

zan con frecuencia procesos moleculares, intempestivos, como el reflejo del amanecer en los ojos de una salamandra, la desaparición de una figura en el recodo de un jardín, el desgarrón de la miga del pan por el cuchillo, la vibración del paisaje en la calima estival, la suspensión de las distancias en el curso de un viaje o la llegada de una ráfaga de aroma de arrayán en medio de un día helado de noviembre.

3) Los diarios

En virtud de su variedad de registros, el diario cumple, en cierto modo, con la condición que hace de la novela el texto utópico por excelencia de la modernidad: la capacidad para combinar todos los géneros. Sólo que en el diario esta máxima heterogeneidad no es producto de un montaje o yuxtaposición en última instancia de origen polifónico, sino de un gesto de relativa pasividad: la docilidad de la atención que lleva a anotar todo cuanto la realidad confusamente va ofreciendo. Como señala Blanchot²⁰, el diario se diferencia de la novela en que en él todo se lee como efecto de una voluntad de constatar, de informar: puede acoger cualquier acontecimiento, por insignificante que sea, con tal de que esté impregnado de cotidianidad, con tal de que vaya avalado por la concreción de la fecha, y hasta por la indicación del momento del día: «Quiero dejar aquí constancia de ello (...) También los escritores unos días se levantan jueces, otros delincuentes y otros nada más que notarios» (LSF, 53).

La hospitalidad de los diarios es comparada por Trapiello a aquellos salones de las viejas casas «donde nadie se detenía, pero donde se pasaba siempre que se quería ir a alguno de los otros» (GE, solapa). Y termina reconociendo que dicha neutralidad es transitiva, instrumental: el diario es un libro «en el que sería absurdo quedarse, pero sin el cual no podríamos llegar a esos otros lugares donde nos espera el espejismo de que hemos encontrado algo» (GE, solapa). O, como dice Blanchot, para un escritor, los diarios, al requerir cierta asiduidad, vienen a ser igual que esos ejercicios que, aunque nunca se reflejan en el resultado final, sin embargo son indispensables porque lo preparan: «El único diario que el escritor puede llevar es el de la obra que no escribe»²¹. (Trapiello explicita esta función preliminar del diario transcribiendo con frecuencia en el suyo inventarios de materiales para proyectos irrealizados).

Sin embargo, al permitirnos acceder a su supuesta intimidad, el diario convierte al escritor en rival de los personajes de sus propias obras, ya que la insignificancia de su vida cotidiana llega a parecernos aún más interesante que la de los caracteres de ficción: «Sólo entonces he comprendido

²⁰ Maurice Blanchot, «Le journal intime et le récit», en *Le livre à venir* (París: Gallimard, 1971), pág. 272.

²¹ Blanchot, *Le livre à venir*, pág. 277.

que nos reconocen mejor en la calderilla que en los billetes grandes» (GE, 24). De ahí que Trapiello recurra constantemente al motivo (desarrollado por Pla en *El cuaderno gris*) del proyecto fallido de novela, de la novela que se queda en un título y cuyo comienzo desemboca fatalmente en una anotación de diario: «Me gustaría escribir una novela (...) Hasta cuando se sueña conviene ser modestos» (GE, 16). Pues, ¿no resulta tanto o más apasionante seguir día a día la construcción de la persona del autor que leer las peripecias de los caracteres de sus novelas? Así Jon Juaristi ha llegado a escribir recientemente que «el personaje que cruza por las páginas de *El gato encerrado* y de *Locuras sin fundamento* tiene tanta o más enjundia novelesca que Martín Benavente, protagonista de la última novela del autor —*El buque fantasma*—, y muchos más matices que la mayoría de los personajes de la nueva narrativa española»²².

Por otra parte, José Bianco cifra el atractivo de los diarios de escritores en la empatía: en la ilusión de que, al registrar minuciosamente el trato de un autor con el mundo, nos permiten satisfacer la curiosidad que su persona despierta en nosotros a través de la lectura del resto de su obra: «Pero los lectores, cuando admiran a un escritor, también se sienten atraídos por el hombre que hay en él. Quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los diarios de escritores»²³.

Ahora bien, tal familiaridad vicaria pasa por el reconocimiento de la sensibilidad del autor, de aquello que orienta su atención especialmente, impidiendo que el diario se reduzca a una mera colección de apuntes fragmentarios ordenados cronológicamente: «A menudo me he dicho que yo tendría que hacer un inventario de cosas, personas y nombres que me gustaran mucho y que me recordara, en los momentos difíciles, con sólo leerlo, la razón de mi vida» (GE, 182-83).

Los diarios de Trapiello constituyen, en primer lugar, la cantera de su poesía, el lugar donde muchos de sus versos se desvelan cronológicamente. Aunque, por otra parte (y a fin de subrayar el carácter ficticio que le confiere el ejercicio diarístico) Trapiello neutraliza el realismo de las anotaciones, sustituyendo la precisión de las fechas por vagas indicaciones estacionales: «Quizá nada exprese mejor lo que es la huida del tiempo, el ciclo de las estaciones que tan bien describió Pla. Un trozo de carne de membrillo, succulenta, un poco aldeana. Unos frutos de temporada, unos viejos recuerdos y una casa en el campo» (GE, 188).

Se trata del registro más elemental y al que gran número de diarios deben su peculiar encanto: el tenue argumento de la vida se despliega a medida que el escritor va destacando menudencias sobre el fondo de la normalidad cotidiana: «Pepys habla de lo que podríamos hablar ahora, una tarde

²² Jon Juaristi, «La mirada insobornable», *Babelia/El País*, 13 de marzo de 1993.

²³ José Bianco, «Diarios de escritores», en *Ficción y realidad* (Caracas: Monte Ávila, 1977), pág. 57-58.

de invierno: criadas, confituras y una chimenea encendida» (GE, 20). Son detalles que, de otro modo, hubieran quedado condenados al olvido: «entonces recordaremos con nostalgia este día hecho de casi nada. Este día que olvidaremos sin duda mañana mismo, porque no fue en absoluto extraordinario, sino parecido a un día como otro» (GE, 119).

Al indicar que el diario se inspira en la disponibilidad de la atención («Todo esto es muy hermoso. No tengo tema ninguno para escribir»; GE, 197), Trapiello quizás esté expresando la moral del género y asimismo la causa de su popularidad actual. Pues la lectura de los diarios, con su característico movimiento pendular entre la espontaneidad de la mirada y la anotación reflexiva, nos enseña a perder el tiempo provechosamente: a observar y a recapacitar: «Con la disculpa de comprar unas esarpas y luego un litro de aceite de linaza cocido para los suelos de Las Viñas, me he pasado la mañana ganduleando por Madrid, como uno de esos mancebos de droguería que saca Galdós en las novelas, que para un par de recados, echaban a perder cuatro o cinco horas» (LSF, 77).

Lo mismo que sucede en los ensayos del siglo XVIII con la figura del espectador y con la del «curioso impertinente» en los artículos de costumbres y en las crónicas urbanas posteriores, en los diarios de Trapiello la confluencia de la observación con la reflexión genera una postura crítica. De ahí que el escritor se reconozca en la que él llama «la filosofía del pobre» (GE, 147): una filosofía que se expresa en máximas y aforismos y tiende a ser predominantemente moral, ya que se trata de un pensamiento en situación, que presenta la idea sin perder nunca de vista la anécdota de la que surge: el dolor y los sueños que mueven la vida humana. (Las anotaciones de Trapiello aparecen despojadas, no sólo de fechas, sino también de nombres propios, que se sustituyen con iniciales, precisamente para subrayar la representatividad moral de sus protagonistas. De este modo, y en virtud de su sesgo analítico, tales anotaciones con frecuencia se convierten en «casos», procedimiento adoptado en dos textos muy afines a los de Trapiello a este respecto: las *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro y los diarios de José Jiménez Lozano).

Y esta superación de la anécdota en busca de su valor testimonial es lo que ha permitido a Juaristi hablar de «la mirada insobornable» como rasgo más característico del Trapiello diarista. Una mirada que, igual que la de los escritores del Siglo de Oro o que la de Galdós y los noventayochistas, erige a Madrid en microcosmos: «Hay un Madrid trágico y pequeño que nunca cambiará» (GE, 156). Con su fisonomía espúrea y chirriante y su galería de tipos tristes y absurdos, Madrid encarna para Trapiello su idea de la vida como una coexistencia anticlimática donde realidad y belleza se realzan mutuamente (GE, 179): «He llegado a amar esta ciudad tanto,

que no podría apartarme de ella unos pasos, sin sentir esa punzada que nos produce todo lo que es hermoso, pero imperfecto, mal acabado» (GE, 196).

Pero la mirada insobornable del diarista se ceba sobre todo en la estupidez del mundo de la cultura, tan representativo de la autocomplacencia que, al final de los ochenta, hizo estragos en la sociedad urbana española de la «modernización», ya que, según Musil, la peor especie de estupidez «no es aquella que consiste en una falta de inteligencia, sino en la que, al arrogarse logros inexistentes, niega a la inteligencia misma»²⁴.

4) La crítica literaria

La obra crítica de Andrés Trapiello gira en torno a la definición de lo «clásico», lo cual indica su pragmatismo, su arraigo en la lectura. El clasicismo bien entendido implica frecuentación: se suele propugnar la familiaridad con los escritores clásicos en virtud de su excelencia. Por eso, al oponerse a la noción establecida de clasicismo, Trapiello se muestra radicalmente inconformista: lo que intenta, en el fondo, es enseñarnos un nuevo modo de leer, un nuevo modo de enfrentarnos a la historia literaria, sobre todo a la española: «Supongo que tratar aquí de ir contra las ideas que los manuales de literatura se han encargado de fijar, es cosa imprudente y además ingrata, como dar coces contra el aguijón» (CTG, 31).

La corrección del canon propuesta por Trapiello, sin embargo (y quizá con la única excepción de su crítica a la generación del 27 en CTG, 269), no resulta predominantemente destructiva: procede más por ampliación que por eliminación. Fiel a su idea, basada en Novalis y Borges, de que en literatura no existe el progreso («Quiero creer que, a lo largo de la historia, los poetas no hacen otra cosa que escribir un único libro. El mismo libro, con letra diferente»; GE, 141), Trapiello reivindica en ese mismo libro una serie de clásicos alternativos que, frente a los oficiales, se distinguen por su falta aparente de brillo, por su condición de autores «menores»: «Ser clásico es una especie de dandismo, pero parece que es más difícil ser dandy vistiendo de gris que llevando guantes de cabritilla. Muchos de los escritores de los que se habla en este libro consiguieron ambas cosas: ser clásicos sin vestir demasiado la etiqueta» (CTG, 8).

Trapiello no oculta la naturaleza impresionística de su crítica (recalcada por el «me parece a mí» con que a menudo remata sus opiniones), no se avergüenza nunca de que sus hallazgos surjan de una lectura hedonista, tal como la caracteriza Barthes: «el texto no puede arrancarme más que este juicio, para nada adjetivo: (...) *¡es esto para mí!*»²⁵. Esta elevación de la sensibilidad a principio heurístico hace que el ensayo, con frecuencia,

²⁴ Robert Musil, «Über die Dummheit», en *Gesammelte Werke*, VIII: «Essays und Reden» (Hamburgo: Rowohlt, 1981), pág. 1287.

²⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (París: Éditions du Seuil, 1973), pág. 24.

incorpore la escena de la relectura gustosa: «Por eso, en una de esas tardes encapotadas y bajas, (...) el que gusta de los libros va a su biblioteca, escoge uno y lo sostiene entre las manos largo tiempo. (...) A menudo es libro de relectura» (CTG, 213).

Pero, a su vez (y como sucede al principio de *Un pueblecito* de Azorín con el paseo por las casetas de la cuesta de Moyano), tal escena está precedida por la del descubrimiento: «Ocurre también que pueda ser libro de lance, comprado por nadie sabe qué razón olvidada ya, por qué interés de otra hora» (CTG, 213). Pues el disfrute repetido de los clásicos de traje gris depende de su rescate de «los puestos de libros, los tableros todavía desordenados y los montones encombrados de papeles viejos» (CTG, 203).

«A los libros, como a las ciudades, llegamos de dos maneras: por recomendación o por casualidad» (GE, 80). El mérito de la crítica literaria de Trapiello consiste en haber conjugado estos dos extremos: contagia su entusiasmo por ciertos autores y libros casi desconocidos con los que se ha topado en las librerías de viejo, como si nos admitiese en un club para iniciados: «Si cada uno confesara cuántas horas al año dedica a los llamados escritores universales, (...) quedaríamos sorprendidos porque comprobaríamos que es ostentosamente poco el tiempo a ellos entregado, comparado con el que dedicamos a los escritores menores, mínimos, locales» (CTG, 237).

Ahora bien, ¿qué es lo que fascina a Trapiello en estos clásicos (poco o mal leídos) por él reivindicados, y cuyos mejores ejemplos serían Baroja y Solana? En primer lugar, cierta anacrónica pobreza de estilo que les ha hecho parecer opacos, menores, al lado de los clásicos oficiales de la modernidad («Este tiempo nuestro es un tiempo de imágenes»; GE, 112), pero que, sin embargo, les permite captar mejor la belleza impura de la vida, en la tradición cervantina o galdosiana: «Hoy, como ayer, muchos propagan que Baroja escribió mal la prosa. Supongo que pensarán que peor lo hizo en verso. Pero uno siempre ha preferido el mal estilo de un buen escritor a los escritores malos que bordan con esmero sus pamplinas, los estilistas, los artificieros» (CTG, 89). Y también: «Porque Solana, contra lo que piensa la mayoría, tiene un estilo, una manera de redactar las frases que sólo en él hemos visto y que le delata a la distancia. Está hecho ese estilo sobre todo de sencillez y llaneza. En cierto modo resulta tan cervantino (...)» (CTG, 157).

Este ideal de llaneza estilística lleva a Trapiello a nivelar los géneros literarios, de modo que cuando habla de escritores en concreto, más que analizar sus obras taxonómicamente, subraya lo que todas ellas tienen en común: su «mundo», la originalidad que les confiere la inmediatez de observación propia de cada autor: «La literatura española de este siglo no

ha dado un prototipo, un personaje literario interesante y con un perfil muy claro, del tipo de Don Juan o de Fausto. En cambio, nos ha dejado tres mundos muy definidos: lo barojiano, lo ramoniano y lo solanesco (lo galdosiano pertenece por derecho propio, y es padre de estos tres mundos, al XIX)» (CTG, 159).

A tal superación de las barreras genéricas debemos algunos de los mayores logros de Trapiello como crítico: el rescate de zonas híbridas de la literatura contemporánea española, como el «prosaísmo sentimental» o tendencia narrativa de la poesía modernista tardía (CTG, 320), las novelas poéticas y tan poco narrativas de Sánchez-Mazas («sobre todo novelas de clima, temperatura, colores, tactos y perfumes, justamente eso que no tiene argumento»; CTG, 361) y los libros de viaje de Unamuno («Pero de toda su obra me parece a mí la más gustosa la que escribió sobre paisajes»; CTG, 40).

Como era de esperar, el ideal de transparencia y claridad supremas lleva a Trapiello a privilegiar críticamente los textos menos elaborados y «literarios». Lo que, según él, mejor representa a los clásicos de traje gris (y, a este respecto, otro de sus prototipos sería Josep Pla) son ciertos libros tan «menores» como ellos mismos: los epistolarios, los diarios, las memorias, los artículos periodísticos, las semblanzas, que Trapiello compara a «los cotidianos trenes de cercanías que nos llevan y traen a cada momento de un sitio para otro» (CTG, 238). Es decir, los escritos brotados de la asiduidad y del hábitat, todo lo que se va redactando espontáneamente al compás de la vida.

José Muñoz Millanes