

Fernando Valls
Universidad Autónoma de Barcelona

Entre el orden y el desorden alfabético: Bernardo Atxaga y Juan José Millás

A de Atxaga, *B* de Bernardo, *I* de infancia, de inquietante, de inventor y de insatisfecho, *J* de amante del juego, *L* de enamorado del lenguaje y *V* de vanguardista y de vasco. Este podría ser mi particular, modesto y sintético alfabeto sobre Bernardo Atxaga.

En *Lista de locos y otros alfabetos*¹ ha recogido el escritor vasco quince textos, la mayoría de ellos estructurados y protagonizados por el orden y las letras del alfabeto, que para él son -apunta en *Un cuento para Violante*- "lo que la tierra para el campesino, lo que el agua para el pescado, lo que el fuego para los herreros". Hace años, cuando apareció *Obabakoak* en castellano, escribí -y creo que sigue siendo válido para definir su trayectoria literaria- que "la escritura de Atxaga, influida por las vanguardias, alentada por esa idea de Joubert de meter el mundo en un libro, el libro en una página, la página en una frase, la frase en una palabra..., se funda en el juego, en la diversidad, en la transgresión y en la hibridez de los géneros que cultiva, en su gusto por la fragmentación, por el apunte, por lo breve..., y en un constante empeño por experimentar hasta dónde se puede llegar con el lenguaje y las formas literarias, por dar con la última palabra, la definitiva, la esencial"².

Empezó Atxaga a hacer lo que él ha llamado *alfabetos animados* en 1986, para el catálogo de una exposición de pintura de José Luis Zumeta. Después, y casi siempre por encargo (para la prensa, la

¹ Siruela, Madrid, 1998.

² "El mundo en una palabra", *Quimera*, 97, 1990, p. 65.

universidad o alguna exposición), ha hecho infinidad, en los que ha utilizado esa falsilla como una manera de amenizar el discurso. Se trata de relatos que habitualmente empiezan por la *a* y acaban en la *z*, y van pasando por el resto de las letras que aportan, cada una, su propia personalidad. Es un *género* con una estructura muy abierta, lo que le permite al autor jugar con las piezas que componen su relato.

Recupera, en suma, una añeja tradición que quizá no esté de más recordar, aunque sólo en sus líneas maestras. Los diccionarios, enciclopedias y manuales de literatura señalan que “en el principio fue el verbo” (según Millás esta frase representa uno de los grandes aciertos de la *Biblia*) y que la letra surgió como una corrupción de un pictograma o de otra forma verbal. Hay lenguas en las que cada letra representa un nombre: la *h* rúnica, por ejemplo, significaba granizo, y la *i* hielo. En la antigua Atenas, Kallias escribió un drama en el que el coro cómico, formado por veinticuatro personas, representaba las letras del alfabeto jónico. En el primer libro de las *Etimologías*, San Isidoro estudia la gramática, la primera de las siete artes, y cómo las letras corresponden a *signos* de las cosas, y “tienen tal fuerza, que nos hacen oír, sin voz, el habla de los ausentes”. Tampoco parece inútil recordar, aunque sea tan de pasada, el simbolismo de las letras en la *Comedia* de Dante, o los *alphabeta exemplorum* medievales que utilizaban los predicadores como guías, como fuente para cuentos de sermones. En estos *alphabeta narrationum* (narraciones ejemplares dispuestas alfabéticamente) los *exempla* se ordenaban según la palabra clave de la moraleja (caridad, envidia, etc.), de tal manera que los clérigos en apuros, con prisas, podían ilustrar con una cierta rapidez un punto de doctrina y amenizar los sermones y sus enseñanzas. Quizá posteriormente el orden alfabético pudo servir, a falta de otros marcos, como hilo conductor. A mediados del siglo XIV empezaron a difundirse en castellano las primeras colecciones de ejemplos. El de Clemente Sánchez, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, se escribió después de 1429 y antes de 1438, y era una compilación de los ejemplarios latinos más difundidos, como el de Jacques de Vitry, Étienne de Bourbon (*De Septem Donis*, 1250-1261), Arnolfo de Lieja (*Alphabetum Narrationum*, 1308), etc. La ordenación y subdivisión de sus partes constituía una tarea clave, y el arcediano Clemente Sánchez optó por el orden alfabético, con reenvíos, porque esa forma casi se había convertido en el modelo de los libros de cuentos. Pensó su libro como lectura edificante, no en balde le añade una

moralización que no siempre tenía relación con el *exemplo*, pero no consta que se usara en la predicación. Esta obra, aventura Keller, debió ser uno de los importantes vínculos entre la literatura antigua clásica y las obras del final de la Edad Media española, uno de esos textos que preparara el advenimiento de la madurez del arte narrativo. María Aguiló y Fuster editó en 1881, en la Llibreria Verdagner, en dos volúmenes, un *Recull de eximplis i miracles, gestes e faules e altres ligendes ordenades per A.B.C., tretas d'un manuscrit en pergami del començament del segle XV, ara per prima volta estampades*. En el siglo XVI, los llamados *abecedarios espirituales* eran obras de contenido ascético. El de Francisco de Osuna, por ejemplo, publicado entre 1525 y 1554, influyó mucho en Santa Teresa. Y en el XVII, lo demuestra Alonso Remón en sus *Entretenimientos y juegos honestos* (1623), se usó como procedimiento para inculcar los buenos principios a los niños.

En general, todo orden alfabético es siempre un indicio de que la obra equivalía a un compendio de referencia. Pero no hay que olvidar que, incluso entre los libros de ejemplos, no era ésta una disposición frecuente. En el siglo XV, las enciclopedias más comunes preferían usar marcos alegóricos (como la "visión deleytable"), viajes simbólicos o edificios. Bierville, el enciclopedista francés, presenta su libro ordenado como un palacio que ha de ser recorrido estancia por estancia. En los siglos XV-XVI empiezan a aparecer las enciclopedias ordenadas alfabéticamente, como la *Poliantea* de Nanus Mirabellanus, o como las oficinas que florecen a partir de la obra de Ravisius Textor, pero se mantienen todavía las obras con una estructura simbólica, en forma de teatros, viajes, gabinetes o palacios.

Los alfabetos fueron frecuentes tanto en la literatura como en la tradición semipopular, y -según Noël Salomon- solían utilizarse en los juegos de salón. Quizá los tres más célebres sean el que aparece en la novela del *Curioso impertinente*, en la primera parte del *Quijote* (capítulo XXXIV), y los dos de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. El primero se lo recita a Camila su doncella y describe las virtudes de Lotario, el enamorado de su señora: "agradecido, bueno, caballero, dadivoso, enamorado...". Rodríguez Marín ha llamado la atención sobre la existencia de otros dos alfabetos análogos a éste, de Juan de Luna (*Diálogos familiares*) y Juan del Encina (*A una dama que pidió una cartilla para aprender a leer*). Los dos restantes abecés aparecen en el acto I de *Peribáñez* y recuerdan los deberes de la perfecta casada -cuyo

origen data del libro de los *Proverbios* (31, 10-31)- y las virtudes del buen esposo, en boca de Peribañez y Casilda, respectivamente. Menéndez y Pelayo consideró estos abecés de Lope “de un mal gusto abominable”, lo que es difícil compartir³.

Ya en el XIX, los escritores del *nonsense*, cultivaron lo que hoy podríamos llamar alfabetos absurdos. Pienso, sobre todo, en Edward Lear (1812-1888), precursor de Lewis Carroll y autor de *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871) y *Laughable lyrics, a fourth book of poems, songs, botany, music, etc.* El autor de los *limericks* y de los alfabetos rimados ha sido una de las influencias reconocidas por nuestro autor.

Sin ánimo alguno de exhaustividad, a lo largo de este siglo diversos autores españoles han utilizado en su literatura el alfabeto, pienso en Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, José Moreno Villa y Federico García Lorca. El primero compone bastantes greguerías sugeridas por la forma y el sonido de las letras:

“La A es la tienda de campaña del alfabeto”

“La B es la ama de cría del alfabeto”

“La F es el grifo del abecedario”

“La G es la C que se ha dejado bigote y perilla”

“¿Qué es la H? La locomotora que tira las palabras”

“La N tiene algo de gato del alfabeto”

“La ñ tiene el ceño fruncido”

“La O es el bostezo del alfabeto”

³ Vid. Francisco Rodríguez Marín, ed., Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, La Lectura, Madrid, 1992, III, pp. 229-230; H.-G. Pfander, “The Medieval Friars and some Alphabetical Reference-Books for Sermons”, *Medium Aevum*, 3, 1934; Georges Irving Dale, “Games and social pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age”, *Hispanic Review*, 1940, pp. 226 y 227; E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, F.C.E., Méjico, 1976 (primera ed. 1948), pp. 438 y 463; John Esten Keller, ed., *Libro de los exemplos por A.B.C.*, C.S.I.C., Madrid, 1961; Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985, pp. 326 y 327; Neil Kenny, *The Palace of Secrets*, Clarendon Press, Oxford, 1991; María Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1999, pp. 255-259. Ya concluido este trabajo aparece el interesante artículo de Mariano Quirós García (“En torno al método del ABECEDARIO. Orígenes z evolución hasta el siglo XVI”, *Analecta Malacitana*, XXI, 2, 1998, pp. 573-599.) en el que se muestra que los abecedarios fueron “un elemento constitutivo e importante para la historia de la espiritualidad española”, para facilitar la práctica de la oración mental, y cómo se estableció una tradición que “desde la Biblia y San Agustín, se convertiría en el modelo a seguir por los autores espirituales de nuestro Siglo de Oro”.

“La q es la p que vuelve de paseo”

“En el gato se despereza la S”

“Las X es la silla de tijeras del alfabeto”⁴

Jardiell Poncela lo usa, de la A a la L, en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) para describir la relación entre unos amantes:

“A.- Noches interminables de jadeos continuos.

B.- Amaneceres frenéticos de pasión.

.....
K.- La alcoba, respirando hambre de amor.

L.- Las noches, sumergidas en jadeos, empalmados con la pasión rabiosa de otros amaneceres”⁵.

El poeta malagueño José Moreno Villa mostró siempre un gran interés por los alfabetos infantiles, buena prueba de ello es el “Abecedario” de *Lo que sabía mi loro* o el poema D de *Jacinta la pelirroja* (1929), inspirado en la forma de la letra d⁶. Lorca lo utiliza de una manera funcional en su diálogo “La doncella, el marinero y el estudiante” (*Gallo*, 2, 1928).

En la literatura catalana más reciente han trabajado con alfabetos autores de distintas generaciones como Joan Brossa, Modest Prats (el prólogo al libro bibliófilo *En defensa de la lletra*, de Miquel Plana), Josep Palacios y Marius Serra. Pero quizá el caso más popular, en estos últimos años, sea el de la escritora norteamericana Sue Grafton que ha compuesto un *alfabeto del crimen* con novelas protagonizadas siempre por la detective Kinsey Millhone, como *A de adulterio*, *C de cadáver* o *L de ley (o fuera de ella)*⁷. Y, para concluir esta introducción, quiero recordar un pintor, Dis Berlin, que incluye en su “Museo imaginario” un abecedario que empieza por “Afrodita” y acaba con la “Vuelta al mundo en ochenta días”, que no es más que un arte poético/pictórica⁸.

⁴ Vid. Antonio Lara Pozuelo, “La greguería en sus cifras y en sus letras”, en: AA.VV., *Estudios de literatura y lingüística españolas. Miscelánea en honor de Luis López Molina*, Hispanica Helvetica, Lausanne, 1992, pp. 353-371.

⁵ Cf. Cátedra, Madrid, 1988. Ed. de Luis Alemany.

⁶ Cf. Humberto Huergo, *El testigo de lo otro*, José Moreno Villa, Galería Guillermo de Osmá, Madrid, 1999, p. 33.

⁷ Desde 1990 las viene publicando en España la editorial Tusquets.

⁸ Vid. el catálogo de su exposición en la sala Damiá Forment del Centro Cultural de Bancaja, en Valencia, en 1999.

Pero, ¿por qué los alfabetos, en suma? El uso que ha hecho de ellos Bernardo Atxaga debe tener su origen en las lecturas públicas que hace en el País Vasco con un grupo de amigos formado por cantantes y actores. Para él, la poesía siempre ha estado vinculada al directo, a la presencia del público. Y en un *recital poético*, confiesa, debe utilizarse una estructura narrativa, como es la del *inventario*⁹, para crear un suspense, una narración que atraiga al espectador, al oyente. Al comienzo de su "Cuento sorprendente en forma de alfabeto" ha resumido a la perfección la utilidad de la fórmula: "Dicen que los monjes de hace ocho o nueve siglos debían enfrentarse a públicos lejanos, a veces hostiles, reacios siempre a marchar tras los pasos de una demostración teológica o de una conducta moral, y que de esa dificultad y de la necesidad de vencerla surgieron los *Alphabeta exemplorum*. Se trataba de que el peso de los discursos estuviera bien repartido, y de que cada una de las veintitantas letras del alfabeto correspondiente arrimara su diminuto hombro y contribuyera a llevar la carga (...). Se trataba (...) de que el público llegara a la Z con la atención puesta en aquellas ideas que parecían avanzar a saltos" (p. 13). Así, el alfabeto ha sido para Atxaga la estructura más eficaz "para infundir una cierta magia al flujo narrativo", para profundizar y hacer trasvases entre la literatura popular y la vanguardista y para espabilar a los lectores.

Atxaga no comparte la concepción del modelo romántico de escritor (asocial, individualista, casi sacerdotal...), prefiere ser lo que él ha llamado *escritor en comunidad*, o sea, aquel que escucha, que tiene en cuenta a sus lectores. Por ello, quizá, frente a la palabra arte, ha optado por la del oficio¹⁰.

En *Lista de locos y otros alfabetos* confluyen los tres mundos del autor, el de la infancia, el político y la vanguardia¹¹. Con el esquema de

⁹ Se refiere a la experiencia Henry Bengoa, *Inventarium*, representación durante 1986 y 1987 del grupo Emak Bakia Baita, formado por el cantante Ruper Ordorica y los escritores Bernardo Atxaga y José María Iturralde, que contaron a veces con la colaboración de los músicos Alberto y Nando de la Casa. Vid. *Poemas & híbridos*, Visor, Madrid, 1991, pp. 85-117; Juan José Lanz (entrevista), *El urogallo*, 55-56, XII-1990/I-1991, y Jon Kortazar, *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea (1978-1995)*, Prames, Zaragoza, 1999.

¹⁰ Cf. Montserrat Roig (entrevista), *El Periódico. El dominical* (Barcelona), 18/II/1990, e Iñaki Gorostidi (entrevista), *Avui* (Barcelona), 8/V/1994. Sobre la concepción romántica del escritor, véase su "Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en p".

¹¹ Entrevista con Carles Barba, *La Vanguardia*, 13/IV/1998.

sus alfabetos, con las infinitas variantes que puede presentar, rompe Atxaga los géneros tradicionales y compone unos textos multiformes (conferencias, artículos, reportajes, poemas, fábulas o cuentos) que ha definido como “artilugios verbales”, “híbridos”, a caballo entre la ficción y el ensayo, y en los que pueden convivir el verso y la prosa.

En “Cuento sorprendente en forma de alfabeto”, después de unas consideraciones generales sobre el género y sobre los peligros que acarrea la repetición de una fórmula (“siempre perdiz cansa”, comenta Atxaga), se narra un hecho basado en un episodio real de su tío Alberto que le contaron al autor cuando era niño, durante un viaje en tren a San Sebastián que hizo con su madre. El relato empieza por la *a* de “Azar” porque el protagonista de esta historia es el azar. Durante la Guerra Civil, Antonio, un joven de Bilbao fue movilizado. Tuvo que separarse de Ana, la mujer de la que estaba enamorado. En 1940, cuando ya había acabado la contienda, se encontraba con otros derrotados en la cárcel de Beanes, que controlaba una división italiana. Allí aprendió italiano e hizo amistad con el teniente Aldo Amiani. Pero la única obsesión del preso republicano era acercarse a Bilbao, para estar más cerca de su novia. Y un día Antonio le pidió ayuda a su amigo, pero durante la visita al campo de un general (al que se define como un sapo que, sin embargo, ladraba), al enterarse éste de que había un prisionero que hablaba italiano creyó que era un espía y dio la orden de que lo fusilaran.

Antes de relatarnos el verdadero desenlace de la historia, el narrador se detiene en consideraciones sobre la poética del género, sobre la necesidad -según Cortázar- de que el cuento concluya con una sorpresa o sobre lo paradójico que resulta que en un cuento que en el título se tilda de *sorprendente*, se haya prescindido de ese efecto canónico.

Cuando llegamos a la *X*, casi al final del alfabeto, hay que despejar la incógnita: ¿cumplió el teniente la orden de su superior y fusiló al joven? No, el azar, pero sobre todo la fuerza del amor y el poder de la amistad, convirtieron en víctima de aquel absurdo castigo, que había caído sobre aquel preso republicano, a un soldado cualquiera.

En suma, en este primer alfabeto, el autor cubre ya tres objetivos: no sólo relata una historia de amor y amistad, sino que también inicia al

lector en la técnica de los alfabetos y detiene la trama en un momento culminante para reflexionar sobre los finales de los cuentos.

“Un cuento para Violante” es un *ejercicio de estilo* que tiene su origen en un encargo que consistía en construir un relato en homenaje a Raymond Queneau (“el hombre de los cien estilos, el patrón de todos los estilistas del mundo”, como lo define Atxaga), a partir de un pie forzado compuesto por una frase de veintitrés palabras. El título, por tanto, no es gratuito, evoca el célebre soneto metapoético de Lope de Vega, incluido en *La niña de plata*.

En esta ocasión la reflexión metaliteraria se anticipa a la historia. Atxaga apunta, ampliando lo que comentaba de pasada en el alfabeto anterior, que el cuento es un discurso con dos puertas, una de salida con forma de tobogán, pues, suaviza la vuelta al silencio, a la realidad y al aburrimiento, y otra de entrada que nos lleva del silencio a la palabra, de la realidad a la ficción, del aburrimiento a la alegría. Las dos frases más importantes de todo relato son la primera y la última, el comienzo y el final, lo que prueba el origen no literario, sino oral, de las narraciones. Esas dos puertas (con el “érase una vez...” y el “colorín, colorado, este cuento se ha acabado”), durante muchos siglos estuvieron fijas, pero la modernidad las ha convertido en móviles. Y la vanguardia, en uno de sus juegos infinitos, como ocurre en este caso, fijó una de ellas, la de entrada, con su pie forzado de veintitrés palabras.

Así, se cuenta -por fin- la historia de dos asturianos, Pablo y Xuana, y de sus descendientes, de sus exilios -por la denuncia anónima del cura de su aldea- y retornos. Pero, sobre todo, llama la atención sobre el resultado final, un cuento de siete líneas (p. 43) que extracta en lo esencial una historia contada en trece páginas, que nos habla de la importancia de conocer de dónde venimos para saber adónde vamos, hacia dónde podemos ir.

En “Sobre el tiempo. Mesa redonda con hooligan” las letras del alfabeto van aduciendo experiencias personales y anécdotas, en un diálogo en el que se pone de manifiesto la distinta y subjetiva percepción del paso del tiempo. Todo ello lleva a las protagonistas a una clásica discusión sobre la edad de oro, sobre si los tiempos cambian para empeorar o para mejorar. Lo curioso de este texto es que, en su origen, formó parte de una antología de *Cuentos de fútbol* que editó Alaguara en 1995, quizá por la presencia -creo que anecdótica- de unas letras que

van y vienen de un debate mientras ven un partido de fútbol en la televisión. Puede valer este texto de claro ejemplo de cómo emplea Atxaga las letras del alfabeto, desde su uso como personajes hasta la función de pie forzado.

“Desde Groenlandia con amor” lo compuso para ser leído en los circuitos culturales en lengua vasca. El texto es una respuesta a algunos de los muchos interrogantes que hoy se plantean sobre el interés y la necesidad de la lectura. El texto (entre poemas de Sylvia Plath, Ezra Pound y el escritor vasco Joseba Sarrionandia, y un microrrelato de Monterroso, “La fe y las montañas”) es una defensa de la lectura, de los libros, no de la literatura en abstracto, como “una vacuna contra la mala climatología de la vida”. “¿Para qué leer?”, se pregunta. En la respuesta se afirma que es una manera de descubrir la realidad, porque -como decía el doctor Johnson- un buen libro “aligera la tristeza de los que viven tristes y aumenta la alegría de los que viven felices”. En suma, sugiere Atxaga, para no parecerse a los “trogloditas” o a los “caramorsas”.

Hay también en este alfabeto un intento de acabar con ese tópico de que los libros fáciles de leer no resultan buenos, pues “existen, desde luego, escritores que disimulan su vaciedad y su falta de ideas embarullando el texto”, aunque reconoce que “los textos difíciles pueden ser estupendos”. Tampoco falta un alegato a favor de la poesía (que puede encontrarse “en cualquier parte y en ninguna”), tachada de género “difícil”, pero que -en realidad- lo único que exige es “atención, una segunda, tercera o cuarta lectura”. Quizá, apunta Atxaga, todo estribe en saber elegir el libro adecuado para cada lector y cada ocasión. El escritor aboga por una literatura que sea *movimiento*, formada por textos *nerviosos*, unos textos que “viven y se mueven en nuestro espíritu, buscándose, cruzándose, chocándose, multiplicándose” (p. 77).

“Plis plas, plis plas, plas plas. Medio alfabeto sobre la literatura vasca”, tiene su origen en una lectura que hizo en la Sorbona en 1992. El texto se presenta como un diálogo con Aladino a lo largo de un viaje por un riachuelo, que resulta ser como tantos otros textos suyos un sueño. Atxaga hace a lo largo de este sueño un repaso somero al surgimiento de la literatura vasca (desde Axular, en el siglo XVII, hasta nuestros días), pero también a la toma de conciencia del escritor, la necesidad que siente de escribir “buenos libros” para romper un estereotipo que hablaba de la

insignificancia de esa cultura. “La conciencia de pertenecer a una comunidad lingüística del tamaño de Lilibut, -comenta Atxaga- ha determinado mi manera de estar en la literatura (...). Es sencillamente, un lugar desde el que escribir. Con sus ventajas e inconvenientes” (p. 95).

Pero lo que también relata Atxaga es su propia experiencia generacional, cómo los escritores de los setenta volaron sobre sus antecesores más inmediatos para enlazar, para conectar con los orígenes, con Axular. Aquel movimiento, la llamada “guerra de la H”, la encabezaron un poeta, Gabriel Aresti¹² y un lingüista, Luis Mitxelena, y trajo como consecuencia la creación del *euskera batua*, el actual modelo de lengua literaria de todos los escritores vascos.

Concluye Atxaga apuntando que “la literatura vasca será buena si los lectores de dentro y fuera del País Vasco encuentran razones para seguir leyéndonos”.

Como un sueño se presenta también “Red para atrapar fantasmas”. Se preocupa aquí Atxaga por la literatura fantástica, y en concreto por el personaje del fantasma, por sus orígenes y razones de su aparición, quizá porque le permite relacionar las creencias populares y religiosas con la literatura, la tradición de los relatos orales con la escritura. Y plantea una cuestión que alcanzará pleno desarrollo en el siguiente alfabeto, el plagio, quizá porque en casi ningún otro género la originalidad alcanza tanta importancia como en la literatura fantástica que aparece, señala Atxaga, “estrechamente vinculada a lo Imposible y su superación”. Y, de paso, aprovecha para arremeter contra aquel otro tópico -en el que él mismo reconoce haber caído- por el cual se acusaba a los autores de literatura fantástica de escapistas, de “carecer de inquietudes sociales y políticas”. Esta acusación la sufrieron en España autores tan importantes como Álvaro Cunqueiro, Pere Calders y Joan Peruchó. Y recuerdo haber leído a finales de los años setenta en la excelente revista *Triunfo* un artículo descalificando a Tolkien porque era un autor fantástico y, por tanto, escapista. Para Michael Ende, al que Atxaga conoció, “la

¹² “Personalmente -señala Atxaga- le debo mucho, ya que publiqué mis primeros textos gracias a él. Pero si lo he citado tanto no ha sido sólo por esa razón, sino porque fue un buen poeta y un ariete contra los reaccionarios que allá por los setenta dominaban la cultura vasca” (p. 101).

fantasía era revolucionaria, pues cambiaba las mentes y las guiaba hacia la libertad”.

“Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en p” es un alegato en favor del plagio, una cuestión de la que ya se había ocupado en *Obabakoak*¹³, y que hay que entender como una parte consustancial de su poética. E incluso enuncia sus antecedentes, su propio Parnaso de plagiarios: Lautréamont (“El plagio es necesario. El progreso lo implica”, escribe en los *Cantos de Maldoror*), Nodier, Stevenson, Baudelaire, Stendhal, Eça de Queiroz, Quincey, Eliot, Borges y Pla. Todos ellos estaban contra la originalidad romántica y “no era posible crear de la nada. La imaginación estaba muy ligada a la memoria, y toda creación se apoyaba forzosamente en creaciones anteriores” (p. 152).

El autor lo ejemplifica con un caso, con el plagio de un cuento de Villiers de L’Isle-Adam, que convierte en un ejemplo práctico del método para plagiar, confesando la fechoría, con lo que el resultado final se transforma en un texto original. Este ejemplo lo lleva a plantearse, recorriendo la tradición, ese invento romántico que fue el concepto de originalidad. Atxaga desemboca con su argumentación en un diálogo entre un ilustrado (neoclásico) y un romántico¹⁴ y en una defensa del ser social frente a su individualidad y subjetividad románticas. Y todo ello para recordar, con un cierto pesar, que “la ideología que actualmente domina en la literatura o en el arte subraya la individualidad, y subestima en cambio el factor colectivo, la influencia

¹³ “Método para plagiar”, incluido en la tercera y última parte del libro, fue pensado como una provocación, para crear dudas sobre la originalidad de su propio relato, y como una excusa para hablar de la dimensión social del arte y poner en cuestión las ideas románticas sobre el artista y la obra de arte (Cf. la entrevista con Marta Ciercoles, *Avui*, 23/IV/1999). El texto se presenta como “el relato de un sueño” en el que, como en la Comedia, de Dante, el autor se encuentra en medio de una selva, rodeado de fieras, y se le aparece su Virgilio, que no es otro que el primer autor vasco Axular, al que recibe como el “Doctor Angélico de Euskal Herria”, “mi maestro y mi autor más querido”, que lo conforta con varios consejos sobre la lengua vasca y le muestra, alegóricamente, los peligros que la acechan. Entre los consejos, le señala las ventajas del plagio y lo compromete a inventar un método para plagiar, formado por tres reglas y otras tantas ante la posible acusación de plagiario.

En el índice de la edición vasca de *Obabakoak*, los textos de la tercera parte están ordenados alfabéticamente por lo que componen un abecedario. Aunque en la traducción castellana no se haya podido conservar el juego, el que el penúltimo se titule “X, Y”, puede valer como una pista de su ordenación original.

¹⁴ Puede verse un diálogo similar, entre Diderot y Rousseau, en la novela de Antoni Marí, *El camí de Vincennes*, Edicions 62, Barcelona, 1995, de la que existe una versión castellana en Tusquets.

que la sociedad, presente o pasada, ejerce sobre cualquier obra” (p. 144). En suma, ya lo señalamos al principio, Atxaga está en contra de esa idea del escritor como artista, como creador original, como una persona que pasa por ser extraordinaria y especial.

En este caso, anuncia el autor, el “Alfabeto sobre la montaña” corresponde a “un paseo, una travesía, una subida a la montaña”, que no representa más que una manera de abandonar la vida cotidiana para cambiar de mundo, una vez que se ha adentrado en el Bosque de hayas y que ha llegado al Desierto. ¿Por qué ha escogido la montaña? Porque en el País Vasco es la morada de casi todos los fantasmas, ese “espacio extra” en el que se refugian todos los que no pertenecen a este mundo¹⁵. Pero también como una forma de homenaje a un motivo omnipresente en la tradición clásica, que -desde Petrarca, y sin olvidar a nuestros místicos- establece “paralelismos entre la ascensión a la montaña y la vida espiritual de quien desea alcanzar la virtud” (p. 178).

A lo largo de la travesía el caminante se topará con todo tipo de peligros, entre ellos el “enemigo interior”. En ese viaje hacia la cima, el viajero será asaltado por diversos fantasmas que le increpan sobre la convivencia, la violencia y la incapacidad que han demostrado para vivir en paz. Así, la situación política actual del País Vasco la ilustra con una historia que le contaba su padre de niño, en la que unas ovejas no comían hierba y se estaban quedando cada vez más flacas, porque siempre esperaban encontrar una hierba de mejor calidad. Pero, no deberíamos olvidar -recuérdense los comentarios sobre la subida de Petrarca al Mont Ventoux- que tampoco hay que escoger el camino más fácil.

En “Tras los pasos de Holden Caulfield” hace Bernardo Atxaga una lectura personal de la novela de J. D. Salinger, que tiene mucho de homenaje al protagonista de *El guardián entre el centeno*. El texto es un reportaje en el que Atxaga repite el recorrido del personaje a lo largo de tres días, desde su fuga de Pencey hasta esa selva que es Nueva York, hasta Central Park, corazón de la novela porque para el protagonista - “un adolescente que no quería dejar de serlo”- significa el lugar de la infancia.

¹⁵ En “Espacio y elogio del panfleto” (en Álvaro Ruiz de la Peña, ed., *Páginas de viva voz. Leer y escribir hoy*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995, pp. 206) se considera también el panfleto como un “extra-espacio”.

En “Alfabeto sobre una marina”, un texto para un catálogo del pintor Eduardo Sanz, se acoge a una doble fórmula, a la del alfabeto porque le proporciona la confianza y seguridad suficientes para contar la historia de un grumete que cuenta un naufragio ocurrido en 1944 frente a las costas de Lastres, y a la del sueño, que ya utilizó en otros dos textos anteriores.

El “Alfabeto sobre una canción de mar. ¡Adieu Bordeaux!” debe leerse como una defensa de los poemas y las canciones populares, que Atxaga -en sintonía con su poética- equipara con los grandes clásicos de la literatura.

Con “Alphabelette. Alfabeto francés en honor de Jorge Luis Borges” volvemos a la literatura fantástica, a su lógica diferente, una literatura que surge del miedo, y de la que ya se había ocupado en “Red para atrapar fantasmas”. Para Borges el tema central de la narrativa estriba en la causalidad: “No hay azar -escribe en *Siete noches*-, lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad”, en el sentido de que “la magia -define Borges- no es otra cosa que una causalidad distinta”. En suma, Atxaga reconoce haber aprendido en Borges que los libros no pueden contenerlo todo, que sólo constituyen un resumen de la vida, pero que poseen sus propias leyes y procedimientos.

“Alfabeto sobre el único verano de mi vida en que fui un don Juan” forma parte de una serie de textos que publicó *Diario 16*¹⁶ en la que diversos escritores contaban un amor de verano. Un verano en el que, como afirma el autor, su nombre fue Legión “porque fuimos muchos amores”, tantos como diecisiete. ¡Lástima, con siete más hubiera podido completar un alfabeto de amores veraniegos!

En “Lista de casos” recoge diversos testimonios sobre el sida, enfermedad que Atxaga ve como “una peste reaccionaria” porque no sólo no altera el orden social sino que lo fortalece y consolida. Pero como Atxaga se mueve siempre entre la realidad y la ficción, cita textos de Artaud, de Hervé Guibert, amante de Foucault y autor de *El amigo que me salvó la vida*, del poeta chileno Enrique Lihn, de Anne Sexton, hasta un aforismo de Lichtenberg. Pero lo que en el fondo plantea es el

¹⁶ La serie se titulaba “Aquel verano, aquel amor” y el trabajo de Axtaga “Mi nombre es legión”. Se publicó el 25/VIII/1996.

derecho de todo enfermo a un *bel morir*, rodeado de familiares y amigos.

“Lista de locos”, por último, recoge testimonios sobre la locura, con todo lo que tiene de injusta y lo que conlleva de violencia. Se incluye entre ellos el del poeta Leopoldo María Panero, que lleva casi treinta años internado en hospitales psiquiátricos y del que se transcribe un poema que me resisto a olvidar:

Hombre normal que por un momento
 cruzas tu vida con la del esperpento
 has de saber que no fue por matar al pelícano
 sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros
 y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada
 de demonio o de dios debo mi ruina.

(*Poemas del manicomio de Mondragón*, 1987)

* * * * *

Dejemos a Bernardo Atxaga y pasemos a Juan José Millás.

“El telescopio empequeñece el universo.
 Es el microscopio el que lo agranda”.

G.K. Chesterton

En su penúltima novela, *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1994), Juan José Millás ya había señalado que sólo “una realidad llena de perfiles fantásticos” podía representar la vida española actual. Con la lección de Cervantes y Valle-Inclán bien aprendida, en esta nueva obra, *El orden alfabético*¹⁷, intensifica los procedimientos retóricos que habitualmente utiliza en sus artículos de *El País*. Insistir en la importancia que estos textos periodísticos tienen en la evolución de su obra, no parece gratuito, pues, sin restarle la validez y entidad que poseen en sí mismos, han sido campo de experimentación para decantar un estilo que surgió desde planteamientos que andaban por los aledaños del realismo para llegar a una literatura donde impera lo fantástico, acentuando los ribetes irónicos y paradójicos, como el arma retórica más adecuada para explorar la realidad actual. Habría que añadir que su

¹⁷ Alfaguara, Madrid, 1998.

estilo ha tendido siempre a una economía de medios, a lo que él ha llamado la sencillez compleja, cuyo ejemplo señero sería *La metamorfosis*, de Kafka, pues, no en balde, el protagonista de esta novela se siente como un escarabajo solitario (pp. 54 y 77). Quizá porque apostar por un estilo funcional, sin adornos, es el procedimiento estilístico más adecuado para resaltar la carga simbólica de la historia que se cuenta.

En la dedicatoria que encabeza la novela aparece ya la poética que cultiva Millás en esta narración: las personas son tan reales como la fantasía y tan fantásticas como la vida real. El texto del relato se compone de dos partes equilibradas, con veintidós y dieciocho fragmentos, sin numerar, que pueden leerse -por su tensión y proporciones- como dos novelas cortas. En la inicial, narrada en primera persona, Julio, un adolescente de trece años, casi catorce (precisión que se convierte en una especie de rima interna que se reitera a lo largo de la obra), mientras pasa unas anginas en la cama, tiene delirios fantásticos que le permiten llevar una doble vida, pasar de la realidad familiar a otra apocalíptica, en la que el lenguaje está desapareciendo, pero en la que -como contrapunto- consigue tener relaciones con Laura, la chica de la que está enamorado.

Entre esta primera parte y la siguiente, narrada en tercera persona y, por tanto, desde una mayor distancia, han transcurrido veinte años. En ese tiempo, la realidad ha adquirido las características catastróficas que el joven fantaseó. Así, los padres del protagonista se han divorciado, la madre está casada con un peluquero y distribuidor de uñas postizas; y el padre, obsesionado por aprender inglés, ha padecido una trombosis que lo tiene internado en un hospital. Julio, por su parte, se ha convertido en un periodista solitario cuya lógica choca con un mundo en el que tiene que vivir, por lo que sublima su mediocre existencia refugiándose en la imaginación, inventando dos amantes ocasionales, una familia y un hijo con la misma edad que él tenía en la primera parte de la narración.

El que hable un adolescente no es una elección arbitraria, pues sólo una mirada ingenua, sin contaminar, apasionada, podía advertir en la realidad lo que los maleados adultos no aprecian. "Yo -señala (p. 16)- tenía en la cabeza miles de puertas que me llevaban a lugares en los que era tan feliz". De la misma manera, en la segunda parte, el protagonista,

que aparece como una inversión especular del adolescente, se convierte en un adulto que lleva una existencia vicaria. Lo que se narra, en suma, es el conflicto de un individuo con su familia, con su entorno, con distintas mujeres. Julio se siente incapaz de adaptarse a ningún orden, por lo que -simbólicamente- se refugia en el alfabético, no porque resulte menos convencional que los demás, sino porque -a diferencia del resto- respeta unas reglas de juego, lo que no impide que al transitar por él se lleve más de una sorpresa.

Más allá de metáforas y símbolos, por otra parte, muy bien armados por Millás, en la novela se plantean dos cuestiones que hoy me parecen capitales, y no sólo en la sociedad española: el progresivo empobrecimiento del lenguaje y la continua desrealización de una existencia en la que no parece que se advierta la cada vez mayor presencia de lo irreal. Las palabras, ha repetido Millás, son las piezas dentales del pensamiento y la realidad sólo se puede digerir con una dentadura en buen estado. El lenguaje genera la realidad, la crea, por lo que al ir perdiendo palabras la vida se estrecha, se hace más inhóspita y tenemos que deambular por ella como minusválidos¹⁸. No menos acerada es su crítica respecto a la segunda cuestión, en la que apunta cómo la televisión y la prensa se han convertido en instrumentos para describir la realidad. Así, mientras que lo real se está convirtiendo en invisible (las muertes del abuelo y del padre, en la primera y segunda parte, respectivamente), lo ficticio se presenta de tal modo que parece real¹⁹.

Si el recuerdo de Kafka y de Lewis Carroll parece evidente, no en balde ellos mostraron en sus obras los absurdos mecanismos que gobiernan la existencia humana y las distintas realidades con las que convivimos, me gustaría llamar la atención también sobre un autor español del que tantas cosas lo separan pero con el que tiene mucho en común, Ramón Gómez de la Serna. El escritor madrileño fue un maestro en la observación de lo ínfimo y fue quien hizo suya la frase citada de Chesterton que me parece una definición perfecta de la concepción del mundo que tiene Millás. Pero comparte también con el inventor de las greguerías el gusto por los objetos: ¿hay algo más

¹⁸ Vid. también Jesús Marchamalo, *La tienda de palabras*, Siruela, Madrid, 1999, y Vicente Verdú, "El subjuntivo", *El País*, 10/VII/1999.

¹⁹ Vid., como un ejemplo más, entre otros que podrían aducirse, su artículo "Lo real", *El País*, 25/IX/1998, con el que Millás ha obtenido el Premio de periodismo Mariano de Cavia.

ramoniano que la pierna sin depilar de *La soledad era esto*, el bigote postizo de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* o el zapatito del aborto y las uñas postizas de esta novela?

Todo esto, no obstante, no es más que inútil erudición si no entendemos que Juan José Millás utiliza lo fantástico en esta gran novela que es *El orden alfabético* para articular una visión crítica del mundo en la que alerta sobre la deshumanización y la despersonalización de la existencia y sobre esa grave lacra que supone el predominio de lo que Muñoz Molina llamó la ideología del ser frente a la cultura del hacer²⁰. Pero también -y esto es lo principal- sobre el absurdo de una vida en la que se está produciendo una "catástrofe alfabética", en la que ese ecosistema que es el lenguaje se está deteriorando, mientras que lo virtual sustituye a la realidad, lo vicario a lo real. Una sociedad, comenta el narrador, que parece sufrir algún tipo de hemiplejía, o de Alzheimer, y a la que sólo le funciona un costado. A pesar de todo lo apuntado, no parece del todo pesimista la conclusión del relato, pues, después de mucho deambular por ese orden alfabético que contiene todo lo existente, el protagonista llega a la palabra *hombre* con la sensación de que ha alcanzado el final de su trayecto, momento en el que la multitud de la que formaba parte quizá se decida a fundar de nuevo la realidad, a crear un mundo distinto.

No quiero concluir sin resaltar que la novela es también otro ejemplo más de esa literatura crítica que los estudiosos de la materia suelen echar tanto de menos. Su peculiaridad, en este sentido, estriba en las alusiones a aquéllos -utilizo el lenguaje del autor- que ni siquiera respetan las reglas que han creado. Y no parece que sea necesario señalar. Visto lo visto en la historia, en la tradición literaria, quizá sólo a través del juego, de los espejos deformados, del revés de la trama, puede mostrarse en toda su trascendencia y complejidad la vida española. Y quizá no está de más recordar lo que Bernardo Atxaga comenta en su libro: "Los alfabetos me sirven precisamente para infundir una cierta magia al flujo narrativo". En esa misma onda se mueve un Juan José Millás que con la única letra que tiene problemas es con la *r*, porque le cuesta pronunciarla, y que puestos a perder alguna palabra elegiría

²⁰ Valgan un par de muestras: "Cuando estás convencido de ser esto o lo otro puedes hacerte mucho daño intentando convencer a los demás" (p. 139); "Toda patria es una forma de espejismo atroz" (p. 153).

sentina, porque lo confunde, ya que le evoca el alma, el espíritu, y sin embargo es el nombre de la cloaca de los barcos²¹.

En suma, mientras que para Bernardo Atxaga el orden alfabético es la estructura más adecuada para amenizar sus lecturas públicas, un orden abierto que le permite jugar con las partes del discurso y traspasar las fronteras clásicas de los géneros literarios; Juan José Millás lo utiliza como la representación simbólica de una organización fija, de unas reglas de juego de las que no podemos prescindir sin el grave riesgo de deteriorar el lenguaje, y –por tanto– la realidad que sustenta.

No en balde hace unos días me comentó Millás que si iba a hablar del orden alfabético no debería empezar por Basilea sino por Almería. En fin, no siempre hay que seguir tan estrictamente el orden (a Millás le gusta recordar que la realidad es, en parte, una tensión entre el orden y el desorden), aunque éste sea el alfabético, ni hacerle caso a los autores que uno más aprecia. Al fin y al cabo, ya casi nadie duda que la realidad también forma parte del género fantástico²².

²¹ Vid. las entrevistas con Tino Perterra, *La Nueva España* (Oviedo), 10/IX/1998, y Núria Navarro, *El Periódico*, 15/IX/1998.

El único alfabeto que le conozco, en el sentido que hoy usa el término Atxaga, es "1998, vocabulario básico", *El País*, 27/XII/1998.

²² Quiero darle las gracias a María José Vega, Silvia Iriso, Gonzalo Pontón y Guido Capelli, sabios compañeros de departamento, y a un par de generosos amigos, Pilar Orero y Jon Kortazar, por las pistas que me han proporcionado sobre los alfabetos en la tradición clásica y moderna.