

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON JOSÉ VICENTE PASCUAL

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ

DOUGNAC

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO

DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL DÍA 7 DE MAYO DE 2007

GRANADA

MMVII

Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
academiabuenasletras@hotmail.es
Imprime: La Gráfica S.C.And. - Granada
Depósito Legal: Gr-1.044/2007
I.S.B.N.: 978-84-690-5618-9

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ VICENTE PASCUAL

El realismo de lo singular
*Individuo versus ideología en la
narrativa de occidente*

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

SEGÚN el relato de Sir Thomas Malory, compendiado, actualizado y novelado por John Steinbeck en *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*, éste monarca mitológico decidió ocultar al mundo la vergüenza de su incesto con Morgan Le Fay, su medio hermana, y por supuesto la existencia de Mordred, fruto de aquellas relaciones que conforme a la profecía de Merlín habrían de causar la completa desgracia del reino. Arturo sospechaba, no sin fundamento, que su propia muerte iba incluida en el catálogo de calamidades auguradas por el mago. Mordred, según noticias obtenidas por Merlín, había nacido el primer día de mayo. Según relata Steinbeck, *“Arturo despachó correos a todos sus barones y caballeros con órdenes de que los hijos varones nacidos el primero de mayo fuesen enviados al rey so pena de muerte. Los barones sintieron cólera y temor y muchos acusaron a Merlín antes que a Arturo, pero no se atrevieron a negarse. Muchos niños nacidos el primero de mayo fueron entregados al rey, y sólo habían vivido cuatro semanas. Entonces el rey los llevó a la costa, pues no se atrevía a matarlos con su propia mano. Los puso en un barquichuelo, orientó las velas a favor del viento marino y lo dejó zarpar sin tripulantes. El rey Arturo, con la vergüenza y la maldad en los ojos, observó cómo el barquichuelo desaparecía en el horizonte, llevándose la evidencia de su destino. Luego el rey volvió grupas y se alejó con pesadumbre. El viento se levanta*

tó con ferocidad, cambió de rumbo y devolvió la nave a la costa. Debajo de un castillo, el barquichuelo chocó contra un arrecife y derramó su lastimera carga en el oleaje. En la costa un buen hombre oyó un grito desde su cabaña, pese al gimoteo del viento y el fragor de las olas. Se dirigió a la playa y descubrió a un niño sujeto a un tablón de la nave naufraga. Lo alzó y lo entibió bajo su manto y lo condujo a su hogar, donde su mujer se llevó a Mordred al pecho y lo amamantó”.

Parece que la recurrencia a los orígenes azarosos, excepcionales y casi siempre marcados por el peligro de muerte del protagonista del relato, el héroe, es un tema común a los mitos fundacionales de Occidente. Sin alejarnos de las leyendas que componen la saga artúrica, no podemos soslayar las circunstancias tan insólitas bajo las que el propio Arturo fue concebido: su verdadero padre, el rey Uther, haciéndose pasar por el duque de Cornualles, yace con la esposa de éste, la bella Igraine, en tanto el duque agoniza en el campo de batalla; así como la infancia clandestina del heredero al trono hasta la revelación de su identidad y verdadera ascendencia. Son orígenes excepcionales para hombres excepcionales que han de marcar toda una época y el destino de los pueblos, esa es la norma a la que se acogen los relatores de las antiguas epopeyas que, con el paso del tiempo, llegan a configurar las trazas más sobresalientes del imaginario colectivo de las sociedades medievales en Europa. El salvamento de Mordred por un humilde campesino, quien lo rescata de la tempestad, nos hace pensar inmediatamente en Moisés abandonado a su suerte en las aguas del Nilo,

así como el nada noble empeño de Arturo por exterminar a todos los nacidos el primero de mayo tiene su parangón, incuestionable, en la persecución de inocentes ordenada por Herodes, en un desesperado intento por acabar con la vida de Jesucristo, personaje que también tuvo, como sabemos, una concepción, nacimiento e infancia nada usuales.

El que unos mitos sean tenidos como tales, es decir, situados por el convencimiento general en el territorio de la ficción, mientras que otros (Moisés, Jesús), se admiten como verídicos por muchos creyentes en la crónica religiosa, no merma en absoluto la potestad de ambos para incidir en la ideología dominante de cada época. Los mitos sobre los orígenes del poder terreno, considerados como leyendas antiguas donde la verdad y la imaginación se entremezclan, tienen como función esencial, aunque evidentemente no única, legitimar y justificar ante los ojos de los hombres aquello que Dios o el arbitrio de la Historia ya han sancionado: el privilegio del poder que encarnan las sucesivas dinastías gobernantes en Europa durante centurias. Vinculo el relato bíblico con la ideología medieval europea por motivos que a nadie se le han de escapar ni resultarles extraños. De tradición judaica y claro matiz oriental en su forma literaria, *El Libro* observa una predeterminación que conduce, según la lectura cristiana, a los fundamentos dogmáticos de una religión y la consolidación de una entidad rectora de la misma, la Iglesia, que marcaron definitivamente el ideario occidental desde el siglo III hasta nuestros días.

El relato religioso, por su propia naturaleza, exige al creyente no sólo que se conmueva ante las vicisitudes del héroe, sino que crea y tenga fe en la verdad de lo reseñado en libros escritos bajo inspiración divina. El efecto, no obstante, es el mismo: toda clase dominante necesita una ideología dominante que opere a favor de su proyecto hegemónico, sea de índole religiosa o heroico-secular, y que, por tanto, identifique al héroe como constructor del nuevo orden que todos deben acatar en una sociedad cimentada en principios uniformes a los que se otorga el rango de *bien común*.

Desde esta perspectiva, es por completo lógico que las leyendas y mitos fundacionales prosperen en toda Europa durante esa época, *tierra de nadie* que, siendo ligeramente heterodoxos, podríamos definir como premedieval, la cual advino tras la definitiva extinción del poder de Roma y el establecimiento de las distintas monarquías que habrían de suplir a los césares en los vastos territorios del antiguo imperio. Las luchas entre estirpes, clanes, tribus y pueblos por imponer la legitimidad de su candidatura implica no sólo una serie de acontecimientos históricos objetivamente reseñables, partes distintas y diferenciadas en el metódico relato de cómo se llegaron a instaurar y asentarse en el poder las grandes dinastías que a lo largo de muchos siglos serían cabeza del poder terreno, y en ocasiones divino, en la vieja Europa. Se trata de una lucha intensa, pertinaz, por lo general despiadada, de la que salieron curtidas las familias reinantes, pasando sus nombres, alternativamente, de la Historia a la leyenda, como es el caso de los Plantagenet, la dinastía merovingia, sus

sucesores los carolingios, y ya más avanzado el tiempo aunque perpetua la costumbre de rodear el poder con las auras épicas del mito, los castellanos Trastámara, gobernantes en su dominio de origen así como en Aragón, Navarra y Nápoles. Todos ellos, y muchas otras ramas del poderoso árbol dinástico occidental, tienen en común el que por parejo a sus hechos políticos y militares floreciese una amplia producción literaria que, a su vez, establecía tradiciones ficcionadas que ensalzaban la nobleza, méritos y aptitud de sus protagonistas para hacerse con la corona y perpetuarse en ella. Se trata, como siempre ha sucedido, de una pugna por el poder que se libra en multitud de frentes: el político, el palatino-diplomático, el económico y, asimismo, necesariamente no en último término ni con menos importancia, el ideológico, asumiendo en este ámbito una enorme importancia tanto la contundencia de los dictámenes de la Iglesia (última mano que colocaba el signo del poder, la corona, sobre la cabeza de los reyes), como la voz de quienes, ya en ese tiempo, *hacían opinión*, hilvanaban historias fabulosas y más o menos verosímiles para ilustrar por medio de la fábula el derecho de tales o cuales a permanecer donde solían, en la cima de la sociedad y ejerciendo los privilegios de la realeza. La noción y el anhelo sociojurídico, heredado sin duda del ideario romano, de “una tierra, un rey”, se convierte en motivo central de las sagas medievales, adquiriendo por tanto, aparte su dimensión política, una profunda y rica sazón literaria.

Distinguir, sacralizar, excepcionalizar al individuo paradigma de esos nuevos valores, es la obsesión de las

narraciones mitológicas más antiguas. Y esta exigencia de hacer al protagonista distinto al resto de los mortales se mantiene viva en la tradición literaria hasta ya entrado el siglo XVIII, cuando la burguesía como clase social predominante reivindica por encima de cualquier otra consideración los derechos y libertades del sujeto, el individuo singularizado capaz de sobreponerse al gregarismo de las civilizaciones más atrasadas y de otorgar valor universal a la vida concreta, independiente y autónoma del nuevo protagonista de la Historia: El hombre solo, libre, consciente y dueño de sus decisiones y sus actos. Hasta el advenimiento de esa literatura, fundamentalmente concretada en la novela (género burgués por antonomasia) el relato sobre el individuo apenas tenía importancia si el tal individuo no estaba llamado a ser una pieza fundamental, clave para los cambios sociales o bien para pertrechar ideológicamente a las nuevas estirpes dominadoras o las religiones emergentes. Únicamente *La Odisea* diverge en apariencia de la norma al ensalzar la figura autónoma del héroe enfrentado a toda clase de obstáculos y desventuras tramados en su contra por los dioses. Pero también hay que señalar que *La Odisea*, al igual que *La Ilíada*, son un compendio de leyendas engarzadas a lo largo de siglos, en concreto los que abarcan la Edad Oscura de Occidente, y que las múltiples contrariedades que sufre Odiseo en su viaje de regreso a Itaca son, desde una perspectiva aproximativa, metáfora sobre las terribles dificultades que encontraron la cultura y la civilización clásicas en su largo periplo hasta alcanzar el grado de desarrollo y esplendor perdidos tras el cataclismo de la guerra de Troya, la irrupción de los dorios en el Peloponeso y Asia Menor y las invasiones

devastadoras de “Los pueblos del mar”. Es decir, que *La Odisea* sería la concreción o ejemplificación milimetrada, a escala de un solo individuo, de los esfuerzos de toda una época por sobreponerse a aciagos tiempos de penuria. La dimensión colectiva del drama, en este sentido, es evidente. Como también es evidente la vocación coral, genérica, destinada a reflejar de inmediato afanes colectivos, de obras de intención cosmogónica como *La Anábasis*, *La Eneida*, *El cantar de los Nibelungos*, los cantares de *Roldán* y el *Mío Cid*, etc. Cada cultura, cada nación, cada grupo étnico y cada religión tienen su relato fundacional y sus propios héroes, quienes representan con eficacia los “intereses de la colectividad”.

Hasta la fecha antes indicada, finales del XVIII y principios del siglo XIX, la costumbre de señalar al personaje central de las narraciones literarias como un ser fuera de lo común era prácticamente una obligación, un estereotipo artístico del que ningún autor podía zafarse sin ser tachado de heterodoxo y, desde luego, sin que su obra fuese relegada al fulminante olvido. En la literatura española, las novelas de lance y picarescas como *La Celestina*, *El Lazarillo* o *La vida del Buscón* insisten en los orígenes atrabiliarios de sus protagonistas, o en un destino trágico que viene predeterminedo por la condición inhabitual de los mismos. Cervantes incluso, en *El Quijote*, ingenia a un protagonista que en condiciones normales habría sido un hidalgo de vida sosegada, de no ser porque la lectura de libros de caballería lo convirtió en loco, o sea, alguien situado en las antípodas de la normalidad. Y es a partir de esa anormalidad, esa rareza, de donde surge el argumento de la novela.

Sin embargo, debemos observar con mucho cuidado a las últimas novelas relacionadas, pues en las mismas, junto al que parece ser inexcusable débito para con la tradición narrativa medieval (la excepcionalidad del protagonista, trazo estructuralmente anexado a la categoría de héroe), sus autores, anticipándose tres siglos a la moderna novela burguesa, comienzan a introducir inequívocos elementos de novedad, ruptura con los moldes canónicos del arte entendido como servidor automático de la ideología, para reivindicar al protagonista, el individuo, antihéroe que desde su dimensión más humana e imperfecta puede ilustrar, con criterio menos solemne y más lúcido, al lector sobre la genuina realidad de un mundo que se encuentra en permanente cambio y que ya no tanto precisa relatos asombrosos y héroes extraordinarios como gentes del común que, cuerdos o locos, sean capaces de vivir su cordura o su locura en un ámbito al alcance cotidiano de toda gente de su época. De tal forma, el inicio de *El Lazarillo de Tormes* es toda una apabullante declaración de principios sobre las intenciones del autor (el cual, dicho sea de paso y como inciso, pues el asunto no es objeto de esta lectura, tanto pudiera ser Alfonso de Valdés como Pedro de Granada, pues *anónimo* firmó su obra y *anónimo*, como la coherencia histórica y el respeto a la propiedad intelectual indican, debería quedar para siempre, al menos en las portadas de las sucesivas reediciones de la novela). Decía que *Anónimo*, en las primeras líneas de esta obra, afirma con desparpajo y rotundidad: “Pues sepa vuestra merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes...”. Ese “ante todas cosas” supone una posición inmediata de rebeldía, reclamando el derecho del individuo a expresar-

se y decir su nombre y su circunstancia, un importantísimo “ante todo” previo al acatamiento del orden universal que situaba a la narrativa y todo género literario o artístico como estipendiario de reglas y preceptos que lo convertían, de inmediato, en manifestación expresiva aceptable y saludable para el espíritu de los tiempos, o dicho de otra manera, el orden moral establecido.

El Quijote, por otra parte y en el mismo sentido, acude un paso más allá, proclamándose la insumisión de Cervantes desde la primera línea, al situar la acción en un lugar del que no quiere acordarse, licencia literaria impensable en su tiempo por cuanto supone una radical reivindicación del autor y su libérrimo arbitrio en un mundo que consideraba al arte en general, y a la literatura muy en particular, disciplinas debitorias del poder terreno o eclesiástico, una especie de fuerza auxiliar en la tarea de adoctrinar, convencer a los lectores, persuadir a los iletrados por la fuerza oculta y soberana de la magna palabra escrita y, en definitiva, explicar el orden de las cosas tal como era, otorgándole el aliño estético y la autoridad intelectual de los creadores. No deja de resultar paradójico que, cuando hoy día, afirmamos con todo convencimiento, y no sin mucha razón, que en la novela nunca debe dejarse oír la voz del autor, sino la del narrador y sus personajes, sea una irrupción descarada de esa voz, la frase y precisión detallada por el autor, “de cuyo nombre no quiero acordarme”, la consigna, lema de ruptura hacia delante que desbarata las formas tradicionales de la literatura caballeresca medieval, género del que Cervantes, de sobra es sabido, hace bastante mofa en su inmortal novela.

La novela moderna es pensamiento en crisis y en conflicto con la ideología dominante; propugna el personaje humanizado, el individuo común enfrentado a las dificultades comunes de la vida, ajeno si es preciso a los devenires de una colectividad que en muchos casos le es adversa o poco grata y con la que, por lo general, le cuesta mucho mostrarse de acuerdo. Es el último y definitivo gran avance del arte: transgredir su utilidad social (y esta “utilidad” debe ponerse muy en entredicho, ya que la Historia siempre ha identificado los intereses colectivos con los de las clases y grupos dominantes), para convertirse en instrumento de conocimiento en uso del individuo libre de esta sujeción al imaginario común; en definitiva, conducir con mano experta y criterio lúcido la transformación del *héroe* en *personaje*.

Las grandes novelas realistas de los siglos XIX y XX son ejemplo de ello. ¿Qué hay de grandioso, de ejemplo para las masas, en la historia de un adulterio provinciano tal como se narra en *Madame Bovary*? ¿Qué beneficio genérico aporta la enfermiza obsesión del capitán Ahab por dar caza a la devastadora, huidiza y astuta *Moby Dick*? La presunción aristotélico-tomista de que el correcto uso de la lógica impide pasar de lo particular a lo general, establecer normas universales asentadas en experiencias particulares, se demuestra ineficaz y no exacta del todo cuando median el conocimiento y la intuición artística. Dejando aparte las consideraciones que podían hacerse sobre el método científico-empírico de la experimentación, mediante el cual se deducen leyes generales basadas en la reiterada y atenta observación de fenómenos singu-

lares, sí debe apuntarse en esta línea que el autor literario, con el bagaje de la observación sobre lo real, la imaginación y la experiencia (quizás compendiadas en términos más vagarosos, aunque útiles al efecto creativo, como son la intuición o el desvelamiento), es capaz de resumir la evidencia del cosmos en la perfecta gradación de un personaje que se trasciende a sí mismo para convertirse en prototipo de lo humano ante circunstancias que a todos son o podrían ser comunes. El sujeto, el individuo, el personaje pues, alcanza rango de absoluto protagonismo ante la tradición totalizadora de pretensiones ideologizantes predeterminadas, ya superadas, del héroe como paradigma literario.

En el principio del cambio, durante la larga época en que el desarrollo tecnológico de la industria editorial hizo posible la edición masiva de libros asequibles a casi todas las economías, el aspecto siempre subrayado del personaje, prácticamente el único merecedor del esfuerzo literario de los autores, era su *ser social*. Es el apogeo del realismo y el naturalismo que se manifiesta en obras y autores de sobra conocidos, desde Balzac a Zola, pasando por Dickens, los grandes maestros rusos o los hispánicos y no por ello menos meritorios Pérez Galdós o Blasco Ibáñez (aunque este último muy denostado por la biempensantía oficial literaria, tachado de “costumbrista” y cosas aún peores). La novela realista sitúa al individuo en un entorno social determinado, generalmente en épocas de ascenso de la burguesía, y describe minuciosamente los conflictos relacionales del personaje en su ambiente casi siempre bullicioso de ambiciones, pasiones, anhelos más

o menos legítimos, ideales éticos, imperativos del devenir histórico, etc. Parece que a esta tendencia abrumadoramente mayoritaria en los siglos XIX y buena parte del XX sólo puede ofrecerse como alternativa testimonial la pulcritud, creatividad y esmero en el uso del lenguaje de las escuelas simbolistas y modernistas, formas literarias que si bien en poesía tuvieron un eco más que reseñable, encontraron muy serias dificultades para abrir camino en la narrativa. Si repasamos por ejemplo a los autores españoles más encumbrados en las etapas antedichas, encontramos decenas de autores realistas que, en bien de ellos, consiguieron poner sus apellidos en los manuales académicos de Historia de la Literatura, mientras que la novela modernista apenas cuenta con dos o tres nombres de relevancia: Valle Inclán, Gabriel Miró y acaso el mínimo y desafortunado Isaac Muñoz, autor de pequeñas joyas decadentistas como *La serpiente de Egipto* o *Vida*. Esta situación, sin embargo, ha de dar un giro radical con la aparición de novelas capitales que ofrecen una conceptualización distinta sobre el arte de la narrativa y, sobre todo, aportan el imprescindible y moderno reconocimiento de la realidad compleja, ambigua, plena de significación fluctuante que la hace más ajena y distante y al mismo tiempo, casi en clave de paradoja, más verosímil. Nombres como los de James Joyce, Malcolm Lowry, Becket, Bernhard, Kafka, o los españoles Cunqueiro, Espinosa, Perucho o Martín Santos, vienen a establecer de manera rotunda que la realidad no es una dimensión unívoca que pueda contemplarse desde una sola perspectiva positivista, sino que esa misma realidad está compuesta, amalgamada caóticamente en ocasiones, por todos aquellos fenó-

menos que pueden nombrarse desde el hacer literario y que por tanto, siguiendo la afirmación de Torrente Ballester, “existen porque pueden ser nombrados y se puede escribir sobre ellos”. Tienen su propia y contundente consistencia ontológica. Si unimos a los autores citados la poderosa aportación de los maestros que en su día vinieron a conocerse como del “realismo mágico” iberoamericano, con especial detenimiento en el genio de Alejo Carpentier, nos encontramos con un giro radical en las primeras y algo ingenuas pretensiones del realismo prosístico a secas. El personaje ya no es únicamente un “nudo de relaciones sociales” sino el resultado de la conjunción de muchos elementos que, siendo igualmente reales, a menudo no son manifestados de manera unidireccional. Federico García Lorca afirmaba que el “duende”, el “genio”, el “daimón”, “es una fuerza que todos reconocen pero que nadie sabe explicar”; en parecido sentido, el filósofo y también novelista George Santayana, probablemente el pensador español hasta la fecha más sólido e internacionalmente reconocido, y por ello mismo de poca audiencia en nuestro país, sostenía que “la filosofía es capaz de describir el problema, el misterio, la incógnita, aunque sin penetrarla... mientras que la ciencia tiene como fin la resolución del problema, aunque no es muy útil para describirlo”. En efecto, el conocimiento literario, poético, tan afín al conocimiento filosófico en cuanto a los puntos de partida del interrogante, nos ofrece una dimensión sumamente evocadora y extraordinariamente compleja de la realidad. La intuición, el palpito tan humano que identifica belleza con certidumbre, así como la perpetua indagación en los límites más vagarosos de la realidad, son la

materia con que los grandes artífices de la moderna narrativa han construido sus obras. Obras que integran como real no sólo a la dimensión sociopsicológica y moral del individuo, sino a todos aquellos aspectos de presencia abrumadora y explicación enigmática que asimismo conforman dicha realidad. Es la realidad del yo singularizado, la única que en rigor existe, si bien algunas de sus manifestaciones son asequibles y otras esquivas como imágenes fugaces en una naturaleza plena de símbolos desconcertantes. Me refiero a la realidad del yo, el yo social, el ser social, el yo subconsciente, el inconsciente... todo ello inestable con mejor o peor rumbo en el cosmos definido por *lo real manifestado*, *lo no manifestado*, aunque no por ello menos real, y *lo real sentiente* en palabras creo que muy atinadas de Xabier Zubiri. La suma de todas estas realidades fragmentadas y ambiguas tiene como único resultado posible la única intuición cierta del individuo: la realidad en sí, la cual se manifiesta o se desvela conforme seamos capaces de accederla o ella misma permita ser observada y comprendida. Esta atribución de “voluntad propia” a la realidad no es un capricho del redactor de estas líneas, sino una referencia de pasada al “pálpito”, no del todo explicado pues la propia naturaleza de la conjetura implica aceptación de límites, del minucioso Xabier Zubiri, según el cual “la realidad antecede a la conciencia, siendo ésta la única forma posible del ser”.

Alejo Carpentier, en el prólogo a *El reino de este mundo*, afirmaba que la única forma de hacer literatura realista en hispanoamérica, en su tiempo, era el realismo mágico. Parafraseando al grandísimo novelista, me permi-

to apuntar que la única forma de hacer literatura realista hoy día, en un mundo significado por su total complejidad, es asumir con algo de coraje y cierto desapego a la esperanza que la realidad es difusa, entreverada, bifurcada en miles de signos equívocos y a menudo inalcanzables; una literatura realista que tenga como centro al individuo singularizado, el cual, aporísticamente, nos devuelve la evidencia de que cada elemento singular atesora un resumen perfecto y laberíntico de la realidad global. Todo lo cual, como es de lógica, determina muy mucho la forma de narrar, el uso del lenguaje, pretensiones, alcance y significación del mismo. El lenguaje supera su originaria y valiosa condición de representación más o menos fidedigna de lo real para convertirse, primero, en una parte más de esa realidad, y por otro lado en el vehículo idóneo para interpretar los significados más ocultos y complejos de lo fáctico eficiente. Contar historias más o menos amenas, divertidas, intrigantes, cautivadoras, ya no es el objetivo fundamental de la literatura, mucho menos del género novelístico; entre otros motivos porque la potencia mediática de la industria del entretenimiento nutre día a día, a todas horas, al público lector con centenares de argumentos ingeniosos y originales. La humilde literatura, los humildes libros, no pueden de ninguna manera competir con esta aniquiladora capacidad de fabulación desatada por la corporación multinacional del ocio. Ni tan siquiera deberían intentarlo. Hace décadas que se estableció el momento de que la narrativa busque su propio ámbito, las aguas propias donde navegar a su completo albedrío, y el medio más eficaz, imprescindible para desprenderse de esta nueva sujeción a las ideologías colectivas que de

nuevo encarnan intereses ajenos a la fundamentalidad literaria, es la búsqueda, crítica, siempre inquisitiva y desprovista de prejuicios, de un lenguaje adecuado a la complejidad indeterminada de lo real.

Tras este empeño se encuentra, como causa rectora necesaria, la posibilidad de afirmación del individuo ante *el espíritu de los tiempos*, la ideología, que siempre es, por propia definición, en tanto que *falsa conciencia*, un cúmulo de valores humanos distorsionados, elementos de juicio predeterminados y soluciones éticas benditas por la biempensantía de cada época; argumentario que a determinados niveles, como la convivencia cotidiana o la exactitud en el cumplimiento de los deberes cívicos, puede dar algún buen resultado... mas extraordinariamente devastador, asfixiante, agotador para los autores que insistan en la osadía de escribir novela con su propia voz, desde su propia visión del mundo y otorgando el rango supremo de *real* a todo cuanto a ellos se les antoje que, efectivamente, es *real*.

Joyce y Bernhard lo comprendieron hace bastante tiempo, y otros muchos escritores continúan trazando la misma senda desde entonces. El lenguaje ya no es realidad social delegada en palabras, sino transcripción aproximada y con vocación fidedigna del pensamiento complejo; dicho pensamiento, *el rumor de todo cuanto existe*, es de una tan soberana y esquiva fluidez que obliga al autor a la permanente pesquisa del medio exacto de aproximación a dicha realidad. Tal como sucede con el método científico de conocimiento, es probable que sean precisos muchos

experimentos para llegar a conclusiones fiables, y que la mayoría de dichos experimentos sean desechados por su manifiesta carencia o inoportunidad, o ambas cosas al mismo tiempo. Pero al final, a buen seguro, algunos de tales intentos alcanzarán la sazón genuina de auténticas obras maestras, de esas que permanecen por décadas y centurias como ejemplo para futuros escritores y que indican el rumbo útil a quienes se inicien en las artes literarias. La palabra, como casi siempre, la tiene el tiempo.

JOSÉ VICENTE PASCUAL

Madrid, 1956

Se traslada a Granada en 1963, ciudad que no abandonará salvo esporádicas y reparadoras ausencias. Parte de su obra está ambientada o tiene como motivo central la historia, sociedad y personajes granadinos, si bien nunca ha sido considerado un escritor localista dada la versatilidad de temas y estilos que caracterizan a su producción literaria. Ha obtenido diversos galardones, y de entre sus obras destacan:

Relato:

Mi corazón africano. Nueve ficciones súbitas. Perpetua costumbre.

Novela:

La montaña de Taishán (Premio Azorín ,1989). *El capitán de plomo* (Premio Café Gijón, 1993). *El cuarto oscuro*, 1995. *Palermo del cuchillo* (Premio Fundación Alfonso XIII, 1995). *Juan Latino*, 1998. *El pescador de pájaros*,1999. *El país de Abel*, 2002. *El arpa de oriente*, 2003. *El ingeniero y el rey*, 2003. *Aníbal y la caverna*, 2006. *La diosa de barro*, 2006. *Juan de Flores, la verdad de la impostura*. Caja Granada / El Defensor de Granada, 2007.

Adaptaciones:

Teatro.- Juan Latino. Compañía de Tito Junco Martínez. Estrenada en el teatro Alhambra, Granada, enero de 2000. Esta obra tuvo numerosas representaciones en España, Francia, Argentina y Cuba.

Narrativa.- El segundo hijo del mercader de sedas para jóvenes lectores, 1999.

Periodismo literario:

Ha colaborado en diversas publicaciones (*Tiempo, Man, Diario de Córdoba y Cuadernos del Sur* entre otras). Desde 1997 es colaborador y columnista, con secciones semanal (*Puerta Real*) y quincenal (*El síndrome de Waterloo*), en el diario *IDEAL* de Granada.

En otro orden de actividades, ha dictado numerosas conferencias y organizado diversos ciclos sobre creación literaria, en colaboración tanto con entidades privadas como con instituciones públicas (Revista *Ficciones*, Centro Andaluz de las Letras-Junta de Andalucía, Diputación de Córdoba, Ayuntamientos de Motril, Almería y Granada, etc). Ha impartido talleres de animación a la lectura e iniciación a la escritura (relato, novela, y escritura periodística), en colaboración con distintas entidades (Asoc. de la Prensa de Granada, Circuito Andaluz de las Letras [CAL-Junta de Andalucía], Universidad de Granada, Unidad de Bibliotecas del Ayuntamiento de Granada, etc). Entre 2002 y 2005 fue miembro del equipo de redacción del Canal Literario de *IDEAL DIGITAL* y director de publicaciones de *Granada Literaria* (narrativa, ensayo y poesía), colección de la que es titular el Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Granada.

Desde marzo de 2006 pertenece a la **Academia de Buenas Letras** de Granada. En el mismo año fue cooptado al rango de *Sátrapa Trascendente* por el Institutum **Pataphysicum Granatensis**.

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ

DOUGNAC

Excmo. Señor Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

CUANDO Ulises y sus compañeros desembarcan en la tierra de los cíclopes, unos lejanos chillidos y los balidos de las ovejas son los primeros indicios de vida que perciben, y, más tarde, la excelsa gruta de Polifemo, ese «formidable de la tierra / bostezo». Desde las primitivas poetizaciones narrativas del mito, existía ya la conciencia de lo que R. Bourneuf y R. Ouellet, en su clásica monografía, definieron como la «revelación de los personajes a través del medio ambiente». Bastantes siglos después, el *Quijote* arranca con la constatación de un espacio («En un lugar de la Mancha...»), tan impreciso como infinito, por el que confluye un itinerario exterior con otro interior, de manera que el protagonista que sale de su casa, igual que le ocurriera a Ulises, no es el mismo que regresa para morir. Cervantes anticipa el célebre aserto de que la novela es el «espejo que se pasea a lo largo de un camino». Demos otro salto en el tiempo. Flaubert, por medio de la fiesta del Marqués de Andervilliers, se sirve del suntuoso espacio cerrado de los salones del castillo para retratar la servidumbre y el poder, la decadencia de una clase social, al tiempo que nos va desvelando los ensueños de Emma Bovary.

A través de estas tres muestras, elegidas casi al azar, podemos comprobar cómo el espacio narrativo, con sus riquísimos matices dramáticos, anticipa lo monstruoso y nos

transporta por el mundo y por el tiempo, lo mismo que contribuye a perfilar un personaje y un grupo social. Gracias a la dimensión ambiental, podemos asimismo vernos encarcelados en la pesadilla, en la oscura habitación por la que se arrastra Gregorio Samsa, o adentrarnos (como ha demostrado R. Gullón) por los piélagos de la conciencia a través del monólogo interior. Sin embargo, acaso sea la ciudad (ese gran legado del Realismo) el recinto por el que mejor se expande la «comedia humana». La imagen de don Fermín de Pas desplegando su catalejo, desde el campanario de la catedral, sobre las casas de Vetusta, también puede ser una sagaz metáfora del novelista que desea avizorar cualquier escenario con afán totalizador.

Y esta gran lección, tan latente siempre en la narrativa contemporánea, ha sido perfectamente aprendida, asumida y expresada por José Vicente Pascual, en gran parte de su obra o, al menos, en la vertiente más realista. En *El país de Abel* (2002), los contornos del Madrid de los cincuenta son los contornos del universo; pero también las calles sin asfaltar del barrio de Las Estaciones, igual que hiciera Juan Marsé con el de Gracia, son «un perfecto resumen del mundo, al menos del único mundo que conocíamos», confiesa el protagonista. La consciente elusión de cualquier atisbo de meticulosidad descriptiva, acaso porque tan explotado recurso no tiene hoy cabida en la mente del impaciente lector de la Modernidad, saturado por el flujo de imágenes procedentes de los medios de comunicación, es subsanada gracias a la permanente confección de una atmósfera narrativa a través de la cual se nos evoca un determinado espacio envuelto en el mito, plagado de misterios, de enigmas milagrosos, y habitado por una eficaz

caterva de «héroes problemáticos» (según la expresión de Lukacs). Nuestro autor no desea plasmar la visión de un Madrid realista, histórico y capitalino, sino el aguafuerte, voluntariamente áspero, de su propio Madrid, de la misma manera que trazó, años antes, su peculiar imagen del barrio bonaerense de Palermo (*Palermo del cuchillo*, 1995).

Recordar es siempre hacer literatura. Y en este sentido, José Vicente se encuentra en el polo opuesto del Stendhal que profería: «muestre, no declare»; pues ante la ficción adopta siempre una posición moral, como narrador y como artífice. Para ello, recurre no sólo a la abstracción discursiva de las digresiones sino a los estilemas más característicos de la crónica negra. Un delito, un suicidio, un crimen enciende la mecha de la intriga, pero asimismo sirve, según dicta la ortodoxia del género, para sondear en los recodos más sórdidos de un espectro social aparentemente ordenado, laborioso, pacífico o incluso edénico, como es el caso de Granada.

La trilogía formada por *Juan Latino* (1998), *El pescador de pájaros* (1999) y *El arpa de oriente* (2003), aprovechando la inmersión en tres momentos de nuestro pasado y superando cualquier reducción localista, hurga en las sombras secretas que se proyectan bajo ese «marco incomparable» que segrega la autocomplacencia de lo granadino. José Vicente Pascual, ofrece la imagen inclemente de una ciudad condenada por su propio devenir histórico, organizada por una lógica colectiva muy específica. Una ciudad que, al «destruir por el fuego lo que no se conoce y, por ello mismo, se teme», masacra la belleza que nace de su entraña a la vez que ennoblece con embelesos su propio pasado.

Por todo ello, cada vez que leo las colaboraciones de José Vicente Pascual en el diario *Ideal* percibo una indiscutible línea de continuidad entre el novelista y el columnista, pues desde las páginas del periódico también fustiga nuestros fantasmas. Y es más, ofrece auténticos puntos de reflexión mediante una fina ironía y unos requiebros cargados de independencia y lúcida sagacidad, sin ocultar nunca sus propias debilidades o sus zozobras. Esto último es un rasgo humano que no sólo honra y engrandece sus colaboraciones sino que las distancia del continuo zarambeque de opinión con el que nos ametralla la prensa escrita, local y nacional. Actualmente hay tantas voces que nos advierten de cómo brujulear por el caos, y los arbitristas son tantos que, con frecuencia, no percibimos más que el estruendo que reverbera entre el vacío y el silencio. No obstante, existen excepciones, y nuestro actual compañero es, sin duda, una de ellas.

Sea, pues, bienvenido, José Vicente Pascual a esta Academia, que le abre sus puertas con la satisfacción de recibirle y con el honor de tenerlo ya entre sus miembros.

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada,
el 14 de abril de 2007,
en los Talleres de La Gráfica S.C. And.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. José Rienda,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMVII