

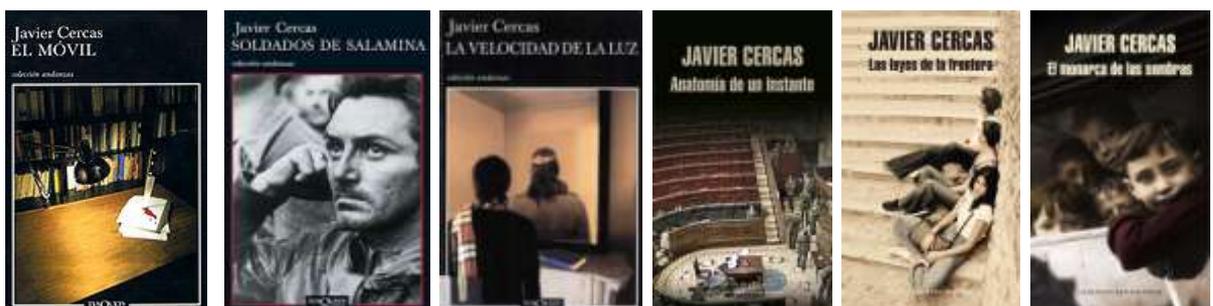
Javier Cercas



La literatura no existe por sí misma, aislada del lector; aislado del lector, un libro es apenas letra muerta, y sólo cuando el lector lo abre y empieza a leerlo, es decir, a interpretarlo, empieza a operar la magia de la literatura

Esa es la verdad: un libro es sólo una partitura, y es el lector quien la interpreta; si no hay lector, no hay libro. Sobra aclarar que cada lector interpreta a su manera, de forma que hay tantas lecturas de *El Quijote* o de *Rayuela* como lectores de *El Quijote* o de *Rayuela*. [...] No todos los lectores son igual de activos, claro está, del mismo modo que no todas las interpretaciones son igual de buenas. Pero sea cual sea la interpretación de un libro, es el lector quien lo crea, en la misma medida en que lo crea el escritor.

(Fragmentos de *El lector soñado*, publicado en *Palos de ciego*, columna de Javier Cercas en *El País Semanal*, 11 de octubre de 2015)



Índice

Javier Cercas.....	5
Biografía	5
Obras	6
Novelas.....	6
Artículos.....	6
Ensayos.....	6
Otros.....	6
Premios	7
La novela de Javier Cercas: teoría del punto ciego.....	8
La historia en la novela de Javier Cercas	9
<i>El móvil</i> , 1987	11
<i>El inquilino</i> , 1989	12
<i>El vientre de la ballena</i> , 1997	13
La novelas de la postmemoria	14
<i>Soldados de Salamina</i> , 2001	14
<i>La velocidad de la luz</i> , 2005.....	14
<i>Anatomía de un instante</i> , 2009	16
<i>Las leyes de la frontera</i> , 2012.....	18
<i>El impostor</i> , 2014	19
<i>El monarca de las sombras</i> , 2017.....	21
Javier Cercas ha dicho.....	22
Sobre la escritura.....	22
Sobre los lectores	23

Javier Cercas

Biografía

Javier Cercas Mena (Ibahernando, Cáceres, 1962) es un escritor español, que además trabaja como columnista en el diario *El País*. Ejerció durante años como docente universitario de filología. Su obra es fundamentalmente narrativa, y se caracteriza por la mezcla de géneros literarios, el uso de la novela testimonio y la mezcla de crónica y ensayo con ficción. También ha realizado diversas traducciones de obras de otros autores.

A partir de su exitosa novela *Soldados de Salamina*, su obra ha sido traducida en más de veinte países y a más de treinta idiomas.

Hijo de un veterinario rural y primo carnal del político Alejandro Cercas, Javier nació en Ibahernando, un pequeño municipio de la Cáceres. En 1966, a los cuatro años de edad, se trasladó con su familia a Gerona. Hasta los quince años viajó todos los veranos a su pueblo natal, manteniendo con Ibahernando una estrecha relación que mantiene hasta la actualidad.

Durante su adolescencia se interesó en la literatura y el cine. Algunos miembros de su familia cercana, incluyendo a su padre, eran falangistas, pero él se comenzó a hacer una opinión propia de la Guerra Civil Española, leyendo mucho sobre el tema.

En 1985 se licenció en Filología hispánica en la Universidad Autónoma de Barcelona y más tarde se doctoró en la misma especialidad en la Universidad de Barcelona. Trabajó durante dos años en la Universidad de Illinois en Urbana, época en que escribió su primera novela. Desde 1989 comenzó a ejercer como profesor de literatura española en la Universidad de Gerona y trabajó escribiendo artículos y reseñas para diversos periódicos. Hasta la actualidad es colaborador habitual de la edición catalana y del suplemento dominical del diario *El País*.

Después de vivir varios años en Barcelona, Cercas regresó con su esposa y su hijo a Gerona en 1999. Hasta el año 2000, Javier Cercas era un escritor muy poco conocido. Esto se aprecia en el hecho que en una antología de autores españoles publicada ese año, titulada *Páginas amarillas*, es excluido de una lista de varios escritores de su misma generación. Pese a ello, su amigo, el reconocido escritor chileno Roberto Bolaño, reconocía en él a un escritor talentoso y lo estimuló a continuar escribiendo.

En 2001 Cercas publicó *Soldados de Salamina*, novela que lo convirtió en un escritor mundialmente reconocido, recibiendo excelentes críticas por parte de prestigiosos escritores como J.M. Coetzee, Mario Vargas Llosa, Doris Lessing, Susan Sontag y George Steiner. Las numerosas ventas de esta obra permitieron

al escritor dedicarse exclusivamente a escribir, dejando su oficio como profesor de filología. Dos años después, se estrenó la versión cinematográfica, dirigida por David Trueba.

Su siguiente novela, *La velocidad de la luz*, que apareció en 2005, revalidó su calidad como escritor y además de ser considerada como libro del año por el periódico *La Vanguardia* y *Qué Leer*, obtuvo distintos premios.

En sus novelas siguientes, *Anatomía de un instante* (2009), *Las leyes de la frontera* (2012), *El impostor* (2014) y *El monarca de las sombras* (2017), el autor ha mantenido un fuerte interés por los períodos históricos de la Guerra Civil Española y la Transición posterior al franquismo.

En la actualidad su obra ha sido traducida a más de veinte lenguas. Por su parte, él mismo ha traducido a autores catalanes contemporáneos y a H.G. Wells.

Obras

Novelas

- 1987 - *El móvil*
- 1989 - *El inquilino*
- 1997 - *El vientre de la ballena*
- 2001 - *Soldados de Salamina* (adaptada al cine por David Trueba en 2003)
- 2005 - *La velocidad de la luz*
- 2009 - *Anatomía de un instante*
- 2012 - *Las leyes de la frontera*
- 2014 - *El impostor*
- 2017 - *El monarca de las sombras*

Artículos

- 1998 - *Una buena temporada*
- 2000 - *Relatos reales*
- 2006 - *La verdad de Agamenón*
- 2016 - *Formas de ocultarse*

Ensayos

- 1993 - *La obra literaria de Gonzalo Suárez*
- 2016 - *El punto ciego*

Otros

- 2002 - *Una oración por Nora*
- 2003 - *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura* (con David Trueba y Luis Alegre y fotografías del rodaje de *Soldados de Salamina* realizadas por David Airob)
- 2013 - *Cartes entre Sant Jordi & el Drac* (correspondencia con Sergi Pàmies)

Premios

Por ***Soldados de Salamina***

- Premio Salambó de Narrativa, 2001
- Premio Qué Leer
- Premio Crisol
- Premio Llibreter
- Premio Cálamo 2011
- The Independent Foreign Fiction Prize (Reino Unido)
- Premio *Grinzane Cavour* (Italia)
- *Premio de la Crítica* de Chile (Chile)
- Premi *Ciutat de Barcelona*
- Premio *Ciudad de Cartagena*
- Medalla de Extremadura, 2005

Por ***La velocidad de la luz***

- Premio *Arzobispo Juan de San Clemente*
- Cartelera Turia
- Athens Prize for Literature
- Premio *Lara* de la prensa especializada

Por ***Anatomía de un instante***

- Premio Nacional de Narrativa 2010
- Premio Internacional Terenci Moix 2010
- Premio Mondello 2011 (Italia)

Por ***Las leyes de la frontera***

- Premio *Mandarache* 2014

Otros

- *Grinzane Cavour* de narrativa 2003
- Premio de la Crítica de Chile
- Prix Jean Monnet
- Premio Fundación Fernando Lara
- Premio Internazionale del Salone del Libro di Torino 2011

(Extracto de Wikipedia)

La novela de Javier Cercas: teoría del punto ciego

Hablar de un libro cuando todavía se está escribiendo me parece una mala idea, en parte, porque si lo haces, como dijo Hemingway, algo esencial se esfuma –después de todo, para qué voy a escribir un libro si antes de haberlo escrito ya puedo contarlo– y, en parte porque, mientras el libro se está escribiendo, todavía es pura libertad (o casi) y pertenece sólo al escritor (o casi), como un niño sólo pertenece a la madre (o casi) mientras crece en su vientre. Todo esto cambia cuando el libro está publicado y ya es sólo necesidad (o casi) y su dueño es el lector además del escritor. Entonces, distanciado del libro ya escrito, cortado el cordón umbilical con él, el autor puede o incluso debe empezar el debate consigo mismo y con su propia obra respecto a qué es lo que ha hecho bien y qué es lo que ha hecho mal, respecto a qué debería hacer en el futuro y qué debería evitar, respecto a cómo se sitúa ese libro en relación con toda su obra, con la obra de sus contemporáneos y de sus predecesores.

Del diálogo que he mantenido en público conmigo mismo durante los últimos años surge la mayor parte de lo que se dice en este libro. En él se razona sobre asuntos dispares, pero siempre relacionados con la naturaleza de la novela, en particular la novela del siglo XXI, así como con el papel del novelista; tarde o temprano, sin embargo, todos esos asuntos acaban confluyendo en una idea central, esa idea entraña una teoría de la novela (y en cierto modo también del novelista): la teoría del punto ciego. El origen de la expresión remite a la anatomía del ojo. Según conjeturó el físico Edme Mariotte en el siglo XVII y más tarde pudo demostrarse de manera empírica, nuestros ojos tienen un punto ciego, un lugar -escurridizo, lateral y no fácilmente localizable, situado en el disco óptico, que carece de detectores de luz y a través del cual, por lo tanto, no se ve nada; si no notamos la existencia de este minúsculo déficit visual, de esa zona de oscuridad, es por dos razones; en primer lugar, porque vemos con dos ojos, y los puntos ciegos de ambos no coinciden, de manera que un ojo ve lo que no ve el otro, y viceversa; y, en segundo lugar, porque el sistema visual rellena el vacío del punto ciego con la información disponible: porque el cerebro suple lo que el ojo no ve. Las novelas del punto ciego operan de una forma distinta, aunque en el fondo quizá no tanto. Se trata de una moderna tradición de novelas, que abarca desde las más antiguas hasta las más recientes, desde las más soberbias –*El Quijote*, *Moby Dick*, *El proceso*– hasta las más humildes; las que yo he escrito, por no ir muy lejos. En el centro de estas novelas hay siempre un punto ciego, un punto a través del cual no es posible ver nada. Ahora bien –y de ahí su paradoja constitutiva– es precisamente a través de ese punto ciego a través del cual, en la práctica, estas novelas ven; es precisamente a través de esta oscuridad a través

de la cual iluminan estas novelas; es precisamente a través de ese silencio a través del cual estas novelas se tornan elocuentes.

Podríamos decirlo de otra manera. En cierto modo el mecanismo que rige las novelas del punto ciego es muy similar, si no idéntico: al principio de todas ellas, o en su corazón, hay siempre una pregunta central; al terminar esa búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro. En otras palabras; al final no hay una respuesta clara, unívoca, taxativa; sólo una respuesta ambigua y equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que sólo el lector puede dar. Por eso decía que el punto ciego del ojo y el punto ciego de estas novelas no funcionan a fin de cuentas de manera tan disímil: igual que el cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela, permitiéndolo conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela.

La novela no es el género de las respuestas, sino el de las preguntas

Estas respuestas de las novelas del punto ciego -esas respuestas sin respuesta o sin respuesta clara- son para mí las únicas respuestas verdaderamente literarias, o por lo menos las únicas que las buenas novelas ofrecen. La novela no es el género de las respuestas, sino el de las preguntas: escribir una novela consiste en plantearse una pregunta compleja para formularla de la manera más compleja posible, no para contestarla, o no para contestarla de una manera clara e inequívoca; consiste en sumergirse en un enigma para volverlo irresoluble, no para descifrarlo. Ese enigma es el punto ciego, y lo mejor que tienen que decir estas novelas lo dicen a través de él; a través de ese silencio pletórico de sentido, de esa ceguera visionaria, de esa oscuridad radiante, de esa ambigüedad sin solución. Ese punto ciego es lo que somos.

(Extracto del prólogo de *El punto ciego: conferencias de Weidenfeld 2015*, Penguin Random House, 2016)

La historia en la novela de Javier Cercas

Para mí la historia empieza a entrar en mis novelas a partir de *Soldados de Salamina*, antes no existía con gran relevancia, solo anecdóticamente. ¿Por qué empieza a tener importancia? Porque escribiendo *Soldados de Salamina* descubro que el pasado es una dimensión del presente. O sea, el pasado forma parte del presente. Y sin el pasado el presente no se entiende. A mí, no me interesa la historia por sí misma, me interesa en la medida en que explica el presente. Y tengo la

no me interesa la historia por sí misma, me interesa en la medida en que explica el presente

impresión de que vivimos en una especie de dictadura del presente, propiciada sobre todo por los medios de comunicación. Y tenemos la impresión de que el presente solo se explica como un presente falso. De hecho, es uno de los temas de *Soldados de Salamina*, que cuenta la historia de un tipo que tiene, como yo en aquel momento, 39, 40 años y que cree que la Guerra Civil es algo tan remoto y ajeno como la batalla de Salamina y a medida que investiga un pequeño y olvidado episodio de la Guerra Civil española se da cuenta de que el pasado es el presente. A partir de ese momento mis libros hablan casi siempre de ese presente ensanchado, de ese presente más amplio. Hay una dialéctica entre pasado y presente. La historia me interesa por ese motivo, pero también por otro: porque en torno a *Soldados de Salamina* descubro que lo colectivo es una dimensión de lo individual. Que yo no me explico sin los demás. A partir de ese momento mis libros tienen una dimensión digamos muy abiertamente política, más colectiva. Lo individual no se explica sin lo colectivo. Yo no puedo explicarme sin los demás que son una parte de mí mismo. En todo caso, yo no escribo novelas históricas; detesto la novela histórica. Escribo novelas en que la historia forma parte del presente y siempre hablo de ese presente inmediato, ese presente que todavía no ha muerto. Ese presente que traía a mi memoria y que es indispensable entender.

**Lo individual
no se explica
sin lo colectivo**

¿Qué puede la ficción que la historiografía no pueda?

Puede iluminar aquello que la historiografía no puede iluminar. Ese debate está en mis libros. Cada libro tiene una solución distinta, tiene una perspectiva completamente distinta. Obviamente hay un punto en el que la historia ya no puede ir más allá y ahí puede entrar la ficción. En *Soldados de Salamina* hay un punto en que ya la historia no puede iluminar más, porque la historia trabaja con documentos, con hechos, con la verdad histórica que es una verdad factual, concreta, precisa. Trata de lo que ocurrió en determinado momento, en determinado lugar y que determina a los hombres. La novela no trata de eso, trata de una verdad moral, universal, que les ocurre a todos los hombres y a todas las mujeres. La historia tiene prohibido inventar; la novela tiene la obligación de inventar. Entonces, en *Soldados de Salamina*, por ejemplo, había un episodio que con los instrumentos de la historia o del periodismo no se podía iluminar porque había un momento en que ya no se podía saber más (quién era el soldado). Ahí es donde empieza a operar, en esos momentos de oscuridad, la novela.

(Fragmento de la entrevista de Regina Samson, de la Universidad de Bremen, en *Iberoamericana*, XIII, 52, 2013)

***El móvil*, 1987**

El móvil cuenta la historia de Álvaro, un hombre solitario que trabaja en una gestoría y vive en una casa de pisos a cuyos residentes no conoce. Tampoco tiene otros amigos o parientes que le importen. Dedicar todo su tiempo libre a su pasión, la escritura. Después de decidir escribir una novela realista, tiene que escoger un tema para su libro. Inventa una historia en que su protagonista es un escritor que escribe una novela. En la novela de Álvaro, hay una pareja joven que tiene problemas monetarios. Ellos deciden matar a un anciano, que habita uno de los pisos de su edificio, para robarle su dinero. Finalmente lo matan con un hacha. La portera descubre al muerto y llama a la policía. Ellos vienen y dicen que la causa fue un robo. El protagonista, el novelista, se siente culpable por el crimen por haberlo escrito primero en su obra.

El móvil muestra que la diferencia entre la realidad y la ficción no queda muy clara. Hay muchos factores que contribuyen a esta confusión. Primero, el autor-personaje de Álvaro vive entre los dos mundos porque es imposible distinguir entre él y su creación artística. Es evidente que aún Álvaro no puede distinguir entre estos dos mundos y esto crea las mismas dudas en el lector. Aunque Álvaro intente escribir una obra realista, en el fin escribe una obra anti realista en la que la ficción determina la realidad. Al fin del libro, Álvaro pierde control de su creación. Esto muestra el poder que tiene la literatura y de nuevo problematiza las diferencias entre el mundo ficticio y el mundo real.

(Extracto de *La representación de ficción y realidad en "Niebla" y "El móvil"*, tesis de Elizabeth Erinmehl, Universidad de Dayton, 2007)

Ya en su primer libro, *El móvil*, Cercas convertía en objeto de relato la escritura laboriosa de una novela, los tropiezos que el personaje-autor tenía para adecuar los acontecimientos externos al curso de su ficción. Si he de inspirarme en lo real, como Gustave Flaubert, ¿por qué no copio lo que sucede adaptando lo que ocurre a las necesidades de lo que imagino? He de forzar la conducta de las personas para que se comporten como mis personajes. Grave asunto... Parafraseo lo que le pasaba al personaje de *El móvil*: todo un horror, la desastrosa soberbia de un narrador que se cree omnipotente. Pero dicha historia está contada en tercera persona, con distancia irónica y con frialdad expresiva.

(Fragmento de *Un hombre solo. Historia y virtud en "Anatomía de un Instante"*, de Javier Cercas, de Justo Serna, Universidad de Valencia, en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 23, 2011)

***El inquilino*, 1989**

El inquilino narra la vida de un felizmente mediocre profesor de literatura universitario sumido en la práctica de su vida intachablemente rutinaria, hasta la aparición de su nuevo inquilino. La historia se torna cíclica, repetitiva, circular, al punto que nos intriga reconocer hasta qué momento se trata de la vida real o un estado onírico del personaje.

Mario Rota es un profesor de literatura de la Universidad de Texas en Austin. Su vida se desarrolla de la manera más tranquila y normal posible. No es un profesor destacado y más bien se concibe como un descuidado académico que hace bastante no produce nada nuevo. Él mismo reconoce este estado, pero no le preocupa mucho afanarse por ello, no hasta que Daniel Berkowickz, un nuevo profesor con una sorprendente trayectoria profesional y un atractivo estado físico, llega y comienza a reemplazarlo, lentamente, en cada uno de los espacios que él, tan reposadamente, se había ganado: su puesto como profesor titular, relegándolo a la asignación de unas escasas horas de clase-, su oficina, la atención de todos en la facultad, e incluso, el interés de su joven y amante alumna. Por si esto fuera poco, el individuo vive en su mismo piso y el pobre Mario Rota debe ser testigo de cómo el brillante Berkowickz se luce y gana el aprecio de todos, mientras él es ignorado y pisoteado en lo más ínfimo de su dignidad.

Así podríamos considerar a Daniel Berkowickz, como el ensueño del intelectual de nuestra década: brillante, atractivo, audaz, productivo, sociable, exitoso, y es justo así como se presenta en la obra. Aparece de la nada y sin embargo, parece que siempre hubiera estado allí. En apariencia, es un hombre que tiene todo bajo control, que es organizado, ambicioso, en otras palabras, una completa antítesis de Mario Rota.

Es el escritor que sí triunfa, que es reconocido, que de muchas maneras, enaltece la imagen del académico, que probablemente su único pecado sea haber hecho bien las cosas y demostrar ardor y dedicación por lo único, o al menos por lo más destacado, que se supone deba hacer un escritor: escribir. Sin embargo, para los lectores él es el antagonista, él es el que perturba la paz y la tranquilidad de un pobre mortal. Por eso sentimos empatía por Mario, nos solidarizamos con él, nos inmutamos por su estado, nos preocupamos por su suerte. Quizá sea porque desde nuestra tan defectuosa y vulnerable humanidad nos resulte más fácil identificarnos con un ser así, y tal vez por eso, un personaje como Daniel Berkowickz como narrador, como protagonista, no funcionaría, no tendría la capacidad de producirnos un efecto similar, de generarnos esta sensación que suele despertar la literatura: sentir que nos reflejamos en ella como en un espejo.

(Extracto de *El escritor como personaje en tres novelas posmodernas: Memorias de una dama de Santiago*)

Roncagliolo, Estrella distante de Roberto Bolaño y El inquilino de Javier Cercas, ponencia presentada por Alexandra Avellaneda en el Seminario De Narrativa Posmoderna, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia)

El vientre de la ballena, 1997

La novela cuenta la historia de un profesor ayudante de literatura en una inestable posición laboral, que engaña a su esposa Luisa con Claudia, un antiguo amor de su adolescencia. Este hecho genera un quiebro inesperado en su vida, que deriva en numerosos sucesos tragicómicos que afectan su vida personal y su trabajo, construyéndose una suerte de pesadilla, de la que Tomás va extrayendo diversas reflexiones

(De Wikipedia)

Durante años pensé que debía reescribir esta novela. Se publicó en 1997; la escribí durante los dos o tres años precedentes, después de un largo período sin escribir, quiero decir sin escribir narrativa.

Lo cierto es que cuando escribí *El vientre de la ballena* llevaba demasiado tiempo sin escribir novelas, y que tal vez quise demostrar -no sé muy bien a quién, porque por entonces yo apenas tenía lectores- que era un novelista, así que intenté escribir una gran novela, o simplemente una novela grande.

Ése era quizá el peor defecto del libro. Si tuviera que definirlo ahora, más de quince años después de su publicación, podría decir que es una tragicomedia romántica con algo de novela de ideas y algo de novela de campus. Ninguno de esos subgéneros representa un problema, por supuesto [...] Los problemas están en otro sitio, y el principal es que, porque aspiraba a escribir una gran novela, en vez de aspirar simplemente a escribir la mejor novela que podía escribir, me propuse rivalizar con lo que en España pasaba por tal cosa, para lo cual tuve que resignarme a escribir desde una cierta concepción ornamental del estilo y la estructura imperante entonces en mi país, y quizá todavía. El resultado fue un libro gordo y arborescente, excesivo, que no quería esconder el esfuerzo que había costado escribirlo, sino alardear de él.

Por eso pensé durante años que quería reescribir esta novela, y por eso la he reescrito [...] porque sentía que era una novela mediocre en la que había enterrada una novela digna.

(Extracto del prólogo a la edición de Penguin Random House, 2014)

La novelas de la postmemoria

***Soldados de Salamina*, 2001**

***La velocidad de la luz*, 2005**

En *Soldados de Salamina* y *La velocidad de la luz*, Javier Cercas se enfrenta al problema de la recuperación del pasado a través del texto literario. La complejidad de sus intenciones creativas se manifiesta en varios niveles: el factual—lograr el conocimiento de los hechos—; el interpretativo, centrado en la comprensión de los mismos; el nivel ético, que apela al sentido de responsabilidad; y, finalmente, el nivel discursivo, que observa y cuestiona el proceso de la narración y su (in)capacidad de representar la historia.

La pregunta planteada en el nivel de conocimiento tiene carácter muy elemental: ¿cómo acceder a lo ocurrido? ¿cómo alcanzar los hechos históricos? ¿cómo explotar la memoria? *Soldados de Salamina* se remonta a la época de la guerra civil española, *La velocidad de la luz* cuenta episodios de la guerra de Vietnam. Ni el autor ni los narradores de las novelas participaron en aquellos conflictos; sólo pueden conocer el pasado a través de los testimonios de los demás, por mediación de documentos, relatos, recuerdos, a través de memoria ajena, circunstancia que seguramente complique la transmisión y la relación de los hechos.

El desafío en el nivel de comprensión consiste en averiguar y entender los motivos y los mecanismos del comportamiento de los personajes, el porqué de unas u otras conductas. El narrador y autor Javier Cercas se empeña en interpretar a sus personajes, indagando en los motivos que les indujeron a hacer lo que hicieron. Esta práctica tiene implicaciones valorativas: se plantean dilemas de orden moral, se señalan los extremos del bien y del mal. En ambas novelas hay una reflexión penetrante sobre la capacidad del ser humano de infligir el mal, por un lado, y por otro lado, de actuar con desinterés, con generosidad o empatía (como el miliciano republicano en *Soldados de Salamina* que permite huir al preso Rafael Sánchez Mazas, aunque la orden fuese: fusilar). Finalmente, las novelas en cuestión plantean dudas en el nivel de representación: acerca de la capacidad o incapacidad del discurso literario y, en el sentido más amplio, del lenguaje humano para describir la realidad, y en particular, la realidad histórica.

Javier Cercas afronta la guerra civil (y también la guerra de Vietnam) no a partir de la memoria directa (según lo pudieron hacer los autores que participaron en la guerra) sino a partir de la *postmemoria*: un concepto desarrollado en referencia al Holocausto, por Marianne Hirsch, para dar cuenta de aquellas

representaciones que son creadas por mediación de otros relatos, anteriores y surgidos directamente del trauma. Según Hirsch, la *postmemoria* favorece un replanteamiento de la historia desde la subjetividad, por las generaciones posteriores, distanciadas del trauma y por tanto, capaces de expresarlo y resolverlo.

“Las novelas de la postmemoria” no se construyen sobre una “realidad” conocida, sino sobre una interpretación de la misma: al no tener acceso a los hechos mismos, Javier Cercas elabora sus relatos a partir de las narraciones de los demás, perfectamente consciente de las limitaciones que esto supone. Cuando mira en la Filmoteca el vídeo de uno de los noticiarios de la posguerra donde Sánchez Mazas cuenta la historia de su fusilamiento frustrado, le sorprende la coincidencia discursiva (la precisión verbal, el ritmo, el tono, etc.) de su relación con la escuchada sesenta años más tarde de parte de Sánchez Ferlosio, hijo del escritor falangista, y se da cuenta de que *“lo que Sánchez Mazas le había contado a su hijo (y lo que éste me contó a mí) no era lo que recordaba que ocurrió, sino lo que recordaba haber contado otras veces”*. En términos similares, en *La velocidad de la luz*, antes de reconstruir la historia de Rodney Falk, el narrador advierte al lector que se trata de «una versión» de su historia, la historia *“tal como me la contó su padre y yo la recuerdo y tal como aparece [...] en sus cartas y en las cartas de Bob”*, su hermano. A continuación afirma:

aunque he verificado algunos nombres, algunos lugares y algunas fechas, ignoro qué partes de esta historia responden a la verdad de la historia y qué partes hay que atribuir a la imaginación, a la mala memoria o a la mala conciencia de los narradores: lo que cuento es sólo lo que ellos contaron (y lo que yo deduje o imaginé a partir de lo que ellos contaron), no lo que ocurrió realmente. (Tusquets, 2005, p. 89)

La imposibilidad de representar lo ocurrido es motivo recurrente en ambas novelas. Las palabras pronunciadas por Rodney Falk —*“esa historia no puede contarse”* (Tusquets, 2005, p. 184)— remiten a varios elementos constitutivos del relato: las deficiencias de la memoria, la insuficiencia del lenguaje, el trauma, el horror de la experiencia transmitida. En la estela de los planteamientos anteriores, es imposible acceder (y representar) “la verdad” en el sentido del conocimiento objetivo de los hechos, pero sí es posible alcanzar una verdad ficcional o literaria, que no tiene por qué guardar conformidad con la realidad extralingüística.

Aunque Javier Cercas demuestre un compromiso o incluso una obsesión por “no olvidar” queda muy patente que la memoria no es el instrumento fiable y válido para reconstruir el pasado. En las dos novelas se sugiere al lector que lo contado posiblemente no equivalga (exactamente) a la realidad. La relación de los

hechos ha pasado por un proceso previo de selección y modificación, propio de la memoria. La narración se llena de expresiones de inseguridad como “*es posible*” “*puede ser*”, “*quizás*”. La estructura fragmentada y el tono, vago y tenso, así como las intervenciones directas del narrador, recuerdan que estamos ante un relato de ficción.

En el orden formal, también es digno de atención el carácter agenérico (o antigenérico) de la narrativa de Cercas. *Soldados de Salamina* (también *La velocidad de la luz*, pero en menor medida) representa una obra híbrida, que participa a la vez de lo cronístico (histórico) y de lo poético (imaginario), de lo periodístico y de lo autobiográfico, recurriendo a multitud de modalidades narrativas, tales como: ensayo, discurso histórico, reportaje, testimonio oral, autobiografía, metanarración, cartas, novela detectivesca... Las fronteras genéricas se confunden y las clasificaciones quedan cuestionadas.

(Fragmentos de *Esa historia no puede contarse: la dificultad de representar el pasado en dos novelas de Javier Cercas*, artículo de Magda Potok en *Studia Románica Posnaniensia*, Vol. 40/2, 2013, Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, Polonia)

La estructura narrativa de ambas novelas es especular: el autor de la novela se refleja en el personaje ficticio que es, a su vez, narrador de esa “otra novela” que estamos leyendo a medida que se está escribiendo y en la que nosotros, lectores ficticios, somos a la vez lectores reales de la novela de Javier Cercas.

(Fragmento de *La construcción de las dos últimas novelas de Javier Cercas: “Soldados de Salamina” y “La velocidad de la luz”*, de Manuel José Ramos Ortega, Universidad de Cádiz, Departamento de Filología. Facultad de Filosofía y Letras

Anatomía de un instante, 2009

Anatomía de un instante parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia; a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela histórica. Es absurdo negar que es todas esas cosas o participa de ellas. Ahora bien: ¿puede un libro así ser fundamentalmente una novela? (p. 23-24)

Vuelvo a *Anatomía de un instante* y a las razones que invitan o autorizan a considerarla una novela, aunque a muchos lectores no se lo parezca, y advierto que no he mencionado la más elemental. La más elemental es que yo soy ante todo un novelista, y que, aunque también he practicado el ensayo y la crónica, en este libro no he operado como un cronista o como un ensayista, sino como un novelista; es decir, como un escritor embebido en las técnicas de la novela y dispuesto a echar mano de ellas: la estructura del libro –dividido en un prólogo, un epílogo y cinco partes, cada una de las cuales arranca con la descripción casi clínica de un fragmento de la grabación televisiva del golpe de Estado– es novelesca; muchos de los procedimientos técnicos –desde el empleo del discurso indirecto libre hasta la organización del texto a través de repeticiones y variaciones de determinadas frase o ideas, como en una composición musical– también son novelescos; elementos esenciales de la narración, como la ironía o el multiperspectivismo, son consustanciales al género, igual que lo son la visión ambigua y poliédrica de la realidad que a través de ellos se ofrece; mi preocupación capital mientras escribía el libro, en fin, fue la forma y un escritor en general –y un novelista en particular– es ante todo alguien preocupado por la forma, alguien que siente que en la literatura es el fondo y que piensa por ello sólo a través de la forma –a través de la reescritura y la reelaboración virtualmente inacabables de las frases y la estructura de un libro– es posible acceder a una verdad que de otro modo resultaría imposible.

Foto: *El País*

Y hay más. Sin duda los géneros literarios se distinguen por sus rasgos formales, pero tal vez también por el tipo de preguntas que plantean y por el tipo de respuestas que dan. Así, las preguntas centrales que, ante el golpe de Estado del 23 de febrero, formularían un libro de historia o un ensayo, podrían ser por ejemplo estas: ¿qué ocurrió el 23 de febrero en España?; o ¿quién fue en realidad Adolfo Suárez? En cambio, es muy probable que un libro de historia o un ensayo no formulen la pregunta central que formula *Anatomía de un instante*: ¿por qué permaneció Adolfo Suárez sentado en su asiento el 23 de febrero mientras las balas de los golpistas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo del Congreso de los Diputados. Para intentar responder a esta última pregunta son desde luego indispensables los instrumentos del historiador, del periodista, del ensayista, del biógrafo, del psicólogo, pero la pregunta es una pregunta moral. [...] La respuesta

a la pregunta es que no hay respuesta; es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro.

Si es posible definir la novela como un género que persigue proteger a las preguntas de las respuestas, esto es, como un género que rehúye las respuestas claras, taxativas e inequívocas y que sólo admite formularse preguntas que no pueden ser contestadas o preguntas que exigen respuestas ambiguas, complejas y plurales, esencialmente irónicas, entonces, no hay duda de que *Anatomía de un instante* es una novela. (p. 37-39)

Anatomía de un instante trata de contar el golpe del 23 de febrero y el triunfo de la democracia en España de una forma verídica y exacta, como los contarían un historiador o un cronista, aunque sin renunciar por ello, insisto, a determinados instrumentos y virtudes de la novela, ni por supuesto a que el resultado sea leído como una novela. (p. 42)

(Extractos de *El punto ciego: las conferencias de Weidenfeld 2015*, de Javier Cercas, Random House Mondadori, 2015)

Las leyes de la frontera, 2012

Una historia absorbente, a ratos dura y a ratos muy romántica, centrada en las relaciones de tres personajes: el Zarco, un quinqui atracador de bancos que tiene su momento de esplendor en los años 70 y primeros 80 y luego entra en un declive de cárcel y toxicomanías; el Gafitas, un estudiante que se acerca al Zarco en su adolescencia y luego, cuarentones ambos, vuelve a reencontrarlo como abogado, y Tere, la joven que bascula entre uno y otro, independiente, guapa y ceñuda, misteriosa hasta el final. El escenario es Girona, hoy pequeña joya urbana impecablemente restaurada que recibe cada año cientos de miles de turistas, pero que cuando arranca la acción de la novela es una destartada ciudad de provincias que intenta sacar cabeza en el primer posfranquismo.

¿Cómo surge la idea de “Las leyes de la frontera”? En primer lugar, porque yo vivía muy cerca de donde vive en la novela el Zarco, mi madre aún reside allí, ahora vengo de verla, y el paraguas que llevo es el que usaba mi padre”, explica el escritor. “Yo llegué a Girona desde Extremadura con mi familia cuando era muy pequeño, por razones económicas, como todos entonces, y nos instalamos en un barrio de inmigrantes de clase media, ya que mi padre era veterinario y teníamos un cierto estatus. Jugaba al baloncesto con los chicos del barrio, y un amigo me llevó un día a los albergues provisionales, creados en los 60 para acoger a inmigrantes sin recursos. Me impresionó la miseria que existía tan sólo a cien

metros de donde nosotros vivíamos, simplemente cruzando el río Ter. De allí salieron muchachos como los quinquis de mi novela”.

(Fragmento de Cercas, *un paseo por el lado salvaje*, de Sergio Vila-Sanjuán en *La Vanguardia*, 21 de septiembre de 2012)

***El impostor*, 2014**

El impostor se publicó en 2014 y está otra vez basada en un acontecimiento real. La obra cuenta la historia de Enric Marco (nacido en 1921), un barcelonés que se hizo pasar por un superviviente del Holocausto, de los campos de concentración nazis de Mauthausen y Flossenburg, durante una década antes de ser descubierta su impostura en 2005. Siguiendo en partes la tendencia de la búsqueda obsesiva de “lo verdadero” en *Soldados de Salamina*, el escritor de la novela –que se esconde tras su narrador homónimo– enfatiza el aspecto no ficcional de la obra y traza de nuevo todo el proyecto de escribir la obra entrando en gran detalle en los motivos de la selección del tema y la escritura.

La fragmentación textual, en términos de la manera en que se presenta la historia, sirve de función crucial para destacar las memorias fragmentadas y las identidades desgarradas por la guerra, aparte de facilitar un movimiento fluido entre el presente y el pasado dentro del texto. Por ejemplo, *Soldados de Salamina* está dividida en tres partes –*Los amigos del bosque*, *Soldados de Salamina* y *Cita en Stockton*– y sólo la segunda parte habla de la Guerra Civil directamente. En cambio, la primera y la tercera parte tratan de la vida personal del protagonista homónimo Javier Cercas y guían al lector por las investigaciones y luchas personales de éste como escritor en la España actual. El escritor emplea la misma estrategia en *El impostor*, donde las historias de los dos protagonistas –Enric Marco y Javier Cercas– aparecen en capítulos alternativos, ejemplificando otra vez la fragmentación en términos de trama.

La novela no es simplemente una biografía de Enric Marco sino que versa mucho más sobre el protagonismo de un escritor que cualquier otro tema. Ricard Vinyes capta bien el aspecto cuando señala en su reseña del libro la repetición constante de anécdotas y detalles de la vida de Cercas que le hace concluir que “*lo importante del libro de Cercas no es Marco y su engaño, sino el autor del libro, Cercas mismo, lo que no deja de ser notable*” (851-52).

La novela empieza donde, tras la publicación y éxito de *Anatomía de un instante*, el Cercas de la novela se encuentra casi en un estado de depresión

“*porque era un libro raro, una extraña novela sin ficción*” (Cercas, *El impostor*, p.16). La depresión le lleva a buscar ayuda a través de algunas sesiones con un psicoanalista, las cuales le hacen concluir que es un impostor que se refugia en su literatura en busca de cierto grado de felicidad. Por eso, a pesar de una resistencia que dura muchos años, el protagonista homónimo decide escribir la obra. Justifica el empeño a sí mismo pensando que “*quizá sólo un impostor podía contar la historia de otro impostor*” (p. 30). Este argumento marca la pauta de toda la novela.

Otra vez la novela se deja enredar en los peligros de emprender tal proyecto – escribir “*una novela sin ficción o un relato real, exento de invención y de fantasía*”– (p. 23). Aunque se siente acosado por entender las mentiras tan graves e inquietantes del tal Marco, no puede dejar de pensar si “*¿Entender es justificar? (...) ¿No es más bien nuestra obligación?*” (p. 21). Además, consciente de la casualidad del daño de sus propios prejuicios sobre la historia que va a contar y constantemente preocupado por desarrollar lazos con Marco, él se pregunta si es posible llevar a cabo el proyecto respetando los límites profesionales, sin meterse personalmente con el sujeto.

Igual que *Soldados de Salamina*, *El impostor* emplea un narrador / investigador que:

- a) demuestra una obsesión por el “*relato real*” y está devorado por su búsqueda de la verdad sobre Enric Marco,
- b) expone los desafíos del proceso de escribir el “*relato real*” y también los grandes momentos de desconfianza en uno mismo (lo que resulta en entradas en un diario dentro de la novela),
- c) depende del uso extensivo de material archivado (testimonios de familiares y ex colegas de Marco, fotos y entrevistas de Marco en periódicos y canales de radio y televisión a causa de su popularidad como portavoz de víctimas de Mauthausen y Flossenbug, papeles privados de Marco, etcétera) para la reconstrucción del “*relato real*”, aunque hay una desconfianza firme de la veracidad, especialmente de los testimonios.

(Extracto de *Fragmentación en la novela histórica contemporánea sobre la Guerra Civil española*, de Durba Banerjee, Universidad de Delhi, India, en *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, V. 8, nº 1, julio de 2018)

***El monarca de las sombras*, 2017**

Quizá esta novela —escribe Cercas— es el verdadero final de la trama de *Soldados de Salamina*: un recuerdo que revive y se va configurando como fábula moral. Se escribe para saber más, entender, no juzgar..., porque “*las novelas son como sueños o pesadillas que no se acaban nunca*”. Y todas las historias se parecen: esta novela tiene como espejo una de Dino Buzzati (*El desierto de los tártaros*), un cuento de Danilo Kis (*Es glorioso morir por la patria*) y unos versos de la *Iliada* (donde Aquiles muere con honor y belleza) y otros de la *Odisea*, donde el mismo Aquiles reconoce en el Averno que prefería ser un modesto campesino a un monarca del reino de la muerte. De ahí viene el título de la novela.

El monarca de las sombras es un tío abuelo del autor: un joven falangista de 19 años, Manuel Mena, que murió en la batalla del Ebro, la más sangrienta de toda la Guerra Civil, en septiembre de 1938, cuando era alférez de un tabor de Tiradores de Ifni, unidad de asalto en la que sirvió y recibió cinco heridas. Hay, por tanto, dos historias que se entrelazan: la de la pesquisa en pos de los recuerdos del muerto (y la consiguiente reflexión sobre nuestra relación con el pasado) y la crónica de su actuación en la contienda hasta su muerte. En la historia de los hechos, Cercas no conjetura nada, y cuando se refiere a sí mismo, en vez de usar la primera persona narrativa, se nombra como “Javier Cercas”; un par de veces asegura que, cuando le asalta la tentación de decir qué pensaría o sentiría Manuel Mena, se ha respondido que “*un literato podría contestar a estas preguntas, porque los literatos pueden fantasear, pero yo no; a mí estas fantasías me están vedadas*”. Esa relación minuciosa, impávida pero conmovida, de lugares y batallas, idas y vueltas al pueblo en los contados permisos, ha encontrado una prosa narrativa ágil y armoniosa, que se lee con fascinación. La otra novela, la que tantea entre sombras y revelaciones, dudas y viajes, tiene sus mejores momentos en los encuentros con los relatores del pasado y en la reconstrucción de la intrahistoria moral del pueblo de Ibahernando. Pero al final del libro hay un delta donde confluyen todas las aguas. Cercas ha viajado a Bot, un pueblo cercano a los lugares de la batalla del Ebro, donde estuvo el hospital de campaña que vio los últimos momentos de Manuel Mena. Un vecino del lugar lo sabe todo, e incluso vive todavía la que fue una adolescente que trabajó como auxiliar de las enfermeras. Nunca hemos estado tan cerca de la verdad, ni siquiera al descubrir los documentos que custodia Manolo Amarilla en Ibahernando, o al entrevistar al taciturno anciano *El Pelaor*.

(Fragmento de *Manuel Mena, uno de nosotros*, reseña de José Carlos Mainer en *Babelia*, 13 de febrero de 2017)

Cercas habla de su novela *El monarca de las sombras* como la fundamental de su carrera porque aborda una historia familiar que le obliga a

distinguir mucho entre la razón política y la razón moral, la idea de que también en el bando franquista había jóvenes soldados que, aún habiéndose puesto en el lado erróneo de la historia, mantuvieron una digna actitud moral.

(Fragmento de la entrevista de Xavier Mas de Xaxàs en *La Vanguardia*, 8 de febrero de 2019)

Usted no condena moralmente a su tío que marchó al frente. Sí a los intereses a los que servía.

¿Quiénes han hecho siempre la guerra? Los chavales. ¿Quiénes los envían a la guerra? Los adultos. Es así. Los creadores de los discursos. Es lo que hizo Sánchez Mazas. Por eso esa frase de Slavoj Zizek de que *detrás de todo genocidio hay un poeta*. Detrás de toda guerra, también. La gente que tiene las palabras y las utiliza para incendiar los ánimos. Quien creó una retórica épica, sentimental, inflamada, fueron poetas. José Antonio también hacía sus pinitos y estaba rodeado de ellos. Siempre son los intelectuales.

(Fragmento de la entrevista de Ernest Alós en *elPeriódico.com*, 16 de febrero de 2017)

Javier Cercas ha dicho.....

Sobre la escritura

La literatura no es una cosa separada de la vida, sino una forma de la vida: está integrada en ella, forma parte de ella; separarla de la vida es matarla. Quizá por eso en mis libros la literatura y la vida forman un todo a menudo indiscernible, o en cuyo discernimiento consiste principalmente el asunto de la novela. Así que es cierto: textos ajenos desempeñan a veces funciones estructurales en mis libros, y otras veces se integran en su cuerpo como si formaran parte de él. Muchas de las mejores cosas que me han pasado en la vida no me han pasado, sino que las he leído, de manera que es natural que ellas formen parte, también, de los materiales con los que construyo mis libros.

(Fragmento de la entrevista de Justo Serna en *Ojosdepapel.com*, 26 de junio de 2006)

Sí, yo escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas. De manera que, por un lado cuento una o varias historias, y por otro lado cuento cómo he llegado a escribir esas historias, el mismo proceso de contar. Hace poco leí que uno de mis escritores favoritos cuando yo era joven —todavía lo sigue siendo—, que es Italo Calvino, decía que él sentía una obligación moral de contar el mismo proceso de hacerse la escritura.

(Fragmento de la entrevista de Fedosy Sataella, publicada en la sección *Clímax* de la revista digital venezolana *ELestímulo.com*, 19 de octubre de 2015)

Escribir bien es escribir de manera nítida. Hay que esforzarse para escribir de manera transparente. Yo trabajo mucho para que no se note mucho que trabajé mucho. Reescribo y reescribo. Pienso en los libros que pueden llegar a muchas personas pero tienen cosas para pocos, como los de Cervantes, Borges, Kafka, Beckett: se entiende todo. Ésos son los autores que me gustan. Los fáciles de leer y difíciles de entender.

**Escribir bien es
escribir de manera
nítida**

(Fragmento de la entrevista de Martin Sivak en *La Nación* de Buenos Aires, 5 de junio de 2016)

La ficción pura no existe: es un invento de los que no saben lo que es la ficción; más aún: si existiera la ficción pura no tendría el menor interés, porque el interés de la ficción deriva de que es impura, de que siempre se alimenta de la realidad, que es su carburante, y así convierte lo particular en universal, lo que le pasa a una persona o a un personaje en lo que nos pasa a todos.

(Fragmento de la entrevista publicada por *The Clinic Online* de Chile, 12 de noviembre de 2016)

Sobre los lectores

En *Continuación de ideas diversas*, César Aira afirma que en literatura “no hay intérprete. El lector no es un intérprete; esos experimentos de ‘lector activo’ (*Rayuela*) son patéticamente pueriles”. Aira es uno de los grandes escritores actuales de nuestra lengua, pero me parece que se equivoca. Por supuesto que en literatura hay intérpretes; por supuesto que el lector es un intérprete: ¿qué otra cosa va a ser? La literatura no existe por sí misma, aislada del lector; aislado del lector, un libro es apenas letra muerta, y sólo cuando el lector lo abre y empieza a leerlo, es decir, a interpretarlo, empieza a operar la magia de la literatura, gracias a la cual lo que está muerto resucita y el mundo que el autor ha cifrado en signos abstractos cobra vida concreta en la mente del lector. Julio Cortázar, a quien Aira respeta poco a pesar de todo lo que le debe, lo explicó mucho mejor que yo en un microrrelato en el que un montón de hojas impresas se metamorfosea mágicamente en un diario cada vez que un lector las coge y empieza a leerlas.

**aislado del lector, un libro
es apenas letra muerta, y
sólo cuando el lector lo
abre y empieza a leerlo [...]
empieza a operar la magia
de la literatura**

Esa es la verdad: un libro es sólo una partitura, y es el lector quien la interpreta; si no hay lector, no hay libro. Sobra aclarar que cada lector interpreta a su manera, de forma que hay tantas lecturas de *El Quijote* o de *Rayuela* como

lectores de El Quijote o de Rayuela. Lo del lector activo ni es un experimento ni es pueril; de hecho, la expresión lector pasivo es un oxímoron: todo lector es un lector activo. No todos los lectores son igual de activos, claro está, del mismo modo que no todas las interpretaciones son igual de buenas. Pero sea cual sea la interpretación de un libro, es el lector quien lo crea, en la misma medida en que lo crea el escritor. No sobraría aclarar aquí, me temo, que esto no es una forma de populismo, sino exactamente lo contrario.

Una escritora tan poco populista como Virginia Woolf lo dijo con palabras admirables, riñendo de paso a sus lectores: *“En su modestia parecen ustedes considerar que los escritores están hechos de una pasta distinta de la suya; que saben más sobre los hombres de lo que ustedes saben. Nunca hubo un error más fatal. Es esta división entre lector y escritor, esta humildad de su parte, estos aires de grandeza de la nuestra, lo que corrompe y castra los libros, que deberían ser el fruto saludable de una estrecha e igualitaria alianza entre nosotros”*. He dicho que el lector crea el libro tanto como el escritor; quizá me quedé corto: quizá el lector crea el libro más que el escritor, al menos en el caso de los mejores libros y lectores. Es lo que pensaba Paul Valéry, heroica encarnación del antipopulismo intelectual: *“No es nunca el autor el que hace una obra maestra. La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad del lector. Lector riguroso, con sutileza, con lentitud, con tiempo e ingenuidad armada. Sólo él puede hacer una obra maestra”*.

**el lector crea el libro
tanto como el
escritor**

Ese lector encarnizado es el lector con el que todos los escritores soñamos. ¿Lo merecemos? Aira cuenta en otro pasaje del libro citado que siempre despreció la literatura para literatos, endogámica y de consumo interno, pero que con los años se ha dado cuenta de que toda literatura genuina es así, y que lo que llega al lector común —él lo llama “el público”— son las formas degradadas de la literatura. Pero añade: *“Es cierto que la muy buena literatura, aun cuando juegue para su propia clientela, ‘literaturiza’ al lector menos literario”*. La observación me parece exacta, aunque, quizá porque tengo algunos años menos que Aira, yo aún estoy en la fase de desprecio por la literatura de consumo interno, que me parece, por citar de nuevo al escritor argentino, *“una traición a lo más vital de la literatura, a su apelación a lectores no literatos”*. Más aún: sospecho que esa literatura es una forma de cobardía y de presunción nacida de los aires de grandeza que nos damos los literatos y de nuestro miedo, disfrazado de desprecio, al lector común, y me pregunto si, para merecer el rigor, la sutileza y la ingenuidad armada del lector de Valéry, no estamos obligados a tener la humildad y el coraje de no escribir de espaldas al lector común, y la soberbia de tratar de escribir una literatura capaz de literaturizar al lector menos literario.

(*El lector soñado*, publicado en *Palos de ciego*, columna de Javier Cercas en *El País Semanal*, 11 de octubre de 2015)

NOTAS

The page contains a series of horizontal lines for writing notes. A vertical red line is positioned on the left side, approximately one-tenth of the way across the page, extending from the top of the first line to the bottom of the last line. There are 25 horizontal lines in total, providing a structured area for taking notes.

NOTAS

The page contains a series of horizontal lines for writing notes. A vertical red line is positioned on the left side, approximately one-tenth of the way across the page, extending from the top of the first line to the bottom of the last line. There are 25 horizontal lines in total, providing a structured area for taking notes.



Clubs de **L**ectura
de
Bibliotecas **P**úblicas de Asturias

Grupo de Trabajo de Animación a la Lectura
Documentación: Ana Alonso Lorenzo
Edita: Sección de Coordinación Bibliotecaria
Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Principado de Asturias
Plaza Daoíz y Velarde, 11
33009 Oviedo

D. L. AS 1135-2019