

LIBROS

Manuel García-Pelayo
EL REY

Enrique Vila-Matas
CANON DE CÁMARA OSCURA

Gustavo Faverón Patriau
MINIMOSCA

José-Miguel Ullán
QUÉ ME DICES. ENTREVISTAS

Vicente Monroy
BREVE HISTORIA DE LA OSCURIDAD

Luis Beltrán Almería
ESTÉTICA DE LA MODERNIDAD

ENSAYO

La república coronada de Manuel García-Pelayo

por **Víctor J. Vázquez**



Manuel García-Pelayo
EL REY
Nota editorial de Eloy García
Estudio de contextualización
de Javier Tajadura
Madrid, Tecnos, Clásicos del
Pensamiento, 2024, 222 pp.

Gracias al talento editorial del profesor Eloy García y al gran celo investigador de Roberto Vila, se han rescatado tres informes de Manuel García-Pelayo, primer presidente del Tribunal Constitucional español, elaborados por encargo del rey Juan Carlos I y que hoy ven la luz, dentro de la colección de Clásicos de pensamiento de la editorial Tecnos, en un libro cuyo título, pura síntesis, no puede ser más acertado ni sugestivo: *El Rey*.

Al profesor Manuel García-Pelayo se le podría definir como un jurista republicano español. Probablemente fue, junto con Nicolás Pérez Serrano, el gran tratadista de nuestro derecho constitucional en el siglo xx. Partiendo de esta identidad republicana es ya de por sí innegable el significado y valor

puramente histórico de esta comunicación intelectual con Juan Carlos I, que se inicia aún sin haber vuelto el profesor de su exilio caraqueño, en el interregno entre el régimen franquista y la Constitución. Pero, atendiendo al propio contenido de los informes que son recogidos en el libro, nos encontramos con el esbozo de una comprensión de la monarquía parlamentaria que dialoga de forma directa con el presente y con el renovado interés, no solo académico, por la institución monárquica.

Cualquier profesor de derecho constitucional puede constatar que cuando explica la corona a los alumnos se adentra en una zona gris, donde la percepción que estos tienen de la institución no encaja con el papel institucional del rey que se deduce del título II de nuestra Constitución y que los manuales de la asignatura predicán. Dicho de otra forma, a los alumnos, sea cual sea el prejuicio ideológico que tengan sobre la corona, hay que descubrirles que el rey no es *stricto sensu* un poder del Estado —lo cual les resulta contraintuitivo— y a partir de ahí introducirles en el debate sobre la funcionalidad de una magistratura hereditaria y políticamente neutral al frente de la jefatura del Estado en una democracia. Existe, podríamos decir, una distorsión entre el imaginario asociado a la corona, dentro del cual esta estaría provista de la energía necesaria para, en último término, defender la Constitución, y

su realidad constitucional, que hemos interpretado los juristas a la luz de conceptos como “actos debidos” y “poder neutro”, o de eslóganes clásicos como el de Adolphe Thiers, “el rey reina, no gobierna”, siempre conducentes, en el fondo, a apartar a la institución de cualquier debate político en torno a ella y, también, a reducir su significado o trascendencia dentro del esquema de poderes establecido por la Constitución.

Leído el tríptico de informes que integran *El Rey* de Manuel García-Pelayo, lo primero que uno percibe es que esta comprensión, digamos proteica, del rey en nuestra monarquía parlamentaria tiene raíces profundas en el propio momento constitucional. Lejos de dibujar una jefatura del Estado con el molde de las monarquías nórdicas, el profesor García-Pelayo proponía una magistratura no desprovista de importantes prerrogativas. Así, en el primero de los informes, fechado en 1977 y, por lo tanto, preconstitucional, nuestro luego presidente del Tribunal Constitucional defendía, por ejemplo, que fuera el propio titular de la corona quien nombrara al presidente del Gobierno, sin el concurso explícito, por lo tanto, de la voluntad mayoritaria del Congreso expresada ritualmente en la investidura, tal y como ahora determina el artículo 99 de la Constitución. Todo ello partiendo del presupuesto apodíctico —y hoy insostenible— de

que es evidente que “el parlamento no puede imponer al rey un presidente”.

En este primer informe del jurista republicano se insiste igualmente en un hecho que creo explica bien la razón de por qué la legitimidad de nuestra monarquía parlamentaria es, para muchos, inescindible de su utilidad o funcionalidad. La tercera restauración no ya de la monarquía sino de la dinastía de los Borbones en España es un hecho extraño en la realidad política europea. Se trata, en puridad, de una atípica *renovatio monarchiae* en la segunda mitad del siglo xx. A este respecto, el elemento esencial de la monarquía parlamentaria española no es tanto su conexión con la tradición, como es propio de las monarquías europeas, sino precisamente su modernidad, como elemento condicionante de la transición política española a la democracia. Y es desde esta raíz, en la que la eficacia de la acción de la monarquía es irrefutable, desde la que se comprende el vínculo entre la legitimidad del monarca y su funcionalidad que subraya el propio García-Pelayo, pero que creo que está muy presente hoy no solo en la sociedad española sino en buena parte de los estudiosos de la monarquía parlamentaria, entre los que destaca quien firma el muy valioso estudio de contextualización a este volumen, el profesor Javier Tajadura, o el propio Eloy García, quien ha acuñado entre nosotros, con éxito, una idea de la neutralidad regia que se opone a un rey gubernamentalizado tanto como a uno neutralizado, reservando al jefe del Estado un espacio de acción no para la política partidista, pero sí para la política constitucional.

El propio hecho histórico del intento del golpe de Estado del 23F, con la consabida acción del rey Juan Carlos I durante el cautiverio del gobierno y sus ministros en el Congreso, ayudó a afianzar esta comprensión de la monarquía parlamentaria en la que la acción es medida de su legitimidad. Es precisamente sobre el encaje constitucional de la actuación regia durante esta

jornada sobre lo que gira el segundo de los dictámenes que conforman el libro y en el que García-Pelayo, tal como esbozara otro jurista indispensable para el derecho público español, Ignacio de Otto, reconduce la legitimidad de la actuación de Juan Carlos I a un poder de reserva, como expresión de un derecho de excepcionalidad no escrito al que hay que atender cuando la situación fáctica coloca a ciertos órganos constitucionales ante la imposibilidad de acción, y que tiene su encaje, en todo caso, en el juramento de guardar y hacer guardar la Constitución que impone al rey el artículo 61 de la Constitución.

Es significativo, desde luego, que fuera el propio presidente del Tribunal Constitucional quien se resistiera a desvincular la jefatura del Estado de toda responsabilidad en la defensa de la Constitución, asumiendo, de forma pragmática, que es desaconsejable negar al rey toda posibilidad de acción en este ámbito. Y es que no solo contempla el profesor García-Pelayo esa reserva de poder a favor del monarca, a la que hacíamos alusión, sino que, como esboza en el tercer y último dictamen con el que se cierra el libro, también sugiere el encaje constitucional de la negativa regia a la sanción de una ley o de un acto con fuerza de ley que “atente contra la vigencia de la Constitución, la unidad de la nación o la existencia del Estado”. Todo ello sobre la base de que esta actuación excepcional no empañaría la neutralidad del monarca, precisamente al ejecutarse como defensa de la propia Constitución. Una defensa, añadimos nosotros, anticipada y en parte excluyente a la del propio Tribunal Constitucional.

El Rey de Manuel García-Pelayo no es, para entendernos, un rey noruego, aunque si se piensa en la trayectoria vital de alguien que se forma durante la Segunda Restauración, vive la formación del derecho público de la Segunda República y luego desarrolla su vida académica entre la España de

Franco y el presidencialismo venezolano, no es de extrañar que su idea de la jefatura del Estado en una monarquía no sea la de un autómatas constitucional. La experiencia de una monarquía parlamentaria, incluso de una república parlamentaria, era algo ajeno a la biografía del profesor Manuel García-Pelayo. En cualquier caso, no son pocas las ocasiones en las que, en su informe para el príncipe nuevo, alude al riesgo que conlleva para su legitimidad la ejecutoria de cualquiera de las prerrogativas extraordinarias a las que hemos hecho referencia. Esta legitimidad funcional que está de alguna forma en nuestra cultura de la monarquía parlamentaria es al mismo tiempo una suerte de condena al riesgo, lo propio de la acción, para la monarquía.

Y es aquí, claro, cuando el libro nos incita a contrastar *El Rey* de Manuel García-Pelayo con la difícil ejecutoria que ha tenido que afrontar Felipe VI. Primero, por la necesidad de escenificar un repudio, por lo menos parcial, a su causante, en una institución precisamente basada en la herencia. Segundo, y más importante, al decidir actuar el 3 de octubre de 2017 en un escenario de crisis constitucional donde, a diferencia del 23F, no existía una imposibilidad material para que lo hiciera el gobierno. A este respecto, creo que se puede decir que, dadas las circunstancias de su reinado, el equilibrio entre neutralidad y acción ha adquirido con Felipe VI un eje específico no exento de riesgos. De entre ellos, tal vez ninguno tan intenso como el que deriva, en un contexto de polarización política, de los intentos de utilizar a la corona como significante partidista.

Es precisamente en este contexto polarizado, y ante la normalización general de las formas populistas en la vida política, desde donde adquiere pleno sentido el valor integrador de la corona que teoriza el maestro Manuel García-Pelayo y, en concreto, su capacidad para “neutralizar el fenómeno nada deseable, pero posible, de que en esta época de políticos *stars*, alguno o

algunos de ellos asumieran una excesiva representatividad, incompatible con el pluralismo democrático”. Creo que este virtuosismo de la monarquía parlamentaria que vaticinara nuestro jurista se confirma al contraste con nuestro actual contexto político.

Quien se aproxime a *El Rey* de Manuel García-Pelayo no solo encontrará una de las más estimulantes y valiosas páginas sobre la monarquía parlamentaria con las que ahora contamos, sino que también podrá constatar la vigencia de toda una serie de consideraciones sobre la materialidad de nuestra Constitución que hacen de este libro un valioso documento originalista sobre nuestra Carta Magna. Por citar solo algunas, léanse sus reflexiones sobre el mesianismo constituyente y los riesgos de hipertrofiar de valores la Constitución dificultando el consenso y la integración en torno a ellos. O sus consideraciones sobre la necesaria asimetría de nuestro modelo territorial; o sobre la importancia de introducir, en línea con experiencias de democracia militante, la idea del abuso del derecho en nuestra teoría de los derechos fundamentales. También, en la línea que explorará después Pierre Rosanvallon, encontramos en Manuel García-Pelayo una comprensión compleja de la legitimidad dentro del sistema democrático, en la que la racionalidad técnica convive como principio de legitimación de la acción estatal con la propia democracia.

En todo caso, y por concluir, parece claro que Manuel García-Pelayo, jurista republicano, no tenía duda de que la monarquía parlamentaria resultaba, en ese contexto transicional, un elemento esencial de cara a la consolidación de una cultura constitucional democrática en España. Y es en esta fe en el compromiso de la corona con la defensa de los valores del Estado social y democrático de derecho en la que podemos ver un verdadero esbozo teórico de nuestra monarquía parlamentaria como república coronada en el que, eso sí, no se llega a prever ni a alertar respecto a uno de los problemas que, en un marco de

inmunidad jurídica, pasividad política y abdicación periodística, a la postre se confirmó como constitutivo de esta forma de gobierno durante el reinado de Juan Carlos I: su corrupción. ~

VÍCTOR J. VÁZQUEZ es profesor titular de derecho constitucional en la Universidad de Sevilla. En 2023 publicó *La libertad del artista. Censuras, límites y cancelaciones* (Athenaica).

NOVELA

¡Muerte al autor!

por **Aloma Rodríguez**



Enrique Vila-Matas
CANON DE CÁMARA
OSCURA
Barcelona, Seix Barral,
2025, 224 pp.

El reencuentro entre un padre y su hija; la misión de un androide encargada por su dueño, luego amigo, este humano y escritor, para más detalles. Un padre viudo. Un padre que detesta al hombre que eligió su hija como marido. Un androide. El entusiasmo del padre ante la vuelta a casa de la hija. La madre, japonesa, que se suicidó en Japón. Una fiesta, el relato de esa fiesta. Barcelona sin taxis, Barcelona con taxis en el mismo lugar pero al día siguiente. Una cita en el centro médico para que la enfermera retire unos puntos –carcinoma–. Esos son los hilos narrativos, deliberadamente finos, deliberadamente ignorados a conveniencia, de *Canon de cámara oscura*, la novela más reciente de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948).

Vila-Matas siendo Vila-Matas es lo que nos encontramos aquí: construye una novela con palabras de otros, con las palabras e ideas que le sugieren las palabras e ideas de otros, la interpretación de esas palabras e ideas, que exprime para expandir la vida y con ella la literatura, o al revés, si es que no son la misma cosa.

La novela empieza con una fiesta en la que Vidal Escabia (el protagonista) está charlando con Violet, hay un poco de tensión, como de interrogatorio. Violet sospecha que Escabia es un Denver-7, uno de esos androides que “fueron programados para vivir cuatro años y un grave fallo en su energía eléctrica –‘el Gran Apagón de Barcelona’– les dio vida abierta, de duración indeterminada”. Violet cree que “a cierta edad quieren vengarse de quienes los compraron para convertirlos en sus sirvientes”. Vidal Escabia se hace el loco: efectivamente, es un Denver-7. Uno que fue comprado por un escritor, Altobelli, cuya relación Escabia explica como “móvil”: fue “humilde y luego engreído secretario, compañero de borracheras, discípulo y, a su muerte, heredero de una potente biblioteca”. Altobelli, conocido como el fracasista por cosas como “haberse decantado por una literatura que fuera desvergonzada, irresponsable, y sobre todo divertida, a lo Laurence Sterne (que era como decir Cervantes), pues si algo no soportaba era el narcisismo de los que creían contribuir a mejorar la sociedad con sus obras”. Probablemente Vila-Matas es fracasista en el sentido de la diversión, como su Altobelli, escritor ficticio, trasunto de Francisco Casavella, entre otros.

La excusa, la situación narrativa, el dispositivo, es el asunto androide –que sirve para convocar guiños a Philip K. Dick–. La misión de Escabia es en realidad la trama de esta novela sin trama: la construcción de un canon “intempestivo, ligeramente inactual”, “mal iluminado” porque “sin las sombras los libros que tanto nos gustan no serían nada”. El libro está lleno de declaraciones, pero la que más vale es la que se hace a través de la propia novela y que podría resumirse en que la literatura es una especie de continuo cambiante y variable, en el que unos libros conversan con otros, de un escritor se salta a otro, y así hasta el infinito. El canon mal iluminado,

esquinado, incluso, particular y peculiar, y en cuya composición el azar juega también su papel, se convierte en la materia narrativa: las citas de esos libros que selecciona Escabia para anotar en las fichas del canon.

A Escabia se le puede acusar de lo mismo que a don Quijote (¿que a Vila-Matas?): está perjudicado de literatura, “lo conviertes todo en literatura y ves escritura donde los demás vemos la rutina de los días”, le dice Violet, que era la compañera de Altobelli, y que ve a Escabia “muy esclavizado, muy poseído por los libros”. ¿Qué otra cosa tiene, si es un androide sin padres ni infancia, cuya primera novela, *Lo indecible*, “en la primera línea anunciaba que iba a ser escrita ‘bajo el signo de la infancia’, pero que desde la segunda línea a la última, no hablaba de infancia alguna”.

Lo único que tiene Escabia es la literatura. Por eso se queda atrapado en la silla giratoria del escritorio desde el que cuenta (y revive) la fiesta con la que se abre la novela, se acuerda de Altobelli y va rescatando citas de los libros que conforman su canon esquinado: de Montaigne y Lope de Vega a Camila Cañeque y Pablo Martín Sánchez pasando por Luis Martín-Santos, Peter Handke, Anne Carson, Valeria Luiselli, Robert Walser. “Tanta y tanta literatura —insiste Violet—, ya va siendo hora de que comiences a abrirte a la vida de la gente corriente”, le dice a Escabia, y él acude al centro de salud: Vila-Matas se mueve entre capas, juega con el sentido literal y con el metafórico; se mueve entre la risa y lo profundo, como por cierto cuenta Escabia que hacía Altobelli. Entre escritores reales e inventados, como Mateo Menard, autor de *Mateo Menard*, autor de *‘El hombre sin atributos’* —guiño a Borges, claro, y a Stanislaw Lem—. Y así mantiene una tensión que mantiene alerta al lector: no podemos confiarnos ni apoltronarnos, ¡menos mal!

Para Altobelli, cuenta Escabia, “la literatura era un gran palimpsesto, un mosaico de citas en el que los autores

y las obras se han ido construyendo a partir de los autores y las obras precedentes”. Ribeyro, Kafka, Valéry. Benet, Calvino, Zweig. Beckett, Musil, Proust. Wim Wenders, Ozu, Lubitsch. La vida y la literatura (y el cine y las canciones) como un todo porque tienen el mismo valor de experiencia.

“¿Cómo compones? —Leyendo, / y lo que leo imitando, / y lo que imito escribiendo / y lo que escribo borrando, / de lo borrado escogiendo”, versos de Lope de Vega a los que recurre Escabia para explicar el modo de composición de su canon; tal vez, el de Vila-Matas con esta novela. *Canon de cámara oscura* es una novela juguetona en la que el mago Vila-Matas, mientras le guiña el ojo a David Markson, ejecuta de manera magistral sus números que no por conocidos dejan de disfrutarse. ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Este año ha publicado *Una inesperada ilusión* (Prensas de la Universidad de Zaragoza).

NOVELA

Horror nacido de la mente

por **Abraham Villa Figueroa**



Gustavo Faverón Patriau
MINIMOSCA
Barcelona, Candaya, 2024,
720 pp.

Ante la variedad de relatos, personajes, desvíos y niveles de realidad presentes en *Minimosca*, la última novela del escritor peruano Gustavo Faverón (Lima, 1966), parece que la única forma posible del resumen es la metáfora: una novela río, una novela laberinto, una novela delirio, una novela rompecabezas, una novela fractal... Aunque imprecisas y evasivas, quizá las metáforas son

la mejor forma de describir esta novela. Si, como señaló Borges, la metáfora es el “contacto momentáneo de dos imágenes”, nada mejor que una metáfora para describir una novela cuya sustancia principal es la proliferación e intensificación de un puñado de imágenes. “Nuestra mayor fuente de documentación es un baúl con viejos videos de VHS en el sótano de una biblioteca de Maine”, apunta la nota de la página inicial.

Describir una de las líneas argumentales principales o a uno de los personajes protagónicos no alcanza a dar cuenta de la totalidad de la novela simplemente porque no hay un centro dramático preciso. La narración comienza con un personaje, trasunto de Faverón, que pierde la memoria y se convierte en vagabundo luego de golpearse accidentalmente la cabeza. Continúa en la segunda parte con la vida de un boxeador peruano que derrota a sus contrincantes susurrándoles poemas de César Vallejo en el cuadrilátero. Recupera más adelante a George Bennet y Raymunda Walsh, dos personajes de *Vivir abajo*, la anterior novela de Faverón. Y vagabundea por la vida de individuos extraños: Richard Diekenborn, un artista que solo puede pintar la figura de Utah; John Sinclair, un editor de rarezas literarias; Mónica Buchenwald, una heredera limeña que sufre el infierno de su padre y de su madre; y varios más. También aparecen versiones alternas de figuras conocidas: César Vallejo, Marcel Duchamp, Allen Ginsberg, Stephen King...

La profusión de relatos no solo es una acumulación barroca de detalles o figuras. Predominan la divergencia, la dislocación, la simultaneidad y los paralelismos: a veces sucede que dos personajes distintos son el mismo personaje, o un personaje existe en dos realidades paralelas (hay un Juan Rulfo que nace en Apulco, otro que nace en Sayula), o un personaje que parece ser uno en realidad es otro. Algunos relatos son películas

telepáticas proyectadas en la imaginación de los personajes de otro relato. Hay manuscritos de la novela dentro de la novela. Hay un urinario interdimensional, padres caníbales, especulaciones sobre el comunismo de Borges y un oso hermafrodita que gesta en sus entrañas a un bebé serbocroata llamado Miroslov Valsorim, quien es a la vez un personaje real y ficticio dentro del universo de la novela. Esta multiplicidad caótica y refractante desplaza continuamente el centro de la novela, y produce una frenética superposición virtual de personajes, ideas, historias e intuiciones, cuyo aliento poético se materializa en una prosa limpia, inventiva, paradójica, humorística a ratos, pero también tétrica y terrible, y nunca menos que particular: es ya, muy evidentemente, *faveroniana*.

En *Vivir abajo* y *El anticuario* (la primera novela de Faverón), la historia de un crimen enmarca un raudal de escenarios y personajes, y establece un arco principal en el desarrollo de la trama. Por ello, aunque igualmente desquiciada, *Vivir abajo* puede leerse como una novela policial, extraña, sin duda —porque al final el criminal es la víctima y el detective es el asesino—, pero siempre con un pie en el lado convencional de la literatura policial. *Minimosca* no solo no tiene un marco similar, sino que cada vez que parece que el conjunto se va a cerrar y definir con límites precisos, resulta que el cuadro ya está adentro de otro cuadro, y así varias veces. La operación, aunque portentosa, puede ser excesiva. Miento si digo que no eché un poco en falta el carácter trágico que rezuma *Vivir abajo*, que nunca

deja de ser por completo la historia de un individuo que queriendo hacer el bien termina haciendo el mal. No hay drama similar en *Minimosca*, y tal vez no debemos pedirlo. Lo que entrega a cambio de alejarse de las expectativas psicológicas o dramáticas tradicionales de la novela realista es, al mismo tiempo, el incremento de la potencia fabuladora y la libertad de explorar ciertas obsesiones temáticas con mayor rango y variación.

Los diversos elementos narrativos de *Minimosca* se concentran en unos cuantos temas que sobrevuelan la totalidad de la obra: la crueldad de los padres hacia los hijos, la imaginación seducida por el horror, la locura como resultado de la violencia política, el artista como una figura contradictoria (a caballo entre el nihilismo y el delirio), y la mente como una cárcel de la que continuamente los personajes intentan fugarse (el anverso de la locura). El trasfondo que se vislumbra tras estos temas es la violencia y los horrores de la historia del siglo xx (la Primera Guerra Mundial, el Holocausto, la bomba atómica, los Estados totalitarios, la vigilancia policial, etc.), y su forma de permanencia y reproducción más elusiva: el efecto paranoico que despiertan en la mente y en la imaginación. A diferencia de las grandes obras literarias que son un testimonio directo de esos sucesos o que los recrean dramáticamente para que el lector haga el ejercicio imaginativo y emocional de ponerse en la piel de las personas que los atravesaron, *Minimosca* se sabe parte de un mundo distinto, un mundo para el cual los horrores del siglo xx son una presencia fantasmal que, sin embargo, distorsiona la realidad y la afecta principalmente a través de la memoria, la imaginación y, en general, la vida psíquica.

Si el siglo xx fue paradigmático en muchos sentidos (porque demostró que podemos terminar en la luna pero también en los campos de concentración, por ejemplo), el siglo xxi es paradigmático justamente porque ha

destruido los paradigmas. Lo suyo es el absurdo, la relativización, lo irracional, la “posverdad”, si se quiere. Es decir: los grandes hechos definitorios de la historia de pronto aparecen bajo el lente de la sospecha, la distancia y el escepticismo. Con el horror, pese la urgencia que suscita, sucede lo mismo: no lo vivimos directamente, o no solo directamente, sino también mediatizado; existe como una imagen que, sin habernos dado cuenta, de pronto asedia al pensamiento. “Creer que hay un principio del horror, dice, ese es el horror verdadero. Saber que todas las cosas que pasan son parte de una idea. Después imaginar la idea y después imaginar que alguien la ha pensado y por último darse cuenta de que aquel que la ha pensado es uno mismo”, reflexiona el pintor Diekenborn. La estructura de *Minimosca* reproduce ese descubrimiento. Aunque hoy la mayoría de los vivos no hayamos experimentado los horrores del siglo xx (y cuando los peores del siglo xxi suelen llegar primero a través de las imágenes de los medios de comunicación), estos persisten gracias a que el “ojo de la mente”, como dice otro personaje, los percibe. El horror también comienza en la imaginación, y de ahí puede extender su oscuridad hasta encarnarse en actos y hechos verdaderamente terribles, como la conclusión de la historia de George Bennet deja ver en la cuarta parte.

Minimosca es una novela pesadilla que, entre la paranoia sofocante y la esquizofrenia narrativa, refleja la sensación contradictoria y alienante de vivir en una realidad irracional que, peor aún, es irracional justamente porque su lógica intrínseca parece ser la violencia y el horror. La paradoja de la paradoja: en medio de esa desolación germina la poesía y la belleza de la fabulación narrativa y sus historias de crímenes y desesperación que son también historias de melancolía y anhelo. La paradoja de la paradoja de la paradoja: *Minimosca*. ~

ABRAHAM VILLA FIGUEROA escribe crítica cinematográfica y literaria.



La entrevista como género literario

por **Bárbara Mingo Costales**



José-Miguel Ullán
QUÉ ME DICES.
ENTREVISTAS
Madrid, libros de la
resistencia, 2024, 392 pp.

Lo que se busca en las novelas se puede encontrar condensado en las entrevistas. “Un poco he sido la víctima de mi vida, un poco he sido el autor de mi vida, un poco he sido el cómplice de mi vida”, tanea Octavio Paz hacia el final de una de las que le hizo José-Miguel Ullán, que aparece en la recopilación *Qué me dices*, publicada por libros de la resistencia. Bien: también podría ser un poema, pero más allá del recurso epigráfico, parece una idea con posibilidades: ya atravesada por el punto de vista individual, lo tiene todo para convertirse en novela. Si el entrevistador es bueno o si domina ciertos trucos y sabe además leer el humor de su entrevistado, sacará limpiamente ante la audiencia la pluma del calamar.

La primera de las entrevistas de este volumen es de 1973, al escritor cubano Severo Sarduy ([sobre su novela *Gestos*] “Los cubanismos, más que frecuentes, hicieron que un lector admirativo y benévolo, Joan Petit, me preguntara con afecto si deseaba que la tradujera al castellano...”), y la última, que es más bien una descripción de ambiente del hospital donde está ingresado, de 1998, al poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen. Entre ambos se presta a la conversación la gente más dispar. Ahora nos detendremos en ellos.

El editor del libro, Manuel Ferro, compañero de Ullán en la editorial

Ave del Paraíso, explica en el breve prólogo cómo lo armó a partir de las carpetas encontradas a la muerte de su amigo. Reflexiona Ferro sobre el paso del tiempo (“¿Quién conserva recuerdos de Severo Sarduy vivo? Al releer la entrevista, Severo vuelve a ser para mí un personaje fascinante, desprejuiciado, fantástico [...] Hoy en día nadie lo cita...”), y las entrevistas que vienen a continuación se nos aparecen como vestigios de un mundo pasado. ¿En qué otra cosa se detecta que ha pasado el tiempo? En un rasgo que también se puede acudir a buscar en las novelas: las frases subordinadas, abundantes y casi siempre bien atornilladas. Parece una broma, pero que me hayan llamado la atención a lo largo de la lectura me lo tomo como la evidencia de que últimamente se habla más sencillo. Lo cual quiere decir, por descontado, que las ideas quedan también un poco atrofiadas, si entendemos las ideas como intuiciones brumosas que acaban por definir su contorno cuando las escuchamos y expresamos con atención. Es verdad que, salvo una a Roland Barthes y las de Octavio Paz, casi todas las entrevistas se difundieron por escrito, lo que permite una edición de lo dicho. En cuanto a las entrevistas televisadas, José-Miguel Ullán dirigió, en el año 1985, el programa de entrevistas *Tatuaje*, que se emitía en Televisión Española. Por eso también viene a cuento la comparación con el pasado ahora que la televisión pública está dedicando enormes franjas de su tiempo y partidas de su dinero a programas que hay que ser redomadamente cínico para defender como servicio público. En el desmantelamiento de las sociedades, todo contenedor es vertedero, igual que en tiempos de guerra todo agujero es trinchera.

Bien, dejo aquí la lista de los otros entrevistados, por orden de aparición: Tahar Ben Jelloun, Jorge Luis Borges, Miguel Bosé, Borja Casani, Eduardo Chillida, Julio Cortázar, Marguerite Duras, El Fary, Juan Goytisolo, Jorge

Guillén, María Jiménez, Rocío Jurado, Monique Lange, Abdallah Laroui, Antonio López, Lina Morgan, Los Pecos, Gregorio Prieto, Raphael, Eusebio Sempere, Jaume Sisa, Antoni Tàpies, Marifé de Triana, Francisco Umbral, José Ángel Valente y María Zambrano. ¡Qué variedad! La armonía en una lista como esta, como es tan larga, puede responder a tantos criterios como lectores dispuestos a encontrarlos. Y en primer lugar nos hacemos una composición de lugar de lo que destacaba en la sociedad de hace 35 años, y eso que muchos de ellos hablan a su vez de su pasado. En segundo, en cada entrevista reluce la capacidad del entrevistador para acechar en su entrevistado lo que lo ha hecho interesante para los demás, hasta averiguar cómo esa máscara se ha ido fabricando.

Pero cada cual se expone o se oculta según su naturaleza. Su variedad es uno de los encantos del libro. *Qué* entretenido es pasar de las respuestas de una cantante a las de un pintor. Resultan todos muy generosos en el relato de sus vidas, sus preocupaciones, sus recuerdos, los trucos que usan para vivir o para trabajar. No puedo citar páginas enteras, me tengo que limitar a algunas catas: “Cantaba en una taberna flamenca por cuarenta duros. Si me tomaba un vino con un cliente, pues me daban cinco pesetas más. Y me tenía que tomar cuatro, cinco o veinte vinos para poder sobrevivir. Cuando me tomaba dos, me tenía que ir al baño a vomitar [...] Ese era el fango: cantar y beber para poderme comprar un bocadillo (María Jiménez)”; “Un crítico escribió que, encontrándose deprimido, leyó *Cántico* y le sentó muy bien; y añadía: ‘Recomiendo su lectura.’ Como si fuese un libro que debiera venderse en las farmacias. ¡Qué le vamos a hacer! Las voces de muerte son infinitas en nuestra época. Yo soy antisuicida de nacimiento (Jorge Guillén)”; “los dos mundos deben entrar. [Joseph] Cornell adoraba a las actrices, también

Nerval. Finalmente, uno de los amores de Cornell era una actriz desparecida, la amiga de Nerval, Jenny Colon. Pienso que la vida diaria, las actrices, los actores, el fútbol, todo eso debe entrar en la poesía y en el arte de nuestra época (Octavio Paz); “Hay momentos en que se me aparece de inmediato la posibilidad de no volver a hablar nunca. Pero luego me acuerdo, y me río, de esas personas a las que les da por hablar del silencio y no acaban nunca. Es que casi todo lo que sea un proyecto, un programa, me parece rechazable (María Zambrano)”. Y mucho más...

Este libro también puede ser teatro, si se lee en alto a dos manos, reparándose los papeles de entrevistado y entrevistador. ~

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. En 2024 publicó *Lloro porque no tengo sentimientos* (La Navaja Suiza).

ENSAYO

Lo que se pierde con la sala de cine

por **Manuel Arias Maldonado**



Vicente Monroy
BREVE HISTORIA DE LA
OSCURIDAD. UNA DEFENSA
DE LAS SALAS DE CINE EN
LA ERA DEL STREAMING
Barcelona, Anagrama,
2025, 104 pp.

Aunque Vicente Monroy es muchas cosas, entre ellas escritor y arquitecto, se desempeña en la actualidad como programador en la Cineteca de Madrid. Y lo hace pese a haber publicado hace ahora cinco años un provocador ensayo titulado *Contra la cinefilia* (Clave Intelectual, 2020, reseñado en el número 229 de esta revista), donde arremetía contra ese tipo de espectador de cine que mantiene una relación patológica con el séptimo arte, alrededor del cual organiza su vida e imagina

su propia evolución biográfica. Ahora vuelve a la carga y da continuidad a aquel ensayo con un texto breve que Anagrama publica en esos estimulantes Nuevos cuadernos que tantos juegos cromáticos permiten a los libreros. Pese a su brevedad, se trata de un texto sustancioso y oportuno: su defensa de la sala de cine es una sofisticada reivindicación de la privacidad y la aventura, lo que quiere decir asimismo una denuncia de la transparencia forzosa y la legislación de las pasiones que hoy en día son norma. Si las salas de cine desaparecen o dejan de ser una experiencia común para el sujeto moderno, en suma, se perderá mucho más que un pasatiempo de masas.

Monroy arranca su reflexión tirando de Pasolini, cuyo célebre artículo sobre la desaparición de las luciérnagas en el campo italiano durante los años del desarrollismo económico trae a colación. Y aunque no está claro que dé crédito a las ideas del poeta italiano sobre el advenimiento de un fascismo “neoliberal”, el autor tiene el acierto de dar la vuelta a la metáfora habitual que nos habla de un “tiempo de oscuridad” y se pregunta si hoy no vivimos más bien bajo la tiranía de una luz que nos persigue a todas partes. En realidad, nuestro mundo carece de espacios en penumbra; como si lo gobernase ese “dios del neón” invocado en el debut del cineasta malayo Tsai Ming-liang allá por 1992. Ahí es donde entra en juego la sala de cine, que durante más de un siglo ha servido para múltiples usos: generaciones de espectadores, señala Monroy, han encontrado en ellas solaz y refugio, hasta el punto de que una raza de “*homo tenebrarum*” se desarrolló en las ciudades del mundo entero. El autor hace sitio para la confesión personal: su personalidad tímida se sentía a resguardo en el interior del cine, donde también empezó a desear libremente a los actores que poblaban la pantalla. No en vano, en las salas encontramos una oscuridad donde nuestras pasiones se manifiestan: “La noche artificial

del cine nos libera durante un par de horas de nuestras inquietudes, deshace el nudo en nuestra garganta, nos ampara y nos da permiso para exteriorizar nuestras emociones reprimidas, recreando un ambiente de intimidad propicio para el desbordamiento.”

Hablamos del llanto y de la risa, pero también del deseo carnal que tantas parejas han saciado al amparo de la oscuridad. Monroy repasa algunas de las tesis que poetas y ensayistas han propuesto acerca de la condición del espectador: ya se trate de los sueños o de la regresión infantil, todas ellas tienen como presupuesto esa falta de luz exterior que el diseño de la sala de cine tiene la obligación de asegurar. Y, justamente, el autor da buena prueba de su formación como arquitecto cuando repasa la historia de las salas, que tiene en la concepción wagneriana del Festspielhaus de Bayreuth un hito revolucionario. Los cines solo cobraron autonomía funcional respecto a teatros y auditorios cuando se consolidó una industria dedicada a la producción de largometrajes destinados a proporcionar una experiencia sensorial completa; como escribe Monroy, nos siguen admirando los exuberantes palacios cinematográficos de los años veinte y treinta, testimonios de un esplendor periclitado. Hoy, denuncia con acierto, cada vez es más difícil encontrar salas donde se cumpla fielmente el requisito de la oscuridad: allí donde fracasaron los censores que temían por la moral pública, han triunfado los gestores contemporáneos que se preocupan por la iluminación de emergencia.

Ya quisiéramos, con todo, que ese fuera nuestro problema más serio. Para que haya salas de cine mal diseñadas, primero tiene que haber salas de cine. Y si bien el vaticinio de su desaparición se ha demostrado exagerado, es indudable que la digitalización ha traído consigo un tipo de espectador audiovisual que no tiene ya la sala de cine como referente principal de su experiencia. Ya hemos estado aquí; la llegada de la televisión en las

La hora decisiva de la humanidad

por Elisa Martínez Salazar



Luis Beltrán Almería
ESTÉTICA DE LA
MODERNIDAD
Madrid, Cátedra,
2025, 324 pp.

El título del último libro de Luis Beltrán Almería, catedrático de teoría de la literatura y literatura comparada de la Universidad de Zaragoza, puede llevar a engaño. *Estética de la Modernidad* no es un manual de retórica digno del interés de un puñado de especialistas, no. Trata un asunto mucho más general y urgente que interpela a las generaciones presentes y futuras.

Y es que los términos “estética” y “Modernidad” están preñados de historia y confusión. Desde la perspectiva de la gran evolución de la imaginación humana, Beltrán Almería se aparta de la concepción retórica de la estética, centrada en la belleza, y adopta una filosofía histórica de la literatura y las artes. Concibe la estética como la forma interior que recorre las obras, como la expresión de la imaginación simbólica en evolución. Así, la función de la estética es mucho más profunda que la mera ornamentación o el entretenimiento, pues actúa como gran nexo entre las diferentes etapas de la humanidad a lo largo de los tiempos.

Al referirse a la Modernidad, Beltrán Almería está hablando de la gran época iniciada en el tránsito del siglo XVIII al XIX, en la que todavía nos encontramos. Por tanto, el libro explora la imaginación de nuestro tiempo, entendida no como un adorno sino como manifestación del espíritu de la humanidad en su estadio actual; como algo que nos define, nos conecta con

décadas de los cincuenta y sesenta fue vivida por la cinefilia como un auténtico ocaso del cine. Monroy entiende que esa mentalidad “paranoica y derrotista” se ha agravado en la era del *streaming*, en la que los aficionados consumen productos audiovisuales en cualquier pantalla bajo condiciones ambientales de lo más diverso. La sala ya no manda: si ochenta millones de estadounidenses iban al cine al menos una vez a la semana en los años cuarenta, solo quince lo siguen haciendo hoy; en España hemos pasado de las 8.200 salas del año 1965 a unas 3.500. Está surgiendo un espectador más solipsista, menos social; vemos menos películas y más “contenido”. Se diría que Monroy no desea ser pesimista, pero tampoco puede ser optimista: por admirable que sea el deseo de libertad de las nuevas generaciones, el lector está autorizado a dudar del beneficio que procurarán el relegamiento de las salas y el ocaso del filme tradicional.

De ahí que el último capítulo del libro incurra en una contradicción quizá inevitable: identificando al viejo espectador contemporáneo como un *homo crepusculum*, atrapado entre el recuerdo de la noche artificial y un presente lleno de luz superflua, Monroy busca motivos para la esperanza en la emergencia de un tipo de cine que se resista al imperio lumínico del capitalismo tardío. Leemos: “La cuestión es: ¿dónde y con qué materiales se construirán esos nuevos y pequeños lugares que darán cobijo a un cine valiente y comprometido, ajeno a los sibilinos y agresivos modelos industriales, que merezca llamarse cine y no contenido, que desafíe las convenciones temáticas y formales para abrir nuevos caminos al pensamiento y la acción?”

Su apuesta personal son las experiencias híbridas que rechazan simultáneamente la nostalgia y la actualidad; obras difíciles de etiquetar que exploran nuevos caminos sin dejarse aplastar por el pasado del medio. O sea: pequeños destellos cuya originalidad reluce frente a “la gran luz unificadora de la

industria cultural”. Entre sus preferidos, cita obras como *Watching the detectives* o *Forensickness*, desconocidas para la mayoría de los espectadores y aficionados; ahí se reconoce al programador acostumbrado a estar al día. Es verdad que internet hace posible la aparición de una cinefilia más flexible y abierta, que se abre a los cines periféricos o a los nuevos formatos audiovisuales; sin embargo, ella misma no es solución a los males que este ensayo denuncia.

En los buenos viejos tiempos, las salas de cine reunían a multitudes que se sentaban a ver películas concebidas para el gran público y sin embargo eran ellas mismas a menudo extraordinarias: de la era dorada de los estudios hollywoodienses al cine francés y alemán de los años treinta o el japonés de los cincuenta, por no hablar de las distintas nuevas olas o aquel Hollywood de los primeros setenta. Para salvar la experiencia de la sala de cine, solo nos valen las mayorías; el resto apenas si podemos mantener viva la llama de una vieja costumbre, recomendando su adopción a los más jóvenes. Disfrutar de los placeres catacumbicos en la compañía selecta de quienes comparten con nosotros querencia por la noche artificial del cine no devolverá a este su esplendor, aunque hace menos amarga su decadencia relativa: para que la sala no se extinga, necesitamos la ayuda de una industria capaz de producir —digámoslo así— buen cine democrático.

Seamos justos: Monroy lo sabe. Por eso escribe que el fin de los días de gloria de las salas de cine no implica su completa desaparición; estamos a tiempo, dice al final del libro, de disfrutar una experiencia colectiva que no se parece a ninguna otra. ¡Amén! Su delicioso ensayo nos explica con brillantez por qué merece la pena hacerlo. ~

MANUEL ARIAS MALDONADO es catedrático de ciencia política en la Universidad de Málaga. Este año ha publicado *Cinema forever* (Confluencias).

el pasado y nos permite evolucionar hacia el futuro.

Las miras de Beltrán Almería son amplísimas, tan amplias como todo lo abarcable. Contempla a “la Humanidad entera” y la unidad de la cultura en su diversidad. Aunque se centra en lo literario, lo emparenta con las artes, la moda, la estructura social. Y, apoyándose en autores entre los que destacan Friedrich Schiller, Mijaíl Bajtín y Marshall McLuhan, echa la vista atrás hasta el mismo origen, en la línea de la disciplina conocida como “gran historia”.

Si el autor trazó ya la gran historia estética en su libro *GENVS: Genealogía de la imaginación literaria* (Calambur, 2017), en este caso se centra en la Modernidad, sin dejar de retomar todo el pasado a la hora de iluminar determinados conceptos. La imaginación moderna responde a una etapa determinada de la evolución humana. En ella, la humanidad *sapiens* ha alcanzado su mayoría de edad, pero se trata de una mayoría de edad autoculpable, consciente de sus retos, peligros y limitaciones. Frente a las sociedades estamentales previas, la Modernidad se caracteriza por el individualismo, aspira a ser igualitaria y reivindica la libertad y los derechos individuales. El ser humano asume la tarea de gobernar el mundo por sí mismo, dejando atrás el tutelaje de dioses, reyes y tiranos. Como consecuencia, se topa con desafíos de enorme envergadura: nada menos que la comprensión y asimilación de un mundo complejo,

la unificación de la humanidad y la supervivencia ante la destrucción de su hábitat de su propia mano. Tal situación obliga a reunir todas las fuerzas existentes, recuperando y renovando el capital simbólico previo sobre la base del individualismo.

Beltrán devuelve así a las humanidades una función central en el devenir de la especie. En un mundo que las ha relegado a lo superfluo o a lo inútil, las disciplinas humanísticas pueden y deben abordar el reto de desentrañar el sentido de nuestro tiempo, rescatando para ello el pasado.

El autor polemiza con las líneas dominantes de la teoría, la historia y la crítica literarias, al poner en evidencia términos de uso común que no soportan la mirada de la gran historia de la imaginación. Es el caso de *belleza*, *autoficción*, *posmodernismo* e incluso *modernismo* y *realismo*. Frente a ellos, la estética moderna se identifica con el simbolismo moderno, marcado por tres grandes dimensiones: por un lado, el humorismo y el hermetismo (los dos polos del grotesco); por otro, el ensimismamiento o egotismo (la perspectiva individual del yo, que nace con la Modernidad). Así, la era moderna revitaliza el grotesco –que no es una estética más, sino la estética fundacional de la humanidad– y lo adapta al individualismo moderno y sus retos.

Para tomar tierra tras los vuelos teóricos, *Estética de la Modernidad* ilustra lo propuesto mediante el análisis de grandes simbolistas modernos de los ámbitos ruso (Turguénev,

Dostoievski, Chéjov) y español (Zúñiga, Mateo Díez, Longares, Landero y Dionisio Cañas), además de Italo Calvino. Por último, se revisan categorías estéticas premodernas que han adquirido rasgos nuevos: el viaje, el idilio y las costumbres.

Los conceptos fundamentales del libro son conocidos para el lector de Beltrán Almería (simbolismo, hermetismo, grotesco, ensimismamiento, hombre inútil...). Y es que sus ideas no son ocurrencias de un día. A lo largo de sus obras ofrece, como en una espiral, el avance de un pensamiento asentado y depurado durante décadas de reflexión y lecturas. Aun siendo consciente de que es “más fácil orientarse a la novedad que a la trascendencia”, se ha atrevido a componer todo un sistema teórico-histórico que facilite a la especie humana la labor de comprenderse, superarse y pervivir. La formulación de su estética no es, pues, únicamente didáctica, sino también hermética, con lo cual se adscribe a una de las grandes categorías que han acompañado a la humanidad en su búsqueda de unidad y sentido a lo largo de los siglos.

Me pregunto qué nos ofrecerá Luis Beltrán en la fase de su trayectoria que ahora comienza. Liberado del corsé académico y habiendo dejado claros tanto los precedentes que lo avallan como las líneas que ha seguido el pensamiento dominante, tal vez sea el momento de desnudar y condensar su propuesta para facilitar su divulgación más allá de círculos especializados. La meta implícita que subyace a su obra bien lo merece: la de estimular al ser humano a reencontrar su unidad y salvarse del desastre. Una labor a la altura del reto moderno, que asume con audacia, manteniéndose siempre fiel a su radical individualidad de genio ensimismado. ~

ELISA MARTÍNEZ SALAZAR es profesora del área de filología alemana en la Universidad de Zaragoza. Es coautora junto a Julieta Yelin de *Kafka en las dos orillas* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013).

