

MEMORIA Y ESTILO TARDÍO

Jordi Ibáñez Fanés

(Universitat Pompeu Fabra)

Valeriano Bozal, *Otra España negra*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2020, 188 pp.,

ISBN: 9788413401065

———, *Crónica de una década y cambios de lugar*, Madrid, Antonio Machado, 2020, 320 pp.,

ISBN: 978-84-7774-905-9

Hay dos cuestiones que la teoría obtiene de la observación y con las que la observación se enriquece en la teoría, sin que la una llegue nunca a anular a la otra: la cuestión del estilo tardío y la de los deberes de la memoria. La primera suele darse en relación con un recorrido previo —el transcurso de una vida de trabajo y creación, con independencia de cuán longeva haya sido esta vida, pero sin ignorar una experiencia o una cierta conciencia del acabamiento—. La segunda debe comprenderse como un derecho, no necesariamente como un deber, y por lo tanto como una necesidad, o incluso como la asunción de una responsabilidad que, sin embargo, no sería irresponsable no asumir. Con respecto a los modelos más canónicos de estilo tardío —Tiziano o Picasso en pintura, por ejemplo, o Beethoven y Rossini en música, y no me atrevo a dar ejemplos en literatura, a pesar de que los hay, dicho sea muy convencionalmente, como el viejo Goethe, el supuesto último Shakespeare, o incluso el viejo Baroja con sus memorias desmesuradas— poco puede hacer la teoría si no es analizarlos con respecto a una supuesta plenitud y mantener la cabeza fría con las proyecciones del *pathos* del final, esto es: de la vejez, la decrepitud y la muerte. En este asunto siempre nos discutiremos sobre lo que escribió Adorno a propósito de Beethoven y siempre saldremos a tomar aire —o a creer que lo tomamos— con lo que escribió Edward Said sobre el *late style* a propósito de artistas tan diversos como Richard Strauss o Jean Genet, e intentaremos poner orden con volúmenes como el editado por Gordon McMullan y Sam Smiles bajo el título de *Late Style and Its Discontents* (Oxford University Press 2016). El

problema seguirá siendo un espejo acuoso más capaz de poner a prueba nuestras preguntas que de dar respuestas sólidas y estables. Y aun perdiéndonos en la casuística de cada ejemplo singular y de cada forma de arte —la pintura puede encontrar en el garabato tardío una forma genuina de verdad, una idea de visión, ¿pero puede alcanzar la novela o la escritura esa sabiduría de la inmediatez?—, no dejaremos de cuestionarnos en qué sentido interpretamos las obras de una madurez extrema con respecto a lo que las precede, que puede ser que forme parte de la maduración de esta «madurez extrema», pero también de una plenitud que se resquebraja. Puede ser el no va más del arte y su sabiduría, o una forma desacomplejada de leve o grave senilidad. La tersura revienta, la dulzura fermenta y muestra un punto de alcohol que hace pensar antes en un narcótico que en la corrupción final. Y luego está el problema —no menor, y más comprometido aún— de los estilos tardíos entendidos dentro de una idea más general de época tardía ella misma, si se quiere, con respecto a alguna plenitud precedente. Porque no se comprende ningún estilo tardío sin el bagaje de los modos de hacer y los modelos en los que se formó ese estilo, sin el concepto mismo que ese estilo pone en crisis, o cuya crisis expresa. Así, por ejemplo, el estilo tardío de Picasso expresaría la crisis misma de la pintura y de la figuración en los años sesenta del siglo pasado, o las novelas de Thomas Mann expresarían la crisis del naturalismo, o esas memorias mencionadas de Baroja expresarían el incontinente derramamiento de una subjetividad en crudo más allá de la economía narrativa, más allá de la cocción y el esfuerzo del arte.

Tales consideraciones —que corto aquí— vienen a cuento de los dos últimos libros, ya no una novedad, publicados por Valeriano Bozal en 2020: *Otra España negra* y las memorias *Crónica de una década seguida de Cambios de lugar*. Puesto que Bozal no es un artista, pero sí un historiador del arte y de las ideas estéticas, hablar en su caso de «estilo tardío» puede parecer impropio. Sin embargo, los dos libros, que no quiero pensar que serán lo último que publicará este autor, encajan extraordinariamente, y en un doble sentido, en la idea general de lo tardío, y nos plantean también la cuestión de los deberes y derechos de la memoria. El uno, el estudio dedicado a *Otra España negra*, presenta en su forma más autoconscientemente extrema la culminación de un modo de hacer, de un estilo de trabajo que en ese libro da un paso más allá en el oficio del historiador del arte, ampliando el campo a la literatura y a una recopilación de datos que muy convencionalmente atribuiríamos a la sociología, la demografía o el urbanismo. En realidad, Bozal se entrega en este estudio a la investigación de un imaginario que no puede reconstruirse únicamente como algo visual, o visible, sino que también es narrado, también es documentable. Y

en este trabajo de reconstrucción y exploración lo impulsa no —o en absoluto— la reconstrucción pintoresca de la *diferencia* española, cultivada a menudo por los propios españoles como una forma de narcisismo entre resignado y desdeñoso, sino una mezcla muy viva e inteligente de crítica, análisis, compasión e indignación. Bozal ni se regodea con la fealdad ni se avergüenza de la miseria. Las registra, las constata, las ilustra y las explica, y sobre todo las expone encajándolas de nuevo en una historia que no es la «historicista» de una vieja España pintoresca ya superada —y que últimamente, por cierto, persiste en regresar en forma de cultura pop y costumbrismo cinematográfico—, sino la España surgida del progreso mismo proyectando una sombra que no es otra que la de esa negritud. Su España negra no es una rémora incrustada en el progreso, sino una consecuencia de este mismo progreso tal como se ha llevado a cabo en este país desde finales del siglo XIX hasta —digamos— los años sesenta del siglo XX: Quizá por eso regresa siempre, como regresa siempre lo reprimido, incluso repitiéndose como farsa, o viviendo la repetición misma como una farsa.

Y aunque los previsibles —si hablamos de *España negra*— Gutiérrez-Solana, Verhaeren y Regoyos, o incluso Nonell y Zuloaga, o Castelao, definan un objeto de estudio claro y previsible para un historiador del arte, y el trabajo de Bozal desborda, como ya he dicho, este campo convencional analizando novelas de Galdós, Baroja, Blasco Ibáñez, Cela, Martín-Santos, Laforet, Delibes y Marsé, o tratando de reconstruir con datos de todo tipo el contexto social que da sentido al imaginario estudiado, lo decisivo, lo novedoso, y lo que convierte este estudio en una importante apertura de campo para la historia cultural de la España contemporánea, es esta consideración de lo negro no pintoresca, sino histórica, es decir: no historicista, sino como historia *viva*, como historia capaz de interpelar todavía dialécticamente —esto es, intelectualmente y moralmente— el presente. «La España negra surge con la modernidad, no contra ella» (p. 15). O también: «La primera España negra [la del prototipo, para entendernos, que puede remontarse al Siglo de Oro y a la lógica de los pícaros y una hidalguía arruinada] se mueve en la tradición, la segunda [la de un siglo XIX preocupado por la modernización extensible a los dramas del siglo XX: guerra civil y franquismo, con posguerra y con desarrollismo] no. Pero no rompe con ella. Hay un nexo de unión (...): la emigración del campo a las ciudades, la transformación de agricultores y pequeños artesanos en jornaleros de escaso jornal y trabajo precario, de escasa vivienda, y muchas veces de costumbres y valores antiguos (...) difíciles de realizar en la ciudad de costumbres y valores diferentes (...), tan inexorables como el desarrollo de la urbanización y la tecnología» (*ibid.*). Todo

ello implica una conciencia histórica que desborda completamente la mera cronología. ¿Qué significa este énfasis puesto en «el paso del tiempo histórico, no meramente cronológico» (*ibid.*)? Significa que todo el estudio dedicado a Otra España negra constituye un esfuerzo por pensar históricamente no solamente los objetos del historiador, o la lógica temporal y de transformaciones en los que estos objetos son lo que son y adquieren el sentido que llegan a adquirir, ellos mismos atravesados por el prisma de su propia historicidad y por los horizontes de toda recepción, de toda actualidad. También se piensa históricamente en la tarea del historiador.

El viejo Valeriano Bozal —si se me entiende bien esta expresión— medita sobre su oficio ejerciéndolo de un modo mucho más abierto, atrevido o decididamente menos ortodoxo de lo que sería incluso una suerte de regreso a las convenciones teóricas de la «historia social» del arte. *Otra España negra* es un libro que enseña cómo pensar el oficio del historiador enfrentado más a un imaginario y a sus raíces materiales y reales que a un conjunto de imágenes, susceptibles de refugiarse en una ensoñación formalista. El cognitivismo de Bozal, que algunos de sus discípulos aprecian como el elemento distintivo de su docencia y de sus trabajos como historiador, pienso que consiste en saber pensar históricamente las formas y su intención representacional, no en reducir la historia al tipo de conocimiento que se obtiene de las formas y de su (posible) intencionalidad cognitiva. Cuando Bozal nos dice que «España negra es una construcción ideológica y también es una imagen» (p. 27), nos está invitando a entender la imagen como la construcción de un imaginario ideológico. El elemento doble de la construcción y el imaginario, sin embargo, tan característicamente ideológico —en el sentido clásico—, exige tareas de deconstrucción, de desmontaje, de disección. En ese campo, paradójicamente, la buena historiografía se convierte en el reverso de la buena ficción —porque son una misma moneda cuyo valor de ley define también una buena sociedad—. Así se entiende que el libro concluya con una cita de Juan Marsé, extraída del prólogo a *Si te dicen que caí*: «En esas lentas y sinuosas suturas que se producen entre hechos reales y hechos ficticios, en ese artificio, es donde la novela crece. La cuestión es bastante sencilla: cuando un relato adquiere algún sentido, lo adquiere por su propia lógica de relaciones sencillamente narrativas. La novela no pretende ser un arte de lo que fue, sino de lo que pudo haber sido» (p. 182).

Otra España negra puede verse como un caso de estilo tardío si se lo entiende también como el repliegue de un experimentado historiador sobre las posibilidades de su propio oficio ejerciéndolo, no teorizando. Así se produce un poderoso replanteamiento de estas posibilidades,

algo que —de no tratarse de un historiador de ochenta años, sino en los albores de su carrera— permitiría augurar un recorrido extraordinariamente prometedor e innovador, aunque el tono del libro transmita una melancolía, una perplejidad y una vieja indignación que debe atribuirse ya a esa edad «real» de su autor. Si se piensa en el Walter Benjamin estudiando el París de Baudelaire, e incluso si se acude a un libro tan temprano de Bozal como su estudio dedicado al *Realismo plástico* en España entre 1900 y 1936 (Ediciones Península 1967), se puede entender también que la apertura de campo practicada en *Otra España negra* no viene de la nada. Se cierra un círculo, en cierto modo, y se lanza hacia atrás una onda que permite imaginar trabajos futuros justamente desde la altura que da la gran experiencia. En esto consiste, al fin y al cabo, el estilo tardío *teorizado* y su paradoja: que señala el futuro cuando este —como aquella esperanza de Kafka— ya es sólo para otros.

Para otros son también las memorias que Valeriano Bozal publicó este mismo 2020. Se trata de un libro compuesto de dos libros —*Crónica de una década* y *Cambios de lugar*—, más dos apéndices: uno sobre un viaje a Cuba en los noventa —«no espero encontrar la revolución, la verdad es que no espero nada, voy a conocer, dispuesto a conocer»—, y otro dedicado a su amigo Tomás Llorens tomando como pretexto dos exposiciones en el Thyssen comisariadas por él. Si digo que estas memorias son «para otros» es porque están en las antípodas, en tono, en contenido, y sin duda en intención, de cualquier autobiografía al servicio de sí mismo, de la propia imagen, de la propia exhibición. Son realmente una crónica seca al servicio de una idea latente de memoria civil. Están contadas desde un punto de vista que se expone como tal —y, por lo tanto, que es todo lo objetivo que una posición subjetiva discreta y honesta puede llegar a ser—. Y son sobre todo extraordinariamente informativas de algo que, como ya han señalado otros críticos (véase Jordi Gracia en *El País*, «A pie de obra», 5 de febrero de 2021), forma parte indispensable de un relato tan complejo, matizado y realista de la Transición española que sólo puede dejar en evidencia tanto las lecturas eufóricas sobre su carácter «modélico» como las que la denigran —a toro pasado— como mera «continuación» del franquismo o como turbio apaño para salir del paso. Semejante exigencia no se plantea desde una suerte de equilibrio equidistante —algo así como «ni con los unos ni con los otros, pero con todos»—, sino desde una posición mucho más dura y difícil: la del deseo de saber, de decir lo que fue, lo que salió mal y lo que salió bien, las pérdidas y las ganancias, el orgullo y la vergüenza. Se trata, en fin, de acercarse a estos años desde la «disposición por conocer» que Bozal se imponía en su viaje

cubano. En este sentido, sus memorias, de las que Bozal ya publicó un anticipo en *La balsa de la Medusa* en 1999 con el título de «Compañero de viaje», son realmente un servicio a la memoria civil de los años sesenta y de la Transición. Bozal se explica y recuerda, además, sin los afeites, por así decirlo, de la literatura y de la bella prosa. Ya he dicho que son memorias escritas en una prosa seca de cronista, y eso redundará en su veracidad, o en la honesta franqueza de lo que dice. Son recuerdos de la complejidad de una época —los años sesenta—, no para justificarse, sino para invitar a saber, para exponer con rigor y minuciosidad —que son dos de las virtudes mayores que atribuye a sus dos primeros amigos-maestros, José María Moreno Galván y Rafael Conte— las múltiples capas de un aprendizaje intelectual, moral y civil. «Quien no desee la complejidad con que la trama intelectual ataba hilos tan dispares y dejaba abundantes flecos, poco entenderá de aquellos primeros años críticos de la década» (p. 49). Reconocer y dar a conocer el tapiz es sin duda mucho más decente que renegar de él, despreciarlo desde la perspectiva de «lo actual», y burlarse de los que hurgan en él —aunque sea con puro afán arqueológico, con el deseo legítimo de comprender—, como si el destino de la vejez fuese el de avergonzarse no solamente de los pecados de juventud, sino sobre todo de la juventud misma convertida en pecado... de los actuales jóvenes. No es esta, en absoluto, la posición del autor de estas memorias.

Bozal insiste en ellas en una cuestión que aparece también en *Otra España negra*: en explicar «desde dentro» la experiencia del recuerdo, o del relato. Lo dice a propósito de *Nada* de Carmen Laforet: «La protagonista de *Nada* no está ante un paisaje, está dentro de un mundo» (p. 57). Usa este criterio para expresar su desagrado por Cela y su desinterés por Juan Benet. Y remacha: «Confieso que siempre he preferido a escritores que escriben desde dentro» (p. 59). Esta es la posición general desde la que están escritas estas memorias —esta «crónica»—. Lecturas, amigos, revistas, exposiciones, artículos y libros propios, entreverados por un recorrido profesional en el mundo de la enseñanza y en el editorial, configuran una cartografía cuya coherencia no reniega de contradicciones, titubeos, decepciones y esfuerzos que nunca son ni vanos ni ilusos. A esta posición «desde dentro» de la propia experiencia civil e intelectual —abierta al lector, se entiende, dispuesto a entrar en el juego de todas las puertas que el libro invita a abrir— se une otra, decisiva, que Bozal extrae de una cita de su amigo Carlos Piera sobre la apuesta «pascaliana» a favor de un compromiso por un mundo más justo: «Esa apuesta no es una apuesta por lo irracional, sino una respuesta a la precariedad de lo racional, y debería por tanto disminuir su envite a medida que tal precariedad disminuyera; (...) esa apuesta, a la manera de

la que Pascal proponía [sobre la existencia de Dios], es condición de su propio éxito, pues quien no apuesta porque la humanidad puede y debe alcanzar determinadas condiciones de vida está de hecho contribuyendo a que nunca se alcancen» (p. 61).

Hay más incursiones en la actualidad en la segunda parte, en *Cambios de lugar*, que arranca con la muerte de Franco. No obstante, se mantiene el tono de crónica de aquella decisiva y a menudo dramática, siempre preñada de grandes expectativas y grandes temores, segunda mitad de los años setenta. Su trabajo en la revista del PCE *Nuestra bandera*, su relación con Manuel Azcárate, su colaboración, junto con Tomás Llorens, Alberto Corazón, Rafael Solbes y Manolo Valdés en el pabellón español de la Bienal de Venecia de 1976 son momentos decisivos de esta segunda parte, que desemboca en su relato de los inicios y del proceso de consolidación de su carrera docente en la universidad, en la Autónoma de Madrid primero, en la Complutense después. Los orígenes del MNCARS, la política (oficial) y la cultura. Todo eso está presente aquí. Hay un momento, en el capítulo 14 de esta segunda parte, en el que Bozal se muestra como lector, las cosas que lee, sus lecturas recurrentes, la cartografía moral —el «viaje moral»— que estos libros y autores permiten levantar. Es un capítulo importante. Salvando todas las distancias, y de un modo casi clásico —piénsese en Montaigne—, el hombre nos dice lo que es diciendo cuáles son sus gustos, y estos gustos son inseparables de una experiencia, de una textura moral, de una exposición que, en las antípodas del exhibicionismo turbio, jocosos y amargo, nos enseña lo que un individuo puede enseñar más honestamente: He sido esto, he perdido y ganado esto —véase el capítulo final sobre las amistades perdidas—, he leído esto y aquello, he hecho esto, y estas son, en fin, mis credenciales. Y de esto van estas valiosas, útiles e interesantes memorias.