

Locura y escritura

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN



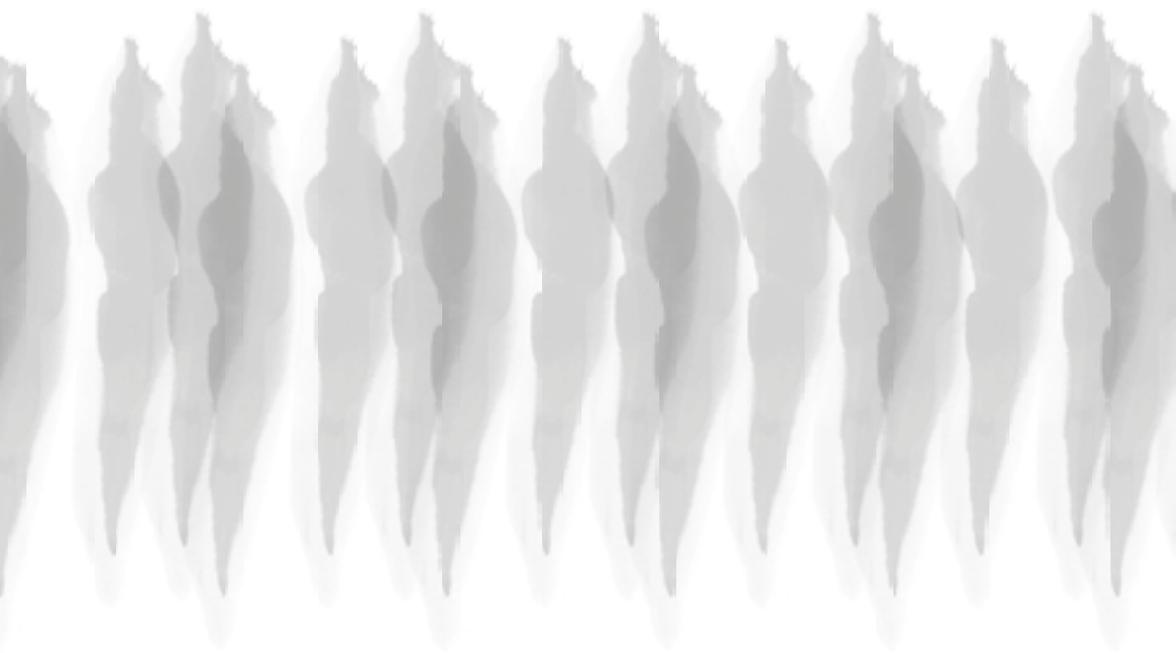
*Con dibujos de Sema Castro
y ensayo introductorio de Bruno Mesa*

*encuentros
in TEA 4*



Locura y escritura

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN



*Con dibujos de Sema Castro
y ensayo introductorio de Bruno Mesa*

TEA
tenerife espacio de las artes



Los ensayos recogidos en este cuaderno fueron
leídos en el cuarto acto del ciclo Encuentros en TEA,
celebrado el 27 de marzo de 2022 en
Tenerife Espacio de las Artes.

Lección de anatomía

Sobre la narrativa de Ricardo Menéndez Salmón

BRUNO MESA

En *El ruletista* sugiere Mircea Cărtărescu que la literatura es un arte condenado a la teratología, quizá porque cuanto pusimos de nosotros en palabras se transforma pronto en formas que se nos escapan y nos muestran las íntimas deformaciones, porque cuanto vemos del mundo suele representarse en una secuencia de atrocidades. Al terminar una novela de Ricardo Menéndez Salmón tengo la sensación de haber reconocido muchas de las patologías de la condición humana, muchas de sus malformaciones colectivas, como si la novela fuera en sus manos un ensayo que se disfraza de acusación, que avanza hacia lo psicológico, que nos propone una distopía o un pasado que aún nos amenaza, quizá porque ese pasado nunca cesa de repetirse. Cerrado el libro tengo la convicción de que la distancia antropológica con que nos observa su autor le permite cuestionarnos sin miedo, exponer esa teratología social e íntima. Su objetivo no es el pesimismo, sino el cuestionamiento, como si la novela fuera un nudo de interrogaciones que nos atrapan.

Cuando Walter Benjamin nos advirtió que debíamos apagar la mecha encendida antes de que la chispa active la dinamita, que el arte puede ser un medio para entrever lo que nos espera, estaba abriendo uno de los caminos principales del pensamiento y de la literatura del último siglo. A los escri-

tores que adoptaban esa actitud de advertencia se les llamó «avisadores del fuego». Los primeros fueron el propio Benjamin y Kafka, pero tras ellos esa vocación se ha multiplicado, y escritores Aldous Huxley, George Orwell, Sławomir Mrożek, Don DeLillo o Stanislaw Lem han renovado ese oficio. Benjamin nos alertó de los disfraces con que la barbarie y el fascismo se presentaban en su época, pero quizá fue Kafka el más rotundo en ese aviso, también el más preciso, porque retrató sin descanso la deshumanización de la sociedad, y lo hizo a través de pesadillas donde los seres humanos se animalizan, donde el otro abandona su condición de semejante, donde la ideología pudre la ética y la incomunicación se extiende como una sombra. La obra de Ricardo Menéndez Salmón, al menos aquellos libros que prefiero entre los suyos, pertenece a esa tradición que nos acusa y examina, que nos piensa sin complacencia.

Pienso ahora en una novela como *Homo Lubitz*, y sé que en ella se cifran algunas preguntas que no quiero evitar.

La costumbre del ser humano es creer que sus actos son correctos, inapelables y necesarios, no importa lo repugnantes que sean, las humillaciones que desborde, los pozos de horror que excave sobre la tierra o las víctimas que augure. Nos gusta creer que existe un orden que justifica la matanza, aunque nos advirtió Camus, hace muchos años, que era mejor estar equivocado sin haber matado a nadie que tener razón frente a un montón de cadáveres. Nos aferramos a ficciones psicológicas para justificarnos, para evitar el vacío atroz de nuestros actos: inventamos un legislador dispuesto a defender la eugenesia, a fatigar los recovecos de la ley, del patriotismo o de la demagogia para saltar el foso de la moral y plantarse al otro lado, más allá del bien y del mal. Esto le

sucede a O'Hara, el protagonista de *Homo Lubitz*, involuntario genocida, engranaje fatídico al servicio de una empresa monstruosa y sedienta como una Hidra de Lerna, empresa que hará lo posible y lo imposible para ignorar las consecuencias y obtener los sagrados beneficios, esa cifra que revolotea por las mentes de un consejo de administración como un bien supremo. Los beneficios en nuestra época son como la nueva venida del Paráclito, la culminación litúrgica de todos sus actos. Los beneficios son una ensoñación que se infiltra como una droga e inspira la maquinaria ciega, la apisonadora que ignora cualquier señal de advertencia.

O'Hara vive obsesionado con el vuelo 9525 de Germanwings, con la imagen sonriente de Andreas Lubitz, el ejecutor silencioso, el copiloto que estaba perdiendo la vista, arruinado, depresivo y suicida, despreciado por su novia, el hombre que premedita el horror, que saluda a los pasajeros porque sabe cuál es su destino, ese diminuto ser que no acepta su condición, que rechaza la posibilidad de ser nadie, como todos los somos, y encuentra en la cabina de un Airbus A320 y en el silencio inmaculado de Los Alpes el altar en el que depositar esa macabra ofrenda a la nada.

Andreas Lubitz es un síntoma de época, una expresión escalofriante de nuestra desorientación. Menéndez Salmón nos obliga a situarnos al otro lado, a entender lo que no queremos entender, porque la mente humana está repleta de pasadizos por los que corre un veneno antiguo, un río de demencia en cuyas aguas todos hemos bebido alguna vez.

La prosa de esta novela nos obliga a bajar al sótano de cada uno, de los personajes, del autor y de los lectores, pero descendemos para intentar comprender algo de lo que somos.

Como una vez escribió Simone Weil en sus *Cahiers*: amar la verdad implica soportar el peso del vacío.

Una pintura o un libro no es solo el fruto del talento de unos pocos, también es el documento que registra la servidumbre a un poder, las aterradoras condiciones en que una sociedad se expresa bajo múltiples formas de opresión. La tesis, nadie lo ignora, es de Benjamin, pero hay una ramificación de esa idea que procede de Foucault, y donde el arte es una forma de locura y de libertad insolente, y acaso esa locura, me atrevo a pensar, puede servir por igual a la ética y al horror, al inocente y al monstruo. En esa paradoja se establece *Medusa*, acaso una de las novelas de Menéndez Salmón que con mayor naturalidad nos dejan al borde del precipicio de una pregunta. En ella recorreremos la biografía de Prohaska, un pintor, fotógrafo y cineasta alemán, pero al hacerlo sentimos que ciertas preguntas sobrevuelan constantemente esas páginas, que se filtran por la vida de este artista que quiere ser un testigo minucioso y mudo de lo real, pero que a la vez es parte integral del organismo de la barbarie. La novela va dibujando una compleja interrogación que nos atañe a todos, pero especialmente a quienes creamos.

Prohaska representa al artista testigo, aquel que contempla pero no interviene, que registra sin ser visto, o que a fuerza de estar presente en un ámbito se vuelve invisible, y es también el artista que da testimonio de la demencia humana, que se aplica a reproducir fríamente sus huellas sin emitir nunca un juicio, sin caer jamás en la escombrera de la opinión. Dicho así, en abstracto, la obra de Prohaska no plantea ante el lector ninguna pregunta incómoda, porque cada cual es libre de elegir la estética que prefiera en el cajón de la bisutería, pero cuando sabemos que Prohaska grabó pelí-

culas para el Reich durante la segunda guerra mundial, que trabajó en el Ministerio para la Ilustración Pública y la Propaganda, que contempló y grabó los horrores del nazismo, quizá su distanciamiento estético nos resulte insoportable.

En realidad esta novela no plantea una pregunta, sino múltiples preguntas que no deberíamos omitir. La primera tiene que ver con el compromiso ético de un artista. ¿Podemos condenar las obras de Bernini, de Miguel Ángel o Bramante porque estuvieron sometidas a un poder religioso que fue durante siglos una representación de la opresión y de la injusticia, obras que fueron encargadas por papas que con una mano daban el perdón y con la otra ejecutaban a sus enemigos? Prohaska no quiere ser, o para ser más exactos, aspira a ser invisible. ¿Es posible esconderse detrás de una obra o es un intento inútil? ¿No estamos nosotros por completo en la forma en que observamos el mundo, por heladora y distanciada que sea, no somos también culpables de aquello que representamos? Prohaska no responde, porque el arte, como bien sabe Ménendez Salmón, ofrece preguntas que nos enfrentan sin velos al mundo y a nosotros mismos, pero las respuestas del arte son erráticas o son innecesarias. El arte es un organismo interrogador, una grieta en el muro de la verdad, pero no un repositorio de falsas respuestas. El arte teme a las respuestas, porque teme que ellas sirvan para levantar nuevas verdades, nuevas celdas.

Otra pregunta, que se deriva de las anteriores, es si podemos amar la obra de un artista como Prohaska e ignorar aquello que representa, si podemos aceptar su deflagración sin quemarnos, si existe una forma de entender sus imágenes mientras desatendemos cómo fueron realizadas, en qué condiciones se registraron, si podemos ignorar que su

existencia misma era alimento para la pesadilla. Prohaska ha decidido no juzgar al realizar su obra, porque el juicio le obligaría a detenerse, y eso le ha permitido seguir reflejando el recorrido desquiciado de un animal que destruye a sus semejantes desde que tenemos memoria.

La otra cuestión, no menos recurrente en la literatura, es la pregunta sobre la interpretación de la obra y del mundo. Prohaska quiere mostrar el mundo tal y como es, en su inocente y aterradora desnudez, y sostiene que el error reside en interpretar, tanto la obra como la historia. El protagonista nos observa desde muy lejos, como un entomólogo analiza el comportamiento de unos insectos, como si fuéramos bestias guiadas por impulsos irrefrenables, empujados fatalmente a ser lo que no podemos dejar de ser. Esta es una mirada donde el ser humano no es el centro de nada, sino un animal más. Esa distancia es la misma que vemos en muchos poemas de Szymborska, pero también en el cianuro verbal de Cioran o en la meticulosas ficciones de Lem.

La otra cuestión, cuya raíz interesaba tanto a Maquiavelo, es si un creador debe representar el mundo como debería ser y no como es. ¿Es honesto presentar un mundo que no existe pero que nos gustaría alcanzar o lo necesario es reflejar el mundo en el que vivimos, el psicológico y el observable, por repugnante que nos parezca?

Las conjeturas que nos deja este libro de Ricardo Menéndez Salmón son innumerables. Quisiera detenerme en algunas, como aquella tesis que sostiene que una imagen o un texto puede ser portador de una verdad que va más allá de la verdad, quizá porque el arte permanece cuando las circunstancias históricas se han desvanecido, o esa otra tesis que

afirma que tal vez las personas más importantes en nuestra vida no fueron aquellas que permanecieron siempre a nuestro lado, sino aquellas cuyo paso fue efímero, porque lo efímero queda como acorazado, suspendido en su belleza, atrapado por una luz que nunca se agota.

Homo Lubitz es para mí una distopía sobre la banalidad del mal, *Medusa* una falsa biografía que recorre buena parte del siglo XX y nos pregunta sobre la función y la culpa en el creador, *El corrector* es una vía, a medio camino entre el ensayo y la novela, para ingresar en el centro de la maldad de nuestro tiempo, centrada en los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid, *El Sistema* propone una descripción de las entrañas de los mecanismos de control político, mecanismos que no dejan de multiplicarse y de volverse imperceptibles. Al contemplar este panorama de novelas comprendemos que si algo mueve a su autor es la fundación de una literatura insomne, de un territorio donde el lector se descubra desorientado, donde las palabras desconfían de sí mismas, donde al final, tras la lectura, debes sospechar de la verosimilitud de ese espejismo al que llamamos verdad.

Antes de terminar quisiera hablar de otros dos libros y de un cuadro. El primero de esos libros es *No entres dócilmente en esa noche quieta*, donde el autor desbroza la realidad para quitarle cuanto de eufemismo o suposición hay en ella, para ir en busca de un hombre, de un padre, de una sombra, y no conformarse con la leyenda, tampoco con el brillo falso de las anécdotas, evitar la idealización y el desprecio, analizar la propia memoria para no quedar atrapado en su fábula.

Asistimos así a la autopsia de los recuerdos de un hijo, al escrupuloso análisis de un padre. Ese retrato tiene la virtud

de la crudeza, porque no aspira nunca al engaño, siquiera de sí mismo. El asunto central del libro es la presencia de la muerte, que fue siempre para el hijo una presencia cotidiana, un aviso que rondaba su mente como una pantera cuando gravita su jaula. La muerte se convirtió pronto en una voz que cada cierto tiempo le avisaba del fin, del precipicio que nos espera al doblar la esquina, como una fosa hacia la que caes sin remedio desde tu primer día en la Tierra, una caída que puedes ignorar, pero cuya duración no te ha sido entregada. Frente a esa presencia de la muerte Ricardo Menéndez Salmón reconoce que la única escapatoria que encontró, el único refugio que ha perdurado en el tiempo, ha sido la escritura.

El otro libro es su última novela, *Horda*, donde la maldad proviene de un silencio absoluto e inquietante, un silencio que ha sido sustituido por una secuencia incesante de imágenes. Los niños son los guardianes del sistema, los centinelas de un mundo que quiere que todos permanezcan libres de memoria y de palabras. La primera escena es también un símbolo de ese mundo que nos espera: en un tómbolo una mujer entierra a un mono, quizá lo más humano que conoció, pero cuando siente la necesidad de decir unas palabras, de despedirse de su amigo, no encuentra ninguna. Las palabras han muerto. De ese estremecedor silencio nos avisan estas páginas.

Para cerrar quisiera hablarles de un cuadro, *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, una de los grandes obras de Rembrandt. Ese cuadro aparece en una novela de Menéndez Salmón y para mí sirve como cifra de toda su obra. En el cuadro los estudiantes analizan un cadáver para aprender los sistemas, detectar los músculos y los huesos, reconocer las

formas de los órganos. Hay algunos estudiantes en el cuadro que atienden, mientras el resto solo posa. Ese cuadro de Rembrandt es una autopsia indirecta. Queremos conocer las razones de lo que pasó, quizá entender lo que pasará. La literatura de Menéndez Salmón se nos concede como una disección de lo real, como una lección de anatomía donde el cuerpo es la sociedad y donde la escritura es un medio para comprender el origen de nuestras enfermedades.

En ayuda de esa disección viene su prosa, que tiene algo de bisturí y algo de saludable locura, porque nunca se agota en su meticuloso análisis. Es también una prosa al servicio de la vieja catábasis, porque esta literatura es un lento descenso que nos arrastra al inframundo del autor y de cada uno de sus lectores, justo allí donde se abren los pantanos del pensamiento, donde somos niños aturdidos, allí donde el perdón es una excusa innecesaria y el miedo edifica sus propias catedrales, allí donde nos reconocemos en un espejo terrible, como si al fin pudiéramos ver una parte de lo real, ahora que la realidad se ha convertido en una alucinación.

Locura y escritura o cómo apagar el sonido de las voces falsas

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN

Creo no mentir si afirmo que tanto en mis dos libros de relatos como en las trece novelas que he publicado hasta la fecha, la palabra *mente* no aparece una sola vez. A ello ha contribuido sin duda cierto prejuicio materialista, y aunque no deseo entrar a considerar en toda su complejidad el problema mente-cuerpo, con su posible corolario de un fisicalismo de tipo que sostendría la reducibilidad a componentes físicos de toda propiedad mental, sí debo hacer constar que esta prevención contra el término ha acompañado siempre mi escritura. Lo cual, sin embargo, no ha sido obstáculo para que algunos de los llamados *problemas de la filosofía de la mente* (por usar una terminología aceptada por la comunidad de estudiosos) hayan estado presentes en mis libros.

Aceptando una caracterización más o menos extensa de *lo mental*, caracterización que atendería, básicamente, a dos amplios géneros: 1.º el estado que comporta contenidos, lo que los lógicos llaman *estados intencionales* —como la creencia de que Catherine Deneuve es la actriz francesa más bella de la historia o la creencia de que Estados Unidos de Norteamérica es un país formado por 48 estados continentales—, y 2.º el estado que comporta cualidades sensoriales, o *qualia* —tales como el placer, la sed o las ganas de ras-

carse—, este segundo aspecto de *lo mental* ha desempeñado un papel importante en mi obra, sobre todo en *La ofensa*, una novela que, *grosso modo*, narra el calvario de un hombre inocente en un mundo donde la inocencia carece de significado, un hombre que, empujado a ser espectador de una experiencia traumática (una represalia ejecutada por la Wehrmacht durante la Segunda Guerra Mundial y en la que un pueblo entero es quemado dentro de una iglesia bretona), sufre un episodio de insensibilidad, una fractura total de los vínculos que unen su cuerpo con la realidad, provocando en él, como una especie de respuesta pendular (y, por descontado, *problemática* en términos filosóficos), una hipertrofia de sus capacidades intelectuales, circunstancia que estos dos fragmentos de la novela insinúan:

Era obvio que, separado del mundo por la incapacidad para aprehender sus superficies, el antiguo hombre de confianza del *Hauptsturmführer* Löwitsch sólo podía conservar el recuerdo de lo vivido a través del lenguaje y de las ideas, pues ya no le era dado sentir qué cosa fueran el fuego o el frío, de modo que todo su pudor, esa segunda piel, resultó abolido de un plumazo. Pocos hombres, en efecto, han debido de sentirse tan libres en su mortalidad, en su finitud, como el sastre de Bielefeld, quien, como un dios privado de goces táctiles, sólo podía confiar en atrapar la vida a través de la imaginación y de la memoria.

Obligado a ese pasmoso ejercicio de la razón, Lasalle aseguraba en sus memorandos que Kurt desplegó durante su «cautiverio» un potencial que, a buen seguro, jamás antes se le había supuesto, y que en condiciones normales es probable que nunca hubiera desarrollado. Primer miembro de una sociedad de seres única y exclusivamente pensantes, progenitor e hijo a un tiempo, sin hermanos de sangre ni vínculos con el pasado ni



con el porvenir, Kurt crecía, jornada a jornada, a ojos vista de Lasalle, en su actividad intelectual.

Apuntada pues esta reserva nominalista, mi mayor interés, en lo que atañe a la constelación de significado que la palabra *mente* sugiere, ha tenido que ver con el espectro de la enfermedad.

Mis dos primeras novelas, *La filosofía en invierno* y *Panóptico*, abordaban, respectivamente, el tema de la hipocondria («El miedo, tan extraño,/decrépito, infantil, peor que lo temido», escribió Carlos Barral en un poema de *Usuras y figuraciones*) y el de la locura, de donde se puede colegir el universo de intereses que por aquel entonces, años 1999 y 2001, informaba mi trabajo. Ambas novelas, sobre todo la segunda (hecho evidente ya desde su título), remitían al universo foucaultiano y a su estudio de la enfermedad como ámbito entre lo correcto y lo prohibido, lo público y lo privado, lo sancionado por la sociedad como legítimo y lo censurado por esa misma sociedad como despreciable, además de su análisis de los espacios (asilos, cárceles, manicomios) donde se encierra, domestica y reglamenta el comportamiento de ciertos sujetos (locos, mendigos, suicidas) que incomodan al corpus social.

De la vasta y sugerente investigación foucaultiana, dos intuiciones me subyugan. La primera es la constatación, recogida por Jean Hyppolite, el gran experto en el pensamiento hegeliano, de que

el estudio de la locura —la alienación en el sentido profundo del término— se sitúa en el centro de una antropología, de un estudio del hombre. El asilo es el refugio de aquellos que ya

no podemos hacer vivir en nuestro entorno interhumano. Así pues, es un medio para comprender indirectamente ese entorno y los problemas que incesantemente le plantea al *hombre normal*.

La segunda se debe a Georges Canguilhem, en su informe previo a la publicación de la tesis doctoral de Foucault, la celeberrima *Historia de la locura en la época clásica*. Escribe Canguilhem:

Toda la historia de los inicios de la psiquiatría moderna se presenta falseada por una ilusión de retroactividad según la cual la locura ya estaba *incluida* —aunque no percibida— en la naturaleza humana. La verdad, según Foucault, es que la locura tuvo primero que ser *constituida* como una forma de la insensatez, mantenida a distancia por la razón, condición necesaria para que finalmente pudiera ser contemplada como objeto de estudio.

En *Panóptico* intenté rastrear, a través de la historia de un plausible hombre infame (un mendigo pederasta, con rasgos de genialidad en su escritura) esta arqueología foucaultiana de la enfermedad mental como construcción hecha por los detentadores del poder y por los dueños del discurso —si es que poder y discurso no son una y la misma cosa— para preservar sus paraísos naturales y artificiales. En el texto, enfrenté a mi mendigo (de nombre Winter) con un psiquiatra (de nombre Westenra) para oponer dos cosmovisiones del mundo y dos modos de actuar dentro de él: lo dionisiaco frente a lo apolíneo, lo irracional frente a lo racional, lo invasor frente a lo comedido, lo inútil frente a lo pragmático, lo audaz frente a lo morigerado, lo insólito frente a lo cotidiano. Mi propósito era mostrar cómo *el hombre nor-*

mal del que habla Hyppolite no existe, o expresado de una forma más contundente, mantenerme fiel a la intuición de Dostoievski, contenida en sus *Diarios*, en virtud de la cual «no es encerrando al prójimo como se convence uno de su propia sensatez».

Quizá, glosaría yo, porque la sensatez no existe, ni a un lado ni al otro del espejo. Y quizá, yendo más lejos en la lítote al autor de *Crimen y castigo*, porque esa redacción de constantes expedientes acerca de la naturaleza humana en que consiste la literatura me ha enseñado que el escritor es un resistente, un enfermo y un inútil, tres de las caracterizaciones de la anormalidad rastreadas por Foucault en su genealogía de *los diferentes*.

Es un resistente porque su motor creativo es el inconformismo; es un enfermo porque lo ha ganado la tristeza de un mundo en el que no encuentra sentido pero acerca del cual se obstina en reflexionar; es un inútil porque lo que hace no le ayuda a ser feliz ni le convierte en más sabio. Resistente, enfermo e inútil, el escritor es, por lo tanto, un cuerpo peligroso en una sociedad que demanda aquiescencia, gente sana y efectiva; un revelador de cuanto las distintas encarnaciones del poder desearían que se mantuviera en penumbra; un marginal que encajaría bien entre aquellos que, históricamente, la medicina y la psiquiatría han definido como enfermos.

En 1982, Don DeLillo publicó una de sus novelas más herméticas, *Los nombres*, la aventura de un hombre con una profesión excitante (analista de riesgos) en un entorno cautivador

(la Grecia insular) y cuya vida, de súbito, se ve afectada por una conspiración mortal, reveladora de esa forma de ideología típicamente americana tan querida por DeLillo que es la paranoia, y cuyos ejes centrales son el poder, los símbolos y, por supuesto, el lenguaje, artefacto de aquél y traductor de éstos.

En un momento de la acción, el narrador, James Axton, propone la siguiente tesis:

En este siglo, el escritor ha sostenido una conversación con la locura. Casi podríamos decir que el escritor del siglo veinte aspira a la locura. Para un escritor, la locura es la destilación última de sí mismo, una versión final. Equivale a apagar el sonido de las voces falsas.

Admírese la rotundidad de la última frase y cómo obliga a una *epoché* completa respecto a la lectura tradicional que de la locura se ha hecho. Contrariamente a la idea de que la locura es la palabra sin eco, la puerta que no se abre a espacio alguno, la piedra que no genera ondas en el estanque, DeLillo advierte la operación inversa: la locura es el precipitado último de la verdad del escritor, su alcohol más puro. Quien habla con la voz de la locura —el raptado, el poseído, el distinto— ha sometido en su interior todas las voces impostoras. Es como si el *Ión* platónico hubiera vuelto a la vida mediante su advocación rapsódica. Recordémoslo:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas

de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.

En realidad, la intuición de DeLillo actualiza en forma casi epigramática una convicción desvelada por Freud ya desde sus investigaciones seminales. Hace tiempo que gracias al pensador vienés fue superada la idea en virtud de la cual la literatura, su sustancia, el *logos* que la anima, se definiría en virtud de lo que dice o atendiendo a las estructuras morfo-sintácticas que la nutren. Esa es tarea reservada a gramáticos y filólogos. A quien hay que interrogar, a quien hay que hacer la visita del casero, para servirse de la contundente imagen de Valéry, es a ese ser propio de la literatura que se manifiesta con enorme fuerza e intensidad desde el acmé y superación del simbolismo, y que alcanza directamente la provincia de la locura y sus más abrumadoras experiencias. Y esa es tarea de los creadores.

En la antesala de ese tiempo nuevo, a las puertas de una crisis de fundamentos en todo el ámbito del conocimiento humano, crisis que desde la obra de Gödel afectará incluso a la lógica y a la matemática, ya no es sólo el bufón quien institucionaliza la palabra de la locura. El poeta, como Mallarmé, el filósofo, como Nietzsche por boca de Zaratustra, encienden esa antorcha triunfal. Desvinculado de la moral y de la política, fundador de *otra* moral, garante de *otra* política, este sujeto resistente, enfermo e inútil que es el escritor traslada en forma de siesta del fauno o pensador troglodita la verdad que el hombre ordinario es incapaz de enunciar y, por descontento, de tolerar.

Tocamos así el corazón del asunto que nos ocupa, al menos desde la perspectiva de la actividad creadora. Y es que la función que ha regido históricamente la literatura sufre un vuelco. Expresémoslo sin ambages. Desde el siglo XIX, en el entorno insinuado por figuras como las citadas, la literatura muda su sentido. Y lo hace, además, sin réplica ni involución posibles. El panteón derribado no admite ser restaurado. Bataille expresará esta conquista desde un maximalismo exultante, oracular: «La literatura es lo esencial o no es nada».

La literatura ya no es una clase de discurso destinado a cifrar la verdad, o alguna de sus regiones, ni a impartir lecciones de moral o de costumbres; la literatura, por descontado, tampoco es ya una escuela de agrado, un lugar de refugio, un sanatorio de almas. Durante el siglo de la Revolución Industrial, de las grandes revoluciones burguesas del 30 y el 48, de la Comuna del 71, la literatura se convierte en ese discurso excepcional destinado a cuestionar el resto de discursos ordinarios: el familiar, el sentimental, el religioso, el periodístico, el parlamentario.

Liberada en sus manifestaciones más altas de cualquier corsé, convertida desde Hölderlin en adelante en una fuerza ctónica, abrupta, imposible de someter, la literatura se convierte en palabra sin orden, palabra sin institución, palabra sin ley. O mejor dicho, ella misma, en tanto que potencia sin brida, se convierte en orden, institución, ley. La marginalidad ya no gobierna sólo la excepción, sino que también dicta el verdadero ser del lenguaje, su verdad innegociable, su radical mayoría de edad. Al volverse loca, al ser calificada de locura, la literatura inunda el mundo de lucidez. Es uno de los oximorones más fascinantes de la historia del espíritu.

Hölderlin, Blake, Poe, Lautréamont, Jarry, Baudelaire, Nietzsche, Artaud. En todos los transformadores radicales de la experiencia estética por la palabra, la literatura, para tomar conciencia plena de sus posibilidades de metamorfosis, de su poder para apagar las voces falsas, las voces debidas, las voces de los lacayos de lo correcto, lo moral, lo atendible, imita a la locura o, literalmente, se vuelve loca ella misma.

Con estos autores amanece una práctica del lenguaje que ya no consiste en celebrar lo sublime, lo fantástico o lo heroico, sino en hacer transparente lo que permanecía oculto, en airear las habitaciones a las que no debía llegar la luz. Prostitutas, vampiros, dandis, degustadores del *spleen* y de las drogas, precursores del absurdo, asesinos de niños, profetas que vocean en los mercados en busca de inteligencias superiores para advertir que la verdadera inteligencia es siempre póstuma, paseantes de un mundo poblado por insectos y monstruos, pero sobre todo por el temible animal intermedio, el feroz ser humano, esta constelación magnífica nace al calor de un dispositivo literario que ya no tiene por objeto manifestar el fulgor del príncipe o la gracia del amado, sino decir lo inefable, revelar lo prohibido, exhortar a las partes más solares y a la vez demoniacas de la existencia. El loco literario asume un único credo: la obligación de nombrar el secreto común, el abracadabra cancelado. Esta ética descriptiva, imperfecta en su conjugación pero explosiva en sus resultados, cambia sin remedio el paso de la literatura de los doscientos últimos años. Más que cualquier otra forma de lenguaje, la literatura pasa a conformar así el discurso de lo indecible, el discurso de lo intolerable.

En páginas de una hondura intelectual y de una belleza estilística conmovedoras, Foucault nos ha enseñado que

en la Edad Media y hasta el Renacimiento, el debate del hombre con la demencia era un debate dramático que le enfrentaba a los sordos poderes del mundo; y la experiencia de la locura se obnubiló entonces en imágenes que trataban de la Caída y de la Redención, de la Bestia, de la Metamorfosis, y de todos los secretos maravillosos del Saber. En nuestra época, la experiencia de la locura se hace en la calma de un saber que, de conocerla demasiado, la olvida. Pero entre una y otra de estas experiencias, el paso se hace por un mundo sin imágenes ni positividad, en una especie de transparencia silenciosa que deja aparecer, como institución muda, gesto sin comentario, saber inmediato, una gran estructura inmóvil; no es ni la del drama ni la del conocimiento; es el punto en el que la historia se inmoviliza en lo trágico que a la vez la funda y la rechaza.

La literatura es el seísmo que desmonta esta inmovilidad trágica y restituye a sus actores a la experiencia de la vida, por terrible que dicha experiencia pueda resultar. El elenco de escritores que penetra esta brecha hasta hacerla habitable transita por la senda del vértigo. En la espesura de un mundo que se reclamaba diáfano, ellos sólo han encontrado el pudor de una realidad insoportable por retórica. Acostumbrados a concebir al autor como la figura ideológica mediante la que se asume la proliferación de sentido, la circulación reglada y sometida a pautas de ciertos fenómenos culturales, la estrategia de la locura creadora es la contraria. La locura hace estallar desde dentro el continente que la acoge. Las costuras del viejo traje que ceñía el cuerpo de la literatura saltan en pedazos. El rey, una vez más, queda al desnudo.

El mito platónico de la caverna recogido en *República* se cierra con una inquietante pregunta que Sócrates, en el contexto fabuloso de la narración, remite a un suceder razonable, insito al acontecimiento sugerido, pero que en el contexto histórico mucho más amplio en el que Sócrates como personaje, Platón como demiurgo y la propia filosofía como drama discurren, está anunciando a los futuros lectores del diálogo el desenlace trágico que todos conocemos. La pregunta con que Sócrates evoca su propio final y, con él, el final de la *polis* ática es la siguiente: ¿No procederían los cautivos a dar muerte, si pudieran cogerle con sus manos y matarle, al que intentase desatarles y obligarles a la ascensión? Algunos historiadores defienden que Aristóteles, años más tarde, prefirió el exilio en Calcis antes de que la filosofía fuera asesinada una segunda vez.

La literatura de la que venimos hablando es ese prisionero que se niega a seguir contemplando la supuesta experiencia de una vida real contenida en las sombras de los portadores de objetos. La literatura de la que venimos hablando es ese miembro desatado y voraz, esa desvinculación, ese fugitivo que parte dejando atrás la quietud de un pesebre epistemológico. Pero a diferencia de la filosofía, al menos de la filosofía tal y como la concibiera Platón dentro de su proyecto político, al escritor que deja la caverna del discurso adocenado no le asiste la voluntad del regreso. No es un pedagogo ni pretende ejemplarizar. Ni se le espera ni desea ser recibido. La nueva que tendría que comunicar, de haberla, movería a una rebelión que no funda ciudades, sabiduría ni legalidad, sino que atiende directamente a ese ser del lenguaje que hemos mencionado, a la radicalidad de un discurso que denota el cómputo de discursos adyacentes hasta excluirlos. Lo que instituye la locura que escribe, lo que dicta esa página,

no puede ser enseñado. Como mucho puede ser padecido o, en el mejor de los casos, gozado.

Una década después de escribir *Los nombres*, en el año 1993, Don DeLillo publicó su admirable *Mao II*. En dicha obra, un novelista llamado Bill Gray, abducido por el tedio de una sociedad del exceso, decide ejecutar la pirueta definitiva: la desaparición, el borrado físico, la conquista del silencio. Siguiendo las enseñanzas del personaje precedente, James Axton, pero llevándolas hasta un límite sin retorno, el protagonista de *Mao II* ha asumido una lección definitiva acerca de las cosas y el mundo.

Así, entendida en puridad, la literatura es una actividad condenada a extinguirse en el fuego de su propia lucidez, de esa lucidez espantosa, de esa lucidez desesperada, de esa loca lucidez. O como Foucault, el otro guía que nos ha acompañado en este desfiladero, en estos pasadizos en torno a locura y escritura, dejó dicho alguna vez: «Todo escritor, en realidad, desea escribir el último libro». Lo que el autor de *Vigilar y castigar* nunca precisó es si ese último libro era el último libro de la vida del escritor o el último libro de la historia de eso que aún hoy seguimos denominando literatura.

Humildemente, yo me inclino por la segunda posibilidad.

Gijón, invierno 2021-2022

Notas biobibliográficas

RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN (Gijón, 1971), es autor de un singular libro de viajes, *Asturias para Vera* (2010, Premio Llanes), ha publicado los libros de relatos *Los caballos azules* (2005, Premios Juan Rulfo y de la Crítica de Asturias) y *Gritar* (2007), y las novelas *La filosofía en invierno* (1999), *Panóptico* (2001), *Los arrebatados* (2003), *La noche feroz* (2006), la denominada *Trilogía del mal* —que incluye *La ofensa* (2007), *Derrumbe* (2008, Premio de la Crítica de Asturias) y *El corrector* (2009, Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Bilbao)—, *La luz es más antigua que el amor* (2010, Premio Cálamo «Otra mirada»), *Medusa* (2012, Premio Quim Masó a su adaptación teatral por la compañía La Virguería), *Niños en el tiempo* (2014, Premio Las Américas), *El Sistema* (2016, Premio Biblioteca Breve) y *No entres dócilmente en esa noche quieta* (2020). Su obra ha sido traducida al alemán, catalán, francés, holandés, italiano, portugués y turco.

BRUNO MESA (Santa Cruz de Tenerife, 1975) es autor de los libros de poemas *El laboratorio* (2000), *Nadie* (2002), *El libro de Fabio Montes* (2010) y *Testigos de cargo* (2015), el volumen de ensayos *Argumentos en busca de autor* (2009), el diario romano *No guardes nada en tus bolsillos* (2015), y el libro de aforismos *Planes de fuga* (2021). Es además autor de dos libros de cuentos: *Ulat y otras ficciones* (2007) y *Literatura fantasma* (2022). Poemas suyos han sido traducidos al francés, alemán, griego y sueco. Ha obtenido el Premio de Poesía Fundación Loewe a la Joven Creación, el Premio de Relato Breve Julio Cortázar y la beca Valle-Inclán de creación literaria de la Academia de España en Roma. Ha traducido *El diario de Kaspar Hauser* (2015), del escritor italiano Paolo Febbraro, además de poemas, relatos y ensayos de autores como Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Giorgio Vigolo o Andrea Landolfi.

SEMA CASTRO (Las Palmas de Gran Canaria, 1960) vive y trabaja en la isla de Tenerife. Su práctica artística se inicia a partir de 1990. Emplea la pintura al óleo sobre soportes rígidos, fundamentalmente tablas de madera sobre las que practica una técnica de automatismo gestual que sugiere figuras de carácter orgánico, vinculadas entre sí, y propias de una primitiva Naturaleza sin apariencia definitiva. En su pintura coinciden gesto y proceso, de forma que es la transformación a través del movimiento la que contiene el enigma de lo representado. Sema Castro ha estado vinculado a las galerías Artizar (La Laguna), Manuel Ojeda (Las Palmas de Gran Canaria), Contrast (Barcelona), Bibli (Santa Cruz de Tenerife) y Estampa (Madrid). Ha participado en diversas ferias de arte, entre ellas, ArtMadrid (Madrid) con Galería Estampa; ARCO (Madrid), Arte-Santander (Santander), y NewArt (Barcelona) con Galería Manuel Ojeda; Affordable (México) con la Galería Pilar Cubillo; y SCOPE ART FAIR (Nueva York) con la Galería Contrast. Su obra ha estado presente en Latitude, Bienal de Dakar (Senegal).

CABILDO INSULAR DE TENERIFE

PRESIDENTE DEL EXCMO. CABILDO
INSULAR DE TENERIFE

Pedro Manuel Martín Domínguez

CONSEJERO INSULAR DEL ÁREA DE
CARRÉTERAS, MOVILIDAD, INNOVACIÓN Y
CULTURA

Enrique Arriaga Álvarez

DIRECTOR INSULAR DE CULTURA

Alejandro Krawietz

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN DE TEA
Carmen Luz Baso Lorenzo, Enrique Arriaga
Álvarez, José Carlos Acha Domínguez, Liskel
Álvarez Domínguez, María José Belda Díaz,
Ruth Acosta Trujillo, Verónica Meseguer del
Pino

EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

DIRECTOR ARTÍSTICO

Gilberto González

GERENTE

Jerónimo Cabrera Romero

CONSERVADOR JEFE DE LA COLECCIÓN

Isidro Hernández Gutiérrez

CONSERVADOR DE EXPOSICIONES
TEMPORALES

Néstor Delgado Morales

DIRECTOR DE MANTENIMIENTO

Ignacio Faura Sánchez

DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES Y
AUDIOVISUALES

Emilio Ramal Soriano

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN

Paloma Tudela Caño

DEPARTAMENTO DE PRODUCCIÓN

Adelaida Arteaga Fierro

Estíbaliz Pérez García

ÁREA JURÍDICA

M^a Mercedes Padilla Quintana

DISEÑO GRÁFICO

Cristina Saavedra (S.A. de Cultura del Cabildo
Insular de Tenerife)

JEFE DE MANTENIMIENTO

Francisco Cuadrado Rodríguez

ASISTENCIA A LA GERENCIA

María Milagros Afonso Hernández

CENTRO DE FOTOGRAFÍA ISLA DE
TENERIFE (CFIT)

DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO CFIT

Rosa Hernández Suárez

DEPARTAMENTO TÉCNICO CFIT

Emilio Prieto Pérez

SERVICIOS EXTERNALIZADOS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y CFIT

Sara Lima (Promoción y Desarrollo de Eventos
Canarias SL)

ÁREA DE REGISTRO COLECCIONES

Vanessa Rosa Serafín (Promoción y Desarrollo
de Eventos Canarias SL)

COMUNICACIÓN

Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

ASISTENCIA A LA COORDINACIÓN DE
DINÁMICAS LITERARIAS

Eva Asyngier Barnas

PUBLICACIÓN

PRODUCCIÓN EDITORIAL

TEA Tenerife Espacio de las Artes

COORDINACIÓN DE *ENCUENTROS EN TEA*

Bruno Mesa (profesional externo)

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Iván Marrero López (profesional externo)

IMPRESIÓN

Gráficas Sabater

DEPÓSITO LEGAL: TF 208-2022

© DE LOS TEXTOS:

Bruno Mesa y Ricardo Menéndez Salmón

© DE LAS IMÁGENES:

Sema Castro

© DE LA EDICIÓN:

TEA Tenerife Espacio de las Artes, 2022

Edición no venal

Este cuarto cuaderno de la serie
Encuentros en TEA se terminó de
imprimir en Santa Cruz de Tenerife
en los primeros días de abril de 2022
sed noli modo



