género tan pautado requiere una precisión de relojero. ¿Ha sido su libro más exigente desde el punto de vista técnico?

R. Llevo haciendo novelas 30 años y leyéndolas 65. Tengo cierta familiaridad con los mecanismos narrativos. Esta novela no me habría salido hace 20 años. He saqueado sin escrúpulos un siglo de literatura policial, he metido todos esos trucos en la coctelera y la he agitado como un barman. Los materiales no son míos porque Agatha Christie ya contó todas las situaciones posibles. Lo que es mío es la manera de disponer el material para que todo encaje y no sea una mera imitación. Mi mérito es ese. Y ha sido de las más exigentes, sí, junto con *Un día de cólera* (2007), donde tenía que ensamblar 280 personajes reales.

P. Ha escrito una novela, pero quizá también un tratado sobre el arte de hacer novelas. Y el primer mandamiento de ese tratado es respetar el deseo de entretenimiento del lector.

R. Mi misión como escritor no es hacer mejor el mundo ni ayudar a la gente. Desconfío instintivamente por la edad que tengo de los novelistas que dicen escribir para mejorar el mundo. Yo cuento una historia y quien quiera que venga. No escribo para que los lectores sean felices. Escribo porque me gusta y porque si me leen me permiten la libertad de seguir escribiendo, haciendo mi trabajo. El placer es mío. Si lo comparten, genial. Y me alegro, porque además vivo de eso. Pero es una consecuencia, no el objetivo.

P. Pero eso no es del todo verdad. Usted escribe para hacer feliz al lector. Ese es su móvil.

R. No es mi móvil, no es verdad, es una consecuencia que me encanta y que aplaudo. Pero yo escribo para hacerme feliz. A mí, no al lector. El lector es un amigo que comparte esa felicidad. Pero mi objetivo es amueblar durante un año y medio un mundo a mi gusto en el que me libero de la actualidad: Sánchez, Trump, Marruecos, la guerra de Ucrania... Como ser humano nada de eso me da igual, naturalmente. Pero a la hora de escribir estoy en mi mundo. Y cuando termino un libro, lo entrego, lo olvido y empiezo otro.

P. En pocas novelas como esta hay una celebración tan evidente del puro placer narrativo.

R. El juego es fundamental. Yo soy un crío todavía, como el que era cuando iba a ver una película y me disfrazaba y jugaba a ser pirata. Y la vecina era la princesa tal. Vivía en ese mundo fascinante de imaginación. Y no lo he perdido. Sigo jugando. Escribir una novela de este tipo es jugar y mostrar también los mecanismos del juego. Le digo al lector que venga a jugar conmigo. Escribir novelas es disfrazarse de indio, de vaquero, de astronauta. Soy un niño que sigue jugando 65 años después. ¿Tú sabes la suerte que tengo?





nos reintegramos a la normalidad después de una época de profundo aislamiento institucional es algo que estamos intentando resolver ahora mismo. La existencia humana está llena de fronteras y toxicidades. ¿El otro, el extraño que conozco y que llama a mi puerta, es una pesadilla? ¿Cómo nos abrimos a los demás? ¿Cómo nos relacionamos con quienes no nos gustan? ¿Deberíamos hacerlo? ¿Y por qué deberíamos hacerlo? Es la historia más antigua del mundo y es, a la vez, la historia central de nuestra historia en este planeta».

Los otros temas en los que se detiene Ali Smith en *Fragua*: la ira ante la violencia sexual y la violencia indirecta de la pobreza y de la explotación. ¿Es el síntoma de una época? «La palabra 'síntoma' ilumina un concepto principal para una novela que habla de una pandemia. Pero ésta no es nada nuevo, como tampoco lo son la violencia sexual, la pobreza y la explotación. A lo que intento dar explicación es a la cuestión de cómo contamos la historia de nuestro propio tiempo. De cómo contamos la historia tomando la temperatura a lo que vivimos, a lo que tenemos delante, comprobando su frecuencia cardíaca. En *Fragua* hay una historia subyacente sobre la salud de un pueblo, y cómo las comunidades a lo largo de los siglos tratan a quienes necesitan ayuda, y cómo tratan a los pobres, a los explotados, y por qué».

«¿La pandemia dejó lecciones duraderas?»

«La pandemia todavía continúa. Eso ya es suficiente advertencia. Y reveló lo fácil que nos resulta cambiar todo de la noche a la mañana, pasar de unas normas a otras. Físe es su complejo don».

Pero Ali Smith no da sitio al pesimismo. Tiene confianza en los jóvenes. Los invoca para mejorar lo que hoy es motivo de zozobra. Les tiene fe, igual que abraza en su narrativa la ironía como otra clave de su expresión. «Es una verdad universal que algunos grandes conflictos de la humanidad se presentan como una broma, como una respuesta irónica», dice. «Chaplin podía hacernos reír desde lo inmensamente trágico sin anular ni comprometer la amarga realidad. Es una enorme generosidad estética y social. Y una apuesta por la supervivencia. Y por la fuerza de la voluntad contra viento y marea».

En su ambición de aceptar riesgos, Smith propone algo provocador: dejar que el mal siga su camino (incluso su senda de prestigio literario) para apostar por lo opuesto: la bondad. Sucede en *Fragua* y ocurre también en el *Cuarteto estacional*. Tiene que ver con la alegría de mirar. Porque eso es también la obra de Ali Smith: un intento de ver las cosas desde el asombro, con calidez y hambre transformadora.

LA HISTORIA DEL SEXO EN ROMA: "EL IMPERIO ERA COMO ARABIA SAUDÍ"

Historia. 'Cunnus', de Patricia González Gutiérrez, explica la sexualidad de la Antigüedad como la medida del poder, del estatus y de la hipocresía de un sistema formalmente restrictivo que en la práctica permitía grandes márgenes para la transgresión

Por Luis Alemany (Madrid)

Sabemos que Roma tuvo sus equivalentes del *Kamasutra*, sus catálogos de posturas sexuales. Lo sabemos porque conservamos la primera línea de uno de esos libros. Sólo la primera línea, qué rabia da pensarlo», cuenta la historiadora Patricia González Gutiérrez. «Bueno: el cuerpo humano permite hacer un número limitado de cosas. Le diría que las prácticas y posturas sexuales de los romanos eran las mismas que tenemos hoy. Pero sabemos que eran bastante imaginativos. Si tratásemos a algunos romanos a nuestro tiempo, los podríamos emplear en escribir pornografía de serie B. No creo que les saliese nada muy feminista pero sí algo divertido».

Cunnus (Desperta Ferro), el nuevo libro de González Gutiérrez (conocida por el ensayo de género *Soror*), es un texto de síntesis y divulgación científica

todo e tiempo. Catulo cuenta que un pretor lo obligó a hacerle una felación y lo violó», cuenta González Gutiérrez. La clave estaba en el rol: la transgresión no consistía en ser hombre y acostarse con otro hombre sino en ser poderoso y ser sodomizado. «De César se decía que era pasivo, igual que de Augusto y Marco Aurelio. Todas las narrativas dedicadas a legitimar o deslegitimar a alguien tenían que ver con ese esquema. Y, por eso, la homosexualidad entre mujeres no les cabía en la cabeza, porque era una relación igualitaria que no

consistía en que alguien dominara a alguien...».

Esa podría ser otra de las ideas centrales de *Cunnus*: los romanos vivieron en una tensión permanente entre el ser y el parecer y llegaron a cogerle el truco. Aprendieron a fingir, a manipular y a reírse de sí mismos y se construyeron enclaves de permisividad como Pompeya, cuya popularidad en el mundo moderno ha hecho que sobredimensionemos la sexualidad del Imperio. «En realidad Roma era formalmente puritana, pero permitía que la gente hiciese bastante lo que le diera la gana. Por ejemplo, era normativa y binaria pero dejaba margen para cierta fluidez entre géneros. El cuerpo masculino era el completo y el cuerpo de las mujeres era una cosa a medio hacer, así que había margen para algo intermedio... Roma era lo que hoy es Arabia Saudí, que compra toneladas de lenecería». O sea: un mundo un poco cínico y bromista en el que a todos nos es fácil reconocernos. «Había mucho humor sexual, aunque más bien fuese infantil, del que se da cuando alguien dice coño en una clase de niños. Incluso en el Senado hay escenas así».

¿Y habían caído los romanos en que la sexualidad también se presta (al menos a veces) al afecto y la dulzura? En *Cunnus*, sobrevuela la idea de que ese «hacer el amor» era visto por los romanos como una importación de Grecia, como parte de una forma de ser más refinada que a algunos romanos gustaba y a otros repugnaba. «Pero en realidad, eso también era propaganda. Los romanos decían que el sexo entre hombres era una práctica traída de Grecia pero la realidad es que llevaban empotrándose unos a otros desde mucho antes de pisar Grecia. Esa idea les servía para construir una idea de una Roma republicana, austera y moral, casta y pura que no era cierta. Y, al contrario, los griegos también violaban a sus esclavos».

Al cabo de 700 años, Roma abrazó el cristianismo. ¿Por qué una cultura sexualmente restrictiva atrajo a miles de romanos educados en la relativa libertad del paganismo? Si, en principio, ninguno de nosotros nace para el celibato... «Le diría que los romanos siguieron violando después de convertirse al cristianismo y que los romanos paganos ya habían entrado en una fase de puritanismo porque antes del cristianismo llegaron a Roma otros cultos que abonaron el terreno. De hecho, los paganos también acusaron a los cristianos de ser unos depravados que celebraban orgías. Su versión se perdió porque perdieron esa batalla cultural».



Connie Nielsen y Joaquin Phoenix, en 'Gladiator', de Ridley Scott (2000).

pero también incluye una parte dedicada a contar que si arriba o abajo, que si por delante o por detrás, que si con dulzura o con violencia... igual que la literatura pornográfica. Arriba y abajo, por delante y por detrás, *Cunnus* aborda las relaciones de sexo y poder en la historia romana, desde el enfoque médico hasta el uso del sexo como motivo de infamia, desde la actitud hacia la intersexualidad hasta el matrimonio. Y la tesis principal, en resumen, dice que en Roma no importaban tanto las categorías de hombre y mujer, heterosexual y homosexual, amor y violación, sino las de poderoso y no poderoso.

«Por ejemplo, el homoerotismo era una cuestión de jerarquía. El poderoso penetraba y el no poderoso recibía. En teoría, existía una protección para los hombres libres, no podían ser violados por otros hombres más poderosos, pero luego pasaban cosas

"Los paganos llamaban a los cristianos depravados pero perdieron la batalla"

"El homoerotismo era una cuestión de jerarquía. El poderoso penetraba"