

PALABRAS CONTRA BOMBAS: RESPUESTAS LITERARIAS A LOS ATENTADOS DEL 11-M

Los atentados del 11-M marcan en la historia reciente de España un inciso tan brutal y doloroso como el 11-S en la de Estados Unidos. Las diez bombas que estallaron en la mañana del 11 de marzo de 2004, entre las 7:37 y las 7:39, en cuatro trenes de cercanías de Madrid, en las estaciones de Atocha, El Pozo y Santa Eugenia y en las vías cerca de la calle Téllez, mataron a 191 personas y dejaron heridas a 1.857, según las estadísticas oficiales. Al contrario de lo que había ocurrido en América después del derrumbe de las Torres Gemelas, en España no se produjo ningún «agrupamiento tras la bandera», sino que la nación quedó dividida por una virulenta polémica sobre las responsabilidades y los abusos políticos de la matanza. En las vísperas de las elecciones generales del 14 de marzo, la insistencia del gobierno del Partido Popular en acusar a ETA, a pesar de la creciente evidencia de que un grupo islamista cercano a Al Qaeda había perpetrado la masacre, fomentaba las sospechas de que se intentaba manipular la información a fin de dirigir las sospechas hacia el terrorismo vasco y desviar así la atención del fracaso de la política exterior de Aznar, en particular de la controvertida participación de España en la invasión de Irak, guerra desaprobada por una gran mayoría de los ciudadanos españoles. El gobierno, a su vez, reprochaba a la oposición la instrumentalización de la tragedia nacional para su campaña electoral. Los eslóganes cantados en las manifestaciones multitudinarias contra el terrorismo se convirtieron cada vez más en desafíos para el gobierno, y el triunfo electoral del PSOE se puede interpretar como respuesta cívica a la mala gestión de la crisis por parte del Partido Popular. Aunque hasta hoy no han desaparecido por completo las especulaciones sobre eventuales relaciones entre los terroristas del 11-M y

ETA, no quedan dudas serias en cuanto a la autoría islamista: los hombres que depositaron las mochilas bomba en los trenes fueron identificados como miembros de una célula yihadista, ocho de ellos se suicidaron, el 3 de abril de 2004, en su piso refugio de Leganés, al verse descubiertos y rodeados por la policía, otros fueron detenidos y condenados a largas penas de cárcel, y algunos pocos siguen fugitivos.

Sin embargo, el caso del 11-M dista mucho de poder darse por concluso, pues más allá de la mera elucidación criminalística y el debate político, las profundas huellas que ha dejado en la sociedad española exigen un tratamiento que ni la política ni la jurisdicción son capaces de dispensar. No me parece exagerado considerar el 11-M como el suceso más importante y emblemático que se ha producido en España desde el comienzo del siglo XXI. Por consiguiente, cabe preguntarse cómo la cultura española y, en particular, la literatura han reaccionado a este reto, y a qué figuraciones se ha recurrido para representar y explicar el 11-M y el impacto que ha tenido sobre el imaginario colectivo.

La productividad cultural del 11-M

El 11-M es uno de esos sucesos históricos que, como guerras, crímenes, catástrofes, accidentes, etc., destacan por su alta *productividad cultural*. Defino este concepto 1.º como la capacidad de un acontecimiento de provocar la generación de productos culturales (i.e. la productividad cultural potencial) y 2.º como el conjunto de los productos culturales realmente creados (i.e. la productividad cultural efectiva). Tales productos culturales —uso este término sin la menor connotación negativa, prefiriéndolo a *obras artísticas*, que suele implicar una selección cualitativa que quisiera evitar— pueden ser, por un lado, textos *literarios* (poéticos, narrativos, dramáticos, ensayísticos), es decir, textos que por su finalidad estética, su elaboración formal y/o su ficcionalidad se distinguen de textos utilitarios (p. ej. los que tienen una intención primordialmente informativa, prescriptiva o persuasiva), y, por otro lado, todo tipo de artefactos semióticos, como películas (filmes de ficción, pero también documentales con una marcada voluntad expresiva y/o un corte ensayístico), la fotografía artística, las artes gráficas (pintura, dibujo, cartel, caricatura, cómic, etc.), la escultura, los géneros dramáticos no verbales (pantomima, *performance* muda, etc.), la música incluyendo sus formas teatrales (ópera, *musical*, zarzuela, etc.), líricas y narrativas (canción), la danza, etc. Si ya en la Antigüedad y la Edad Media ciertos acontecimientos se reflejaban más que otros en la literatura y el arte, en épocas posteriores la productividad aumentaba paralelamente a la evolución de los medios de comunicación y el acceso a ellos de un número

creciente de personas. El estudio de la productividad cultural de un acontecimiento concreto implica primero establecer el repertorio de los productos culturales existentes relacionados con él, buscar después los elementos recurrentes (motivos, metáforas, figuraciones) en la representación del suceso y estudiar su variabilidad y las constelaciones en que se combinan, para en la última fase pasar (facultativamente) a la interpretación crítica desde la posición ideológica propia.

El grado en que se realiza la productividad cultural potencial de un suceso depende de un gran número de factores que la favorecen o estorban. En el caso de los atentados del 11-M se cumplen varios requisitos que hacen esperar una productividad cultural elevada: la distancia (espacial, temporal, cultural) corta, la rapidez de la transmisión de la información (la cuasi-inmediatez entre el suceso y las noticias sobre él) y la cobertura extensa (un muy alto porcentaje de la población española y también mundial ha recibido la noticia), la larga duración de la actualidad (la investigación y los procesos contra los inculpados han durado años), la relevancia atribuida al acontecimiento por la política y los medios de comunicación, la interpretación del suceso como cesura histórica (el 11-M se considera como una ruptura que divide la historia en un antes y un después) y la dimensión extraordinaria del daño (en la historia de Europa, ningún atentado ha causado más víctimas muertas o lesionadas que las bombas del 11-M). Factores menos objetivos, pero sumamente importantes para calibrar el grado de afectación e implicación personales de cada creador o consumidor de productos culturales, son, entre otros, la autovictimización imaginaria debida a la alta posibilidad de reconocerse en las víctimas reales (en rigor, todos los usuarios de transportes públicos vivimos bajo la amenaza permanente de morir en un atentado semejante), la tragicidad (la imposibilidad para las víctimas de prever el peligro y el carácter abrupto del suceso que no les dejó tiempo para reaccionar), la misteriosidad (los enigmas, auténticos o inventados, que quedan sin resolver), la carga emotiva y simbólica de las imágenes emblemáticas, la relacionabilidad con otros sucesos (p. ej. el 11-S, la guerra de Irak, las elecciones, etc.) en una compleja red que confirma o pone en tela de juicio la cosmovisión propia, la capacidad de polarizar (las polémicas surgidas en los días después de los atentados incitan a un posicionamiento personal explícito) y el trauma colectivo que aumenta la necesidad de una catarsis terapéutica que se espera conseguir a través de la experiencia estética procurada por los productos culturales.

Los factores contrarios al pleno despliegue de la productividad cultural potencial de un acontecimiento son principalmente prohibiciones explícitas (v. gr. la censura), tabúes tácitos y escrúpulos éticos. Ante la masacre real y el

respeto que se debe a las víctimas, la creación de productos culturales, destinados a provocar un placer estético y sugerir un sentido en medio del absurdo más cruel, y la ficcionalización a base de hechos auténticos ocasionan fácilmente la acusación de frivolidad, de regodeo en el morbo y de rentabilización del sufrimiento ajeno con fines egoístas como el lucro y el éxito personales mediante la comercialización del producto y una desproporcionada atención mediática que se sospecha que se promete alcanzar un escritor o artista que trata un tema tan sensible. El escepticismo respecto al poder de las respuestas culturales a la actualidad, por un lado, y por otro la escasa valoración estética que hoy día suele merecer la menospreciada cultura comprometida, explican también los reparos que tienen muchos creadores y críticos en lo que atañe a la explotación cultural de hechos lúgubres, sobre la que siempre pesa, por extensión del campo referencial y reducción simultánea de la envergadura de la tragedia respectiva, el severo veredicto de Adorno de que escribir poesía después de Auschwitz es un acto bárbaro¹. Si fuera así, ¿no lo sería también, guardando las diferencias, después del 11-M?

La productividad cultural del 11-M empezó a explotarse pocas horas después de que estallaron las bombas. Ya en la mañana de los atentados, miembros de la asociación DocusMadrid tomaron sus cámaras y grabaron lo que estaba pasando en la estación de Atocha y sus alrededores: los veintitrés cortometrajes realizados entre el 11 y el 14 de marzo componen el documental colectivo *Madrid 11-M. Todos íbamos en ese tren* (2005)². Y en la tarde del día funesto, el compositor luxemburgués Pierre Even escribió un «Agnus Dei para las víctimas del 11 de marzo de 2004 en Madrid, para voz mediana y órgano», opus 34, que se estrenó el 24 de abril del mismo año en Griesheim, Alemania³.

Desde entonces, aparte del sinnúmero de artículos de prensa y las docenas de libros de crónica periodística y análisis político que se han ocupado de las bombas de Atocha, varios documentales con cierta ambición han intentado reconstruir los acontecimientos, v. gr. *72 horas, del 11M al 14M* (2005) de Mar Abellán, el docudrama *La película del 11-M* (2005) de Fernando Quintela y Miguel Courtois, producido por *El Mundo*, con algunas secuencias

¹ Esta idea provocadora y muy controvertida, que Adorno matizó en escritos posteriores, aunque sin retractarse nunca de ella, se formuló por primera vez en un ensayo de 1951: «nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch»: Theodor W. Adorno, «Kulturkritik und Gesellschaft», en: Petra Kiedaisch (ed.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1995, pp. 27-49, cito p. 49. El contexto muestra claramente que Adorno no hablaba sólo de la poesía, sino de todas las formas artísticas subsumibles bajo el denominador común de *cultura*.

² <http://www.zinema.com/pelicula/2005/madrid11.htm>. (cons. 5-IV-2009).

³ http://www.sibeliusmusic.com/cgi-bin/show_score.pl?scoreid=50987. (cons. 5-IV-2009).

representadas por actores⁴, o más recientemente *Boomerang 11-M* (2008) de Arturo Prins, que interpreta los atentados y el resultado de las elecciones del 11-M como reacción a una política gubernamental errónea⁵. En el cine de ficción, el primer director que se atrevió a tratar el tema doloroso fue Álex Quiroga con *Ilusiones rotas 11-M* (2005), que narra cuatro historias individuales que convergen en la madrugada fatídica⁶. Daniel Hernández, a su vez, muestra en su película *Chicos normales* (2008) la vida cotidiana de tres jóvenes marroquíes en Jamaa Mezwaq, un barrio pobre de Tetuán donde nacieron cinco de los terroristas del 11-M⁷.

Mientras que el cine persigue un objetivo de elucidación para hacer más comprensibles los hechos y sus consecuencias, la conmemoración del dolor colectivo constituye el propósito principal del libro de 350 fotografías, *Madrid in memoriam. Una iniciativa para el recuerdo* (Madrid, Rodríguez Burgos, 2005), y también de las dos grandes esculturas infantiles, tituladas «El Día y la Noche», que Antonio López creó para el hall de la estación del AVE de Atocha, oponiendo la inocencia de la niñez a la brutalidad de los atentados⁸.

Es representativa para la mayoría de las ficcionalizaciones fílmicas, dramáticas y narrativas del 11-M la intención del compositor danés Lars Graugaard de concebir su ópera electroacústica para contratenor, *Trenes de marzo* (con libreto de Toni Montesinos, estrenada en el Festival d'Òpera de Butxaca i Noves Creacions de Barcelona, 2006), como un homenaje a las víctimas, «una respuesta ciudadana particular a un hecho que nos había afectado a todos» y un «espectáculo [que] debería ser un hecho de civismo, de posicionamiento humano. Sacar la política y fijarse en la víctima»⁹.

Otra forma de reacción musical y poética a problemas de la actualidad es la canción, y no sorprende que el 11-M tenga ya su propia discografía. En el año de los atentados, la banda de rap-rock Def Con Dos denunció en «Mundo Chungo» (del álbum *Recargando*) no sólo la violencia terrorista, sino también el clima de desconfianza y vigilancia creado por las excesivas medidas de seguridad¹⁰, mientras que el cantautor madrileño Ismael Serrano («Fragilidad», del disco *Naves ardiendo más allá de Orión*) y Luz Casal («Ecos», en *Sencilla alegría*) optaron por un lirismo más intimista. En 2005 destaca

⁴ <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/03/1477/> (cons. 5-IV-2009).

⁵ http://www.salir.com/pelicula/boomerang_11m (cons. 5-IV-2009).

⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Ilusiones_rotas-11_M (cons. 5-IV-2009).

⁷ <http://www.imdb.com/title/tt1281370> (cons. 5-IV-2009).

⁸ Pedro P. Hinojos, «Libros, cine y canciones para el 11-M», <http://www.diariodealcala.es/content/view/full/8355/52/> (cons. 5-IV-2009).

⁹ <http://fobnc.blogspot.com/2006/11/entrevista-lars-graugaard.html> (cons. 5-IV-2009).

¹⁰ Otros conjuntos raperos españoles que versificaron sobre los atentados son Zenit, «11-M», y Aire y Humo, con «11-M 11-S (canción anarquista)» (en el CD *Algo más que nosotros mismos*, 2007).

sobre todo el CD doble de homenaje a las víctimas, *No os olvidamos*, que incluye canciones (aunque no todas escritas para la ocasión) de una treintena de intérpretes, entre ellos Elena Bugedo («De Madrid al cielo»), Javier Gurruchaga y Ana Belén (con una nueva versión de «Imagine» de John Lennon), Marwan («Madrid 11 de marzo»), y también varios músicos hispanoamericanos, como el argentino Fito Páez o el cubano Pablo Milanés. Algunos de los títulos aluden abiertamente a otros atentados yihadistas o a la ofensiva militar que desencadenaron, como «Madrid Zona Cero» de Alberto Arijá Savia o «Bagdad Ramala Madrid» de Armando y el Expreso de Bohemia. Otras canciones sobre el 11-M son —sin pretensión de exhaustividad— «Respóndeme» del conjunto heavy metal Sphinx (en el álbum *Paraíso en la Eternidad*, 2005), «La estación» de Álex Ubago (en el compacto *Aviones de cristal*, 2006) y «Jueves» (en el CD *A las cinco en el Astoria*, 2008) del grupo donostiarra La oreja de Van Gogh.

No se agotará pronto la fuente de inspiración, pues hay varios proyectos en vía de realizarse. Se ha retrasado la publicación, anunciada por la editorial Panini, de un cómic sobre el 11-M, ateniéndose a los hechos probados en la sentencia del tribunal que condenó a los responsables de la masacre, con dibujos de Jesús Redondo y Francis González y guión de Antoni Guiral y Pepe Gálvez¹¹. Mientras que el director de cine José Luis Garcí ha declarado que desea rodar su última película sobre el 11-M, otro cineasta famoso, Manuel Gutiérrez Aragón, ya se ha retirado para escribir una novela, titulada *La vida antes de marzo*, que relatará la historia de dos hermanastros que, sin haberse conocido antes, se encuentran por casualidad en un tren y se cuentan sus vidas: uno de los dos, un simpatizante del movimiento yihadista, fue testigo de los preparativos de los atentados del 11-M¹².

El 11-M en la literatura española

Como es normal, la literatura reaccionó primero con textos cortos, sobre todo con poemas circunstanciales, escritos bajo el impacto directo de los sucesos o ya desde cierta distancia temporal. Pocos meses después de los atentados, dos iniciativas de promocionar la escritura poética sobre el 11-M se plasmaron en la publicación de las antologías *11-M: Poemas contra el olvido* y

¹¹ Agencia EFE, «Un cómic narrará el 11-M», en: *El País*, 24-I-2008, http://www.elpais.com/articulo/cultura/comic/narrara/11M/elpepucul/20080124elpepucul_11/Tes (cons. 5-IV-2009).

¹² Rocío García, «Gutiérrez Aragón dice adiós al cine», en: *El País*, 17-X-2008, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Gutierrez/Aragon/dice/adios/cine/elpepucul/20081017elpepucul_2/Tes (cons. 5-IV-2009).

*Madrid, once de marzo*¹³, que contienen unos doscientos textos, de casi otros tantos poetas (algunos colaboraron en los dos libros), pero sólo la mitad de las poesías se refiere explícitamente al terrorismo y no todas fueron escritas después del 11-M, ya que algunos escritores contribuyeron con un texto anterior sobre un tema afín, como, p. ej., la violencia, la muerte, el duelo, la pérdida, etc.¹⁴ Aunque la mera existencia de estas dos antologías de poesía baste para demostrar la posibilidad de escribir poesía después del 11-M, Pedro Sevilla volvió a plantear la pregunta si hay límites que imponen a la poesía un silencio respetuoso:

Otra vez la pregunta, la vieja incertidumbre:
 ¿Es un gesto moral escribir estos versos
 cuando hay trenes que vuelan, Madrid, once de marzo,
 y los hierros y el fuego abrasan a mujeres
 que van hacia el trabajo?¹⁵

Si la duda no sólo es lícita, sino casi obligatoria, la respuesta resulta contundente:

Y aquí un hombre escribe,
 tiene que haber un hombre que lo escriba,
 con desolada música,
 para salvar su alma,
 para que nadie olvide y no sean vanos
 ni el dolor de los vivos
 ni el abierto y sagrado corazón de los muertos¹⁶.

El teatro tardó sólo un año en dramatizar el 11-M en el primer aniversario de la tragedia. Durante el día 11 de marzo de 2005 se representaron en varios teatros madrileños once piezas cortas, escritas por otros tantos autores: Ignacio Amestoy, Ana Diosdado, Yolanda Dorado, Raúl Hernández Garrido, Juan Alberto López, Jerónimo López Mozo, Yolanda Pallín, Paloma Pedrero, Margarita Reiz, Laila Ripoll y Julio

¹³ VV. AA.: *11-M: Poemas contra el olvido*, Madrid: Bartleby, 2004, y Eduardo Jordá/ José Mateos (eds.): *Madrid, once de marzo*, Valencia: Pre-textos, 2004.

¹⁴ Cf. mis artículos «Lírica y terrorismo: El 11-M en la poesía española», en: *Quimera*, núm. 271, mayo 2006, pp. 32-36, y «Lyrik und Terrorismus. Die Madrider Attentate vom 11. März 2004 und ihre poetische Verarbeitung», en: Gerhard Penzkofer (ed.): *Postmoderne Lyrik — Lyrik in der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, pp. 125-148.

¹⁵ Pedro Sevilla, «Madrid, once de marzo», en: Jordá/ Mateos (eds.), *op. cit.*, p. 158.

¹⁶ *Ibidem*, p. 159.

Salvatierra. Una representación conjunta de estas piezas en el Teatro Español cerró la jornada bajo el título de *Once voces contra la barbarie del 11-M*¹⁷, espectáculo coordinado por Adolfo Simón, quien desde entonces lo ha llevado con su compañía a varios países (Portugal, México, Estados Unidos, donde se escenificó en el Instituto Cervantes de Albuquerque, dirigido a la sazón por la escritora Blanca Riestra). La edición impresa de los textos salió en 2006: como ya había sido el caso de las mencionadas antologías de poesía, todos los beneficios de la venta del libro se destinaron al apoyo de las víctimas del terrorismo.

La narrativa española se acercó al 11-M a partir de 2006, y desde entonces se ha ocupado del tema al ritmo de una novela por año. El primero fue Luis Mateo Díez, quien cuenta en *La piedra en el corazón*¹⁸ una historia intimista sobre la comunicación conflictiva entre una hija adolescente enferma, Nima, y sus padres divorciados, Liceo y Aurea. No es «una novela sobre el 11-M, sino una novela en el 11-M», precisó el autor, pues el día de los atentados funciona como «escenario simbólico»¹⁹, como un acontecimiento que causa un dolor colectivo tan intenso que, ante la dimensión del desastre, se relativiza el sufrimiento individual que ha envenenado las relaciones humanas entre los tres personajes, de modo que éstos se ven obligados a cuestionar su actitud y cambiar su manera de tratarse. La sima²⁰ interior en la psique martirizada de la enferma y el abismo que la separaba de sus padres dejan de parecerle insalvables al ver en la tele las estaciones devastadas, y el 11-M desencadena en Nima un proceso de autoanagnórisis cumpliendo así una función catártica en su vida:

las imágenes de los trenes reventados chocaron en sus ojos, como si desde el interior de aquel túnel del sueño por el que regresaba perseguida por la arena del desierto un vértigo de acero la empujase

¹⁷ VV. AA., *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid: Fundación Autor, 2006.

¹⁸ Luis Mateo Díez, *La piedra en el corazón*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2006.

¹⁹ Luis Mateo Díez, en una entrevista con César Coca Martínez, «Recurrir a la literatura sólo para entretenerse es perder el tiempo», http://canales.nortecastilla.es/literaria/autores/entrevistas/2006/luis_mateo_diez_180906.htm (cons. 23-III-2009).

²⁰ Otro escritor leonés, José María Merino, recurrió a la misma metáfora en *La sima*, Barcelona: Seix Barral, 2009, para referirse a la profunda escisión colectiva que provocaron los hechos sangrientos. Aunque esta novela no trata del 11-M, arranca de él, es decir, de la polémica política que siguió a los atentados, la discordia que Merino considera como un rasgo recurrente en la historia de España: su protagonista escribe una tesis de doctorado sobre la primera guerra carlista y opina que el conflicto cainita determina la sociedad española desde el Renacimiento. En sentido literal, la sima de su novela es un abismo en que arrojaron los cadáveres de los fusilados en la guerra civil de 1936-39.

hasta ese límite de las cercanías: la otra sima de la mañana de todos los muertos y heridos que ella acompañó desde la tribulación que reducía su enfermedad y su desgracia a esa inmediata soledad que nos reconduce a lo poco que somos, cuando el dolor es de tantos [...] (211).

Convencido de que la creación literaria es un modo legítimo para enfrentarse a cualquier aspecto de la realidad, Díez niega la existencia de temas no novelables y no comparte en absoluto la opinión de Adorno respecto a la imposibilidad moral de la poesía (y, por extensión, la literatura) después de Auschwitz u otra de las incontables barbaridades que se han cometido desde entonces:

Hay muchos hechos terribles que han marcado el siglo XX y el comienzo del XXI. Pero eso no ha cambiado la capacidad del arte para ayudarnos a comprender lo que somos. El mundo está para retos literarios fuertes, y no para productos de mero entretenimiento. Al arte hoy le compete otra cosa, como el compromiso con las contradicciones de la vida²¹.

Muy diferente del enfoque intimista de Díez es el propósito de la segunda novela española sobre los atentados, *Donde Dios no estuvo* (2007), de la periodista Sonsoles Ónega²² que vivió el 11-M como reportera de CNN+, informando desde la estación de El Pozo, y que, después de concluir esta novela de docuficción, observó de cerca los juicios trabajando para Noticias Cuatro. Ónega intenta una reconstrucción de los hechos, basada en numerosos testimonios recogidos durante tres años, pero ficcionalizando las vivencias de personas auténticas (p. ej. el juez Juan de Olmo se convierte en una mujer, el personaje ficticio de un inmigrante que sufre de amnesia desde los atentados se inspiró en un caso real). De todas las ficcionalizaciones narrativas del 11-M, *Donde Dios no estuvo* es la única que describe con muchos detalles el horror de los cadáveres despedazados, los heridos mutilados, el caos reinante en las calles, planteando la vieja pregunta de la teodicea, de la ausencia de Dios en la «zona cero de Madrid» (85). Se entrecruzan, a modo de elenco representativo, las historias de numerosos personajes afectados o vinculados con los atentados (el inmigrante cubano, la mujer de un marroquí relacionado con el extremismo islamista, el político cuya carrera está en peligro, la joven periodista, etc.), los terroristas, en cambio, sólo aparecen en papeles secundarios, sin que se indague en sus móviles:

²¹ *Ibidem*.

²² Sonsoles Ónega, *Donde Dios no estuvo*, Madrid: Grand Guignol, 2007.

Podía haber reflexionado sobre por qué mataron, pero no creo que merezcan una reflexión. Mataron y punto. Quería que el libro reflejara las sensaciones y las vivencias de quienes sufrieron los atentados, no de quienes los provocaron²³.

Esta actitud es casi general en la literatura española sobre el 11-M. Mientras que en la literatura estadounidense en torno al 11-S se ha prestado más atención a los terroristas y se intenta dar una cara y una mente al adversario, lo que conduce a una muy problemática construcción del otro, v. gr. en la novela *Terrorist* de John Updike (2006), la casi-ausencia de los terroristas en las ficcionalizaciones españolas sobre el 11-M (sólo Yolanda Pallín, en su pieza corta *Entrevías*²⁴, concede la palabra a un joven yihadista para dejar que explique sus móviles) es síntoma de una mayor interiorización o autorreflexividad traumática, es decir, una tendencia a concentrarse, con un alto grado de autocrítica, en los efectos (psicológicos, sociales, políticos) que el 11-M ha causado en España y sus habitantes (los inmigrantes incluidos), y no tanto en sus causas exteriores ni mucho menos en las medidas antiterroristas ofensivas.

También usa el procedimiento de las historias paralelas la escritora coruñesa Blanca Riestra en *Madrid blues*²⁵, pero se concentra en contar los días anteriores a los atentados y en el desenlace hace converger los diferentes hilos narrativos en la madrugada del 11-M. La narración se interrumpe a las 7:38, cuando las primeras bombas acaban de estallar y las otras están a punto de reventar, lo que la mayoría de los personajes ignora todavía: sólo el aullido de los perros y las sirenas de las ambulancias delatan que algo muy grave acaba de ocurrir. Dos personajes sabían qué iba a pasar, un marroquí desertor del grupo yihadista y un amigo español, al que ha revelado los planes de los terroristas y que le ayuda, aunque en vano, a intentar impedir la catástrofe en el último instante. Pero, ¿por qué, conociendo el escondite de los extremistas y la hora y el lugar exactos de los atentados, no llama a la policía para revelar todo lo que sabe, en vez de insinuarlo nomás en frases enigmáticas y patéticas como «Es que tengo que salvar al mundo» (159) o «Escúchenme, es muy importante, algo va a ocurrir» (167), con que sólo logra que no lo tomen en serio y no le escuchen? Blanca Riestra intenta resolver el dilema de la irrepresentabilidad de los terroristas con la invención

²³ Sonsoles Ónega, cit. por Agencia EFE, «'Donde Dios no estuvo', la primera novela sobre los atentados del 11-M», *elmundo.es*, 20-IX-2007, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/09/20/cultura/1190289487.html> (cons. 23-III-2009).

²⁴ Yolanda Pallín, *Entrevías*, en: *Once voces contra la barbarie del 11-M*, op. cit., pp. 93-100.

²⁵ Blanca Riestra, *Madrid blues*, Madrid: Alianza, 2008.

del integrista arrepentido Jusef, pero se crea así un nuevo problema restando credibilidad a la trama novelesca, pues no sólo resulta poco convincente la conducta de este personaje, sino que, dado que todos los lectores saben que las bombas reales estallaron sin que nadie intentara impedirlo, Jusef tiene que fracasar en su empeño, por lo que ni siquiera sirve para introducir un factor de *suspense* en la novela. Además no se explican suficientemente ni las razones para afiliarse al extremismo islamista ni los móviles para desertar de sus filas, de modo que Jusef es un mero constructo que encaja mal en la ficción y resulta desmentido por la facticidad conocida del 11-M.

En febrero de 2009 salió la hasta ahora última novela sobre el 11-M, *El corrector* de Ricardo Menéndez Salmón²⁶. Este autor optó por la distancia intelectual al contarnos la jornada fatídica desde la perspectiva de un corrector de novelas que, en una ciudad provinciana de España, estaba corrigiendo una traducción de *Los Demonios* de Dostoievski cuando se enteró de los atentados, y que, algún tiempo después, recuerda cómo pasó para él el 11-M y cómo poco a poco, con el saber adquirido en los días y meses siguientes, su inicial conmoción profunda cedió a la indignación ante la manipulación interesada de la información y la polémica política que sembró la discordia en vez de unir la nación. Menéndez Salmón rechaza explícitamente el ostracismo impuesto a la literatura por Adorno:

ningún libro cambia el mundo: *precisamente* porque el mundo no cambia podemos seguir escribiendo libros; *precisamente* porque existió Auschwitz tiene sentido que los poetas escriban poesía (60).

Al contrario del filósofo alemán, para el corrector de Menéndez Salmón la literatura sigue siendo un instrumento válido para analizar los hechos y posicionarse ante ellos: aparte de Dostoievski (el nihilismo destructor de Stavrogin, el terror como maldición del hombre), la novela *Korrektur* (1975) del austriaco Thomas Bernhard, citada en el epígrafe y la coda final, y la noción del absurdo existencial del ensayo *Le mythe de Sisyphe* de Camus (que también incluye un comentario sobre Dostoievski) son las principales fuentes de inspiración de su búsqueda de las erratas en el texto de la realidad.

Aunque de calidad muy inferior y escrita en francés, merece mención la novela *11-M: le jour où le temps s'arrêta!* (2008) del congoleño Bakala Kimani²⁷, pues se trata de la visión de un inmigrante africano que vivió el 11-M en Madrid y relata, desde el punto de vista de un *alter ego* ficticio, los

²⁶ Ricardo Menéndez Salmón, *El corrector*, Barcelona: Seix Barral, 2009.

²⁷ Bakala Kimani, *11-M: Le jour où le temps s'arrêta!*, s.l., Lulu, 2008. La novela se publicó también en castellano bajo el título *11-M: el banquete de los buitres*, Lulu, 2008.

cuatro días desde los atentados hasta las elecciones, en forma de una crónica crítica de los sucesos y las reacciones a ellos, insistiendo sobre todo en una sátira burda, con una ironía torpe y a menudo un tono moralista de predicador (sobre todo cuando ataca el materialismo y la libertad sexual de los españoles), de los vergonzosos intentos de los políticos (el partido de papá liderado por Tío Zana vs. el partido de mamá encabezado por Tío Sapatu) de aprovechar la tragedia para su campaña electoral, por lo que los compara con aves carroñeras: un capítulo del original francés se titula «Le festin des corbeaux», y la traducción española se publicó como *El banquete de los buitres*.

«No está lloviendo, Madrid está llorando»: el 11-M y las metáforas

Como todos los tropos, la metáfora se caracteriza por su duplicidad, ya que sustituye el término recto por otro que se emplea en sentido figurado. Si a veces no es más que un ornato retórico superfluo, en otros casos cumple una función epistemológica innegable. «La metáfora es un instrumento mental imprescindible, es una forma del pensamiento científico»²⁸, la elogió Ortega y Gasset en un célebre ensayo: «Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección»²⁹, «un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual»³⁰. Hans Blumenberg mostró en sus numerosos estudios metaforológicos que la metáfora opera en la subestructura misma del pensamiento³¹. No obstante, son frecuentes los usos y abusos de la metáfora al servicio de una estrategia disimuladora o persuasiva que ora tergiversa la verdad bajo las engañosas apariencias de la figuración desfiguradora, ora nos sugiere la identidad de lo dispar. La metáfora es censurable, admitió Wolfdietrich Schnurre en una famosa respuesta a Adorno, cuando se emplea para mitigar el horror cubriéndolo con un velo embellecedor, un «bestickter Metaphernvorhang»³² (una cortina bordada de metáforas) que oculta los aspectos desagradables de la realidad o que los hace más soportables al dulcificarlos mediante el placer estético que procura la formulación sofisticada. Hablar en metáforas conlleva además el

²⁸ José Ortega y Gasset, «Las dos grandes metáforas» (1924), en: *Obras completas*, vol. II, Madrid: Revista de Occidente, 1961, pp. 387-400, cito p. 387.

²⁹ *Ibidem*, p. 390.

³⁰ *Ibidem*, p. 391.

³¹ Cf., entre otros libros, Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

³² Wolfdietrich Schnurre, «Dreizehn Thesen gegen die Behauptung, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben», en: Petra Kiedaisch (ed.), *op. cit.*, pp. 123-126, cito p. 123.

peligro de que el receptor comprenda en sentido recto lo que se ha dicho en sentido oblicuo, que tome por idénticas dos cosas que sólo son semejantes, o peor aún, que el mismo hablante no se dé cuenta o escamotee deliberadamente que sus palabras son metafóricas.

Al comparar las reacciones inmediatas al 11-S en Estados Unidos con lo que ocurrió tras el 11-M en España llama la atención la radical diferencia entre las metáforas originales. La fórmula «War against America» igualaba los atentados a una guerra, comparación sin duda motivada por la envergadura de la destrucción y favorecida por el metaforismo bélico de la retórica yihadista y su concepto de la *guerra santa* (que, bien mirado, es una traducción tendenciosa y una interpretación extremista muy cuestionable de la noción teológica del *yihad*, que en su acepción pacífica designa la lucha interior del creyente con el mal). No obstante, llamar *guerra* un atentado terrorista no deja de ser una metáfora, pues una guerra auténtica implicaría un ataque militar por parte de un ejército que recibe órdenes de algún mando central, que tiene una organización jerárquica (con rangos, distintivos, uniformes, etc.) y dispone de un armamento especial (p. ej. aviación militar). Una veintena de hombres fanáticos que secuestran cuatro aviones para suicidarse con ellos al hacerlos estrellarse contra el Pentágono y las Torres Gemelas puede designarse, en términos no figurativos, como *atentado* o *ataque* ateniéndose a los hechos, como *barbarie* o *atrocidad* manifestando su indignación moral, o como *delito* o *crimen* exigiendo medidas policíacas y judiciales. La metáfora de la guerra, en cambio, pone el acento en la agresión sufrida para derivar de ella la necesidad de defenderse pasando a un contraataque adecuado: como el carácter metafórico de la expresión «War against America» se disimulaba, la reacción aparentemente lógica pudo ser una guerra no metafórica llamada, de manera eufemística, «war on terrorism», en la que el término figurado quedó sustituido por su referente concreto.

Diametralmente opuesta era la metáfora en que cristalizó el sentimiento colectivo español en los días después del 11-M. Cuando en la tarde del 12 de marzo empezó a llover durante la gran manifestación madrileña contra el terrorismo, una muchedumbre de más de dos millones empezó a cantar: «No está lloviendo, Madrid está llorando». Esta lluvia-lanto como metáfora hecha realidad se centraba en las emociones de los afectados, en el padecimiento de los agredidos, no en la acción de los agresores. En circunstancias históricas en que la respuesta bélica al terrorismo ya había revelado su ineficacia —y los atentados del 11-M se interpretaron como prueba de este fracaso— y en que además el enemigo todavía no había sido identificado claramente como exterior o interior (en rigor, como tanto los terroristas como un alto porcentaje de las víctimas eran

inmigrantes, la oposición exterior vs. interior carece de sentido en este caso), la metáfora de la lluvia-llanto interiorizaba la reacción, mientras que la de la guerra-atentado la había dirigido hacia un blanco externo. Por consiguiente, el 11-S provocó las guerras de Afganistán e Irak con miles de víctimas, pero el 11-M sólo repercutió en una crisis nacional que no causó más muertes.

Después de la explosión de las bombas en los trenes, las metáforas siguen siendo lícitas para hablar de las reacciones de los testigos ilesos (la lluvia-llanto, la sima, el banquete de los políticos-buitres, las erratas incorregibles, etc.), pero resulta dudosa la legitimidad de referirlas a las víctimas, de sustituir su muerte y su mutilación por términos figurativos, ya que en su caso, el desgarramiento no es un estado anímico, sino el despedazamiento literal de sus cuerpos:

Hay pies que nadie sabe a qué cuerpo pertenecen.
 Hay una mujer sin cabeza.
 Hay un hombre con el brazo amputado y la ropa hecha jirones. Lleva una zapatilla de deporte blanca en el pie derecho. Sobre el pecho ensangrentado ha conservado un colgante con una cruz de Caravaca.
 Hay una mano con las uñas pintadas.
 Hay una cadera con un *piercing* y un músculo con un tatuaje.
 Hay un resto de oreja.
 Hay vísceras que los forenses recogen e introducen en un sudario.
 (Ónega, 104-105).

Partes corporales en vez de individuos íntegros: la sinécdoque más cruda, *pars pro toto* sin la menor pretensión de ser un ornato retórico, sustituye la metáfora en la descripción de la destrucción en Madrid. Algunos poemas sobre el 11-M expresan una profunda desconfianza ante la metáfora poética. Así, Irene Quintero insiste en que los muertos son reales en su cruda materialidad:

y si hablo de un cadáver en Madrid
 o 200 ya no es metáfora
 son kilos de carne desgarrada³³.

Pues las víctimas del 11-M no son meras metáforas como los cadáveres del poema «Insomnio» que abre *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso quien, al leer en el periódico que el número de habitantes de Madrid había superado el millón, transformó la capital de España en una ciudad de

³³ Irene Quintero, en: VV. AA., *Poemas contra el olvido, op. cit.*, p. 145.

muertos puramente metafóricos: «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)»³⁴. La metáfora como proceso de sustitución de significantes y transferencia semántica se ha vuelto sospechosa: la imagen verbal podría ser un espejismo peligroso («El terror dibuja una metáfora política, pero es mentira: no hay nada detrás del terror»³⁵), que amenaza con materializarse en la realidad, pues existen metáforas capaces de matar:

Cioran dijo, *vivimos mientras
continúen nuestras ficciones.*
Me inclino por lo contrario:
*se muere por exceso de metáfora*³⁶.

Si es inteligente y sincera, la metáfora como instrumento epistemológico revela ser impotente, si es ingenua o ímproba, contribuye conscientemente al encubrimiento y a la falsificación de lo ocurrido. El carácter simbólico de las imágenes estereotipadas se ha gastado, su significado se ha contaminado de nuevas asociaciones que les hacen perder su credibilidad:

El tren, las estaciones,
son metáforas sabidas
de la vida como viaje
y lugar de encuentro y despedida:
metáforas que todos llevamos dentro
y que ahora nos han quitado con la vida,
ya sin metáforas que nos sirvan,
teñidas de niebla fría, mientras la nada
acecha [...]»³⁷.

Una estrategia para seguir usando metáforas a pesar del escepticismo respecto a su veracidad y legitimidad moral consiste en delegar al lector la interpretación recta u oblicua de los términos potencialmente metafóricos. Entre las figuraciones más frecuentes del 11-M hay una que podríamos llamar «la felicidad trágica», variante de «la despreocupación trágica». Mientras que las llamadas de despedida de víctimas encerradas en los aviones secuestrados o los rascacielos que se iban a derrumbar en el próximo

³⁴ Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, ed. de Fanny Rubio, Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 85.

³⁵ Manuel Vilas, «Madrid», en: VV. AA., *Poemas contra el olvido*, *op. cit.*, p. 181.

³⁶ Agustín Fernández-Mallo, en: VV. AA., *Poemas contra el olvido*, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ José Carlos Llop, «Llamadas telefónicas», en: Jordá/ Mateos (eds.), *op. cit.*, p. 89.

instante forman parte del imaginario colectivo del 11-S, la rapidez de los totalmente inesperados atentados del 11-M no permitió este tipo de reacción en previsión de la muerte inminente, por lo que las explosiones son descritas a menudo como una ruptura abrupta y brutal que paró el tiempo y lo dividió en un antes y un después: *11-M: le jour où le temps s'arrêta!*, el título de la novela del congoleño Kimani Bakala, expresa esta idea, por cierto también metafórica, del tiempo detenido y la cesura histórica. Antes de las diez bombas que estallaron entre las 7:37 y las 7:39 (la indicación de la hora exacta es un recurso frecuente en los textos literarios sobre el 11-M), miles de personas viajaban despreocupadas en los trenes o los esperaban en las estaciones, pensando en las pequeñas cosas de sus vidas, en sus amores, trabajos, o simplemente en nada, pero no en la posibilidad de morir en el próximo instante como si se tratara de un extravío sorprendente, un desvío repentino del camino rutinariamente repetido todas las mañanas:

Hay un camino anónimo, trivial, en las mañanas laborales, y de esa rutina se llenan las huellas que nos rescatan del sueño, como si en las primeras horas de cada día fuese más imposible que nunca el desvío que pudiera trastocar nuestra existencia [...] (Díez, 12).

Todo puede romperse y estallar y desaparecer en un instante perdido entre los momentos de nuestro extravío, apenas recién despertados, cuando todavía no vamos a ningún sitio o comenzamos a ir donde habitualmente nos llevan (Díez, 15).

Algunos textos literarios hablan del 11-M sin mencionar las bombas, pero sí la fecha: hablan de hombres y mujeres en su rutina cotidiana, y también usan a veces, por su efectismo lacrimógeno —Menéndez Salmón hablaría de una «sobrealimentación emocional» (126) provocada por las noticias sobre el terrorismo—, el motivo de la pareja enamorada, variante de la albada tradicional, que se separa después de una noche de amor y, sobre todo, la pareja que acaba de encontrarse, de confesarse su amor, y cuya felicidad no tendrá futuro. Mientras que ellos se imaginan su dicha amorosa, el lector ya los sabe condenados a morir. Mediante esta discrepancia entre lo que aún ignoran los personajes antes de la explosión y la información que posee el lector después de ella, se consigue un efecto emocional fuertísimo, pero que conlleva un alto riesgo de cursilería.

Esto es lo que pasa en la canción «Jueves» de La oreja de Van Gogh, que trata de una mujer enamorada desde hace tiempo de un hombre que viaja siempre en el mismo tren, hasta que un día ella se atreve a mostrarle sus sentimientos, aunque le dé vergüenza: «supongo que piensas qué chica más tonta y me quiero morir». Pero «el tiempo se para» y él le corresponde y,

cuando el tren entra en «un túnel que apaga la luz», se tocan las manos y se besan: «dices que me quieres y yo te regalo/ el último soplo de mi corazón», rezan los versos finales de esta canción kitsch en que la única referencia explícita al día de los atentados es el título «Jueves» en combinación con las palabras «un día especial este 11 de marzo», que para los personajes tiene un sentido muy diferente que para el lector, y sólo esta información confiere un sentido premonitorio lúgubre a ciertas imágenes del texto (el deseo de morir, el túnel, la luz que se apaga, el último soplo del corazón). La indicación temporal Jueves, 11 de marzo, provoca un trueque del sentido figurado por el sentido recto y viceversa: el metafórico deseo de morir y el último soplo del corazón se hacen realidad, mientras que el túnel oscuro se metaforiza en símbolo de la muerte. La canción sigue siendo cursi (y la música meliflua con violines y coros celestiales refuerza la cursilería), pero el kitsch feliz se ha convertido en un kitsch trágico.

Más que la letra de esta canción pop me interesa la recurrencia y la variabilidad de esta figuración de los sucesos del 11-M en otros textos. La novela *Madrid Blues* de Blanca Riestra, por ejemplo, que termina a las 7:38 en punto, se cierra con un primer plano casi hollywoodense de un beso —«Y en el fondo del vagón, Carlos y Violeta, ajenos a todo, se besaban» (Riestra, 230)— que también rayaría en lo cursi si el contexto no lo tiñera de una tragicidad que corroe el idilio sentimental, aunque quede un resabio de sensiblería inadecuada a la gravedad de la situación.

En un poema titulado «Estación de Atocha. 11/03/2004»³⁸, Vicente Luis Mora necesita la colaboración activa de los lectores para deconstruir las metáforas del discurso amoroso. A primera vista creemos encontrarnos ante el tema estereotipado: el yo hablante es un hombre que quiere declarar su amor a una mujer («hoy le diré, por fin, cuánto la quiero», dice el verso segundo). Los dos viajan juntos en un vagón de un tren que se dirige hacia la estación de Atocha («ella a mi lado, siete y media, frío»), él se imagina su amor futuro («Sé que un día/ su cuerpo será uno con el mío,/ pedazos enlazados de ansiedad,/ calma sin aire, bocas confundidas»), y el último verso los presenta «entrelazados contemplando el cielo». Parece que no han muerto, sino sobrevivido al atentado, porque son ya las 9:20 y siguen abrazados. Pero ¿cómo es posible que no se hayan dado cuenta de nada? ¿No han estallado en este poema las bombas que estallaron en la realidad? Como en otros textos que narran la crónica de los hechos, las indicaciones de la hora son muy exactas: a las «siete y media» (7:30), la pareja está en el vagón, a las 8 menos 25 (7:35), el yo lírico se imagina el futuro de su amor, una señora sonrío a una niña y el tren se está acercando a la estación de

³⁸ VV. AA.: *11-M: Poemas contra el olvido*, op. cit., p. 120.

Atocha. Todo esto ocurre, pues, antes de las explosiones que, como sabemos, se produjeron entre las 7:37 y las 7:39. Sin embargo, la próxima indicación temporal es «las ocho menos veinte» (7:40), o sea, un minuto después de la última explosión, pero ésta no se menciona en absoluto, e inmediatamente después se dice, para la sorpresa del lector, que esperaba todo menos eso: «Mis sueños de una vida se han cumplido». Y la pareja enamorada sigue su viaje como si nada hubiera ocurrido, en un idilio casi (pero sólo casi) cursi: «y el sol de marzo brilla por doquier/ y Atocha nos sonrío con su boca/ mellada y nos acuna este Madrid/ de hielo once de marzo nueve y veinte». ¿Es posible que se trate de dos pasajeros de un tren que en aquel momento llegaba a Atocha sin llevar bombas a bordo, de una pareja que no murió ni resultó herida? ¿O se describe aquí lo que el once de marzo habría podido ser si no hubieran estallado las bombas? Una lectura mal informada o escapista podría comprenderlo así. Pero prefiero pensar que Mora omite la mención explícita de las explosiones para que el lector llene la elipsis con las informaciones que posee sobre los atentados y que complete así lo no dicho en el texto. Para esta lectura, las metáforas dejarían de serlo, es decir, de su doble referente, el amoroso y el catastrófico, se elegiría siempre el segundo. Las «llamas negras», metáfora del reflejo del pelo de la chica en el cristal de la ventanilla, perderían por completo su sentido metafórico al fusionarse con las llamas de fuego y el humo negro en el lugar donde estallaron las bombas. La «boca mellada» de Atocha ya no se interpretaría como la entrada de la construcción metálica de la estación, sino como las fauces de un monstruo mortífero, que «con sus dientes/ de hierro nos mastica», y también evocaría la imagen de las «bocas» abiertas por las bombas en los trenes destruidos. Quizás la pareja al final del poema ya esté muerta, pues sólo así se explicaría su felicidad y despreocupación a pesar de lo ocurrido. En este caso, los «pedazos» de sus cuerpos «enlazados de ansiedad» se referirían a la unión erótica sólo en un nivel superficial, y en un nivel mucho más macabro y trágico a los cadáveres literalmente despedazados por la fuerza de las detonaciones. Pero, ¿por qué la última indicación temporal es «nueve y veinte», más de una hora y media después de las explosiones, si antes en el poema se sugiere la cercanía de Atocha, de modo que llegar sería una cuestión de pocos minutos? El poeta lo explica así: «los personajes son felices porque están muertos, evidentemente. Tardan una hora en llegar enlazados (de forma simbólica) a Atocha porque una vez muertos el tiempo es relativo y no importa»³⁹. La muerte los fijó en la posición y el estado de ánimo en que se encontraban en el momento de

³⁹ Vicente Luis Mora, en un correo electrónico del 31-III-2009 al autor de este artículo.

morir, y el tiempo se ensancha *ad libitum* porque las almas de los difuntos se han liberado de las limitaciones de la existencia corporal.

«Todos íbamos en ese tren»: el Aleph y la errata

En el cierre de la tercera parte de *La colmena*, Cela, al describir una madrugada en Madrid, definió la ciudad con una triple metáfora: «La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...»⁴⁰. En *Madrid blues*, Blanca Riestra varía la frase manteniendo la imagen central, la cucaña, es decir, el esfuerzo por alcanzar la dicha: «La noche de Madrid es una enciclopedia viva, una cucaña, un hormiguero» (Riestra, 29). Enciclopedia y hormiguero, como también la colmena, son imágenes rizomáticas que metaforizan la pluralidad de individuos que forman una metrópoli como Madrid, esos millones de personas con sus actividades y saberes heteróclitos que normalmente sólo constituyen una unidad en la abstracción generalizadora (el «pueblo», los «madrileños», etc.), pero que el 11-M logró conglomerar físicamente en una manifestación de más de dos millones de participantes (i.e. más de la mitad de la población de Madrid) y que la lengua fusionó en un *todos* solidario. «Todos íbamos en ese tren» era uno de los eslóganes de la protesta, y un personaje de *Madrid blues* opina que «cuando uno mata a un hombre mata a todos los hombres» (Riestra, 74), formulaciones que sugieren que los atentados se dirigieron contra todos, contra un blanco colectivo, y que todos fuimos sus víctimas:

todos los que estuvimos allí (y creo que todos, de un modo u otro, estuvimos allí) sentimos que los buenos tiempos habían tocado a su fin (Menéndez Salmón, 12).

en realidad éramos todos nosotros los que estábamos allí, tirados entre las vías, caminando como zombis o sentados en los parterres municipales con la mirada perpleja de quien despierta en un país de caníbales (Menéndez Salmón, 34).

Más prudente, y con razón, se muestra la literatura cuando se trata de los muertos y heridos. Ellos sufrieron en sus propios cuerpos la brutalidad de la generalización deshumanizadora, ya que los terroristas no los eligieron en función de determinados rasgos idiosincrásicos, sino que el mero azar de su presencia en uno de los vagones destrozados por las bombas decidió su destino. Por consiguiente, subsumirlos en una entidad abstracta podría

⁴⁰ Camilo José Cela, *La colmena*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid: Cátedra, 1995, p. 320.

equivaler a negarles una vez más su derecho a una individualidad irreductible. En la pieza teatral *El muerto y el mar*, Julio Salvatierra personificó a todas las víctimas en una sola figura: en el embarcadero de Caronte aparece una mujer que incorpora a los 191 muertos del 11-M, por lo que a veces habla en el nombre de todos y otras veces con voces diferentes⁴¹. Emprende la travesía al más allá acompañada por otro hombre-multitud, que lleva en sí a setenta y siete mil personas, todas las que, en el resto del mundo, murieron el 11-M «antes de tiempo»⁴², o sea, víctimas de guerras, crímenes, hambrunas, etc. «No había presupuesto para más»⁴³, es la explicación metadramática por qué una actriz y un actor deben bastar para encarnar tantos papeles, ya que, como puntualiza el viejo barquero de la muerte, «en la globalidad se anda escaso de presupuestos de cultura, por lo visto, y sobrado de *otros...*»⁴⁴. No obstante, la enorme diferencia numérica entre los cadáveres representados por cada uno denuncia la desproporcionalidad de la atención que se presta a la muerte según dónde, cuándo y en qué circunstancias se produce.

La mujer y el hombre que encarnan una multitud, la muchedumbre que es un solo sujeto colectivo, todos somos uno: bien mirado, se trata de variantes del motivo borgeano del Aleph, comprendido como la coincidencia de, si no todas, muchas existencias individuales en el mismo lugar y el mismo instante, tal como lo explica un personaje de *Madrid blues*:

Un Aleph es un lugar donde está todo el mundo, donde están todos los tiempos contenidos. Como un caleidoscopio donde uno entrase y desde donde uno pudiese contemplar todas las vidas, todas las personas, todos los países [...] (Riestra, 124).

Este personaje, una lectora de Borges, no comprende su error al pensar que Madrid no le deja encontrar el Aleph, y no intuye el sentido profético de sus palabras que anuncian el desastre:

A veces pienso que es Madrid, que como una especie de manto negro no me deja ver el bosque, que es Madrid el que me impide entrar en el Aleph. No se lo digas a nadie, pero a veces desearía que todo saltase por los aires (Riestra, 124).

⁴¹ «[C]uando alguno de mis compañeros está especialmente excitado, o tiene muchas ganas de decir algo, hablo directamente en su nombre, o él —o ella— habla a través de mí»: Julio Salvatierra, *El muerto y el mar*, en: *Once voces contra la barbarie del 11-M*, *op. cit.*, pp. 169-183, cito pp. 174-175.

⁴² *Ibidem*, p. 180.

⁴³ *Ibidem*, p. 174.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 180.

Madrid no oculta el Aleph, sino que Madrid lo es, o mejor dicho, el Aleph es el punto y el momento en que, en la madrugada del 11 de marzo de 2004, convergieron y se concentraron los pensamientos y las emociones de todos los habitantes de Madrid, el Aleph es este epicentro del terror en que la confluencia de la preocupación y la indignación colectivas produjo un agujero negro de extrema densidad: «un Aleph explotando en pleno Atocha» (Riestra, 182), así anuncia los atentados el yihadista desertor Jusef, y el último capítulo de la novela, en que Jusef intenta en vano impedir el desastre, se titula «El Aleph», pues en Atocha se entrecruzan, descarrilan o terminan tantas tramas vitales.

Todos los novelistas que tratan el tema han buscado una metáfora para condensar en ella la quintaesencia de lo que para ellos significa el 11-M: la sima de Díez, la ausencia de Dios de Ónega, el Aleph de Riestra, el banquete de los buitres de Kimani. La metáfora favorita de Menéndez Salmón es la errata. El trabajo normal de Vladimir, el protagonista-narrador de *El corrector*, consiste en corregir «atentados gramaticales» (23), pero de repente se encuentra ante un atentado no metafórico y, en su intento de hacerlo inteligible, lo metaforiza como una errata incorregible en el texto de la sucia realidad: una «enorme e indeleble errata que una mano cruel había ocultado dentro de un texto hasta ese día sagrado» (19), «[u]na errata que, para nuestra desgracia y futura vergüenza, nadie podría ya borrar jamás» (19). Tanto en la vida como en los textos, nos «saltamos» una parte de lo que sucede, no percibimos ciertas erratas, y el uso que hacen los políticos del lenguaje tiende a escamotear estas erratas, peor aún, a transformarlas, mediante una retórica truculenta, en construcciones «correctas». Pero las erratas siguen allí:

En cada línea —esto es, en cada minuto del día— se esconde una pequeña errata que aspira a no ser vista. Puede que, desde ese punto de vista, la corrección constituya una excelente metáfora de la existencia (65).

Corregir dejando sin corrección algunas erratas particularmente tercas, tan desagradables que preferimos no verlas, ésta es la metáfora existencial de Menéndez Salmón. En la historia del 11-M, una de estas erratas es la relación que se estableció entre los atentados y ETA. Según la bien conocida crónica de los hechos que comenta Menéndez Salmón, a las 10:30 un portavoz de la ilegalizada Herri Batasuna declaró que ETA no tenía nada que ver con las bombas, pero no se lo creyeron (p. 54); a las 10:50 se descubrió cerca de la estación de Atocha una furgoneta sospechosa en la que, antes de las 15:30,

se encontraron restos de explosivos, varios detonadores de un tipo no usado por ETA y una cinta con la grabación en árabe de versículos coránicos (p. 62); a las 13:00 el presidente del gobierno, Aznar, llamó personalmente a los periódicos principales del país para decirles que había sido un atentado de ETA (p. 62; de hecho, incluso el titular de la portada de la edición especial de *El País* que salió el mismo día rezaba «Matanza de ETA en Madrid»); a las 20:20, el ministro del Interior habló a la nación, admitiendo el hallazgo de la furgoneta y, por consiguiente, de una segunda línea de investigación pero que, según él, se podía descartar (p. 134). Más o menos a la misma hora, el periódico *Al Quds Al-Arabi* recibió una carta en que Al Qaeda reivindicó el atentado como «una manera de ajustar viejas cuentas con España, cruzado y aliado de América en su guerra contra el islam» (139). Erratas que, según la lectura correctora de Vladimir, el gobierno quería hacer invisibles hasta después de las elecciones para presentar su gestión de la crisis y su política antiterrorista como un texto correcto y coherente.

Sin embargo, si la corrección se agotara en eso, la novela de Menéndez Salmón no sería más que una redundancia de la lectura dominante de los hechos, repetida por enésima vez, aunque ahora en disfraz novelesco. Pero *El corrector* va más lejos. Si en un tren estalla una bomba y mata a todos los que tienen la mala suerte de encontrarse allí en el momento de la detonación, esta irrupción repentina de la muerte, sin criterio en la selección de las víctimas, puede tomarse, según las preferencias ideológicas, como ocasión para proferir un humilde y piadoso *memento mori*, como ilustración del apotegma clásico *homo homini lupus* o como confirmación del filosofema de la muerte como identidad pura. Pero la idea de la muerte homogeneizadora que iguala a todos conlleva la tentación de disolver hasta el último rastro de individualidad, mientras que la memoria colectiva se debería esforzar por individualizar a las víctimas para que su inclusión en una matanza masiva no reduzca su muerte a una mera abstracción. Menéndez Salmón reflexiona sobre los riesgos éticos, las supercherías y las aporías de las diversas actitudes intelectuales ante el horror, consciente de su inseparabilidad de figuraciones y sublimaciones, de sueños y pesadillas, pues el horror no existe como hecho puro, sino únicamente ora como padecimiento directo de un suceso por parte de la víctima, ora como la contemplación, interpretación y valoración de este suceso desde una posición distanciada, que es la del narrador de la novela, y también la nuestra. El horror está en el que lo sufre y en el que lo percibe, aunque nunca de la misma manera, y para quien no ha sido afectado en carne y hueso por las bombas, las muertes del 11-M sólo son horribles en la medida en que se presentan como tales a su conciencia y se enquistan en ella cual interferencia que disturba la anestésica armonía de sus ensoñaciones reconfortantes. Esto lo comprende Zoe, la mujer del corrector Vladimir:

—La muerte se ha instalado aquí— decía señalándose el cráneo, como si allí dentro, en esa magnífica sala oscura donde proyectamos nuestras cintas predilectas, se escondiera el Aleph del universo (Menéndez Salmón, 131-132).

Este Aleph en la cabeza es la metáfora de todo lo que se concentra en el 11-M para Zoe, de la enorme importancia, tal vez desmesurada, que tiene para ella. Sin caer en el cinismo ni en el cómodo relativismo, Vladimir se pregunta por qué nos afectan más los 191 muertos del 11-M que esa otra muerte masiva que llevamos en la cabeza y que aumenta diariamente con las cifras casi inconcebibles que la prensa nos pone ante los ojos inmunizados —«Leemos «170.000 chinos mueren al año de hambre»» (86), «Leemos «50 millones de africanos morirán durante el siglo veintiuno a consecuencia del virus del SIDA»» (87)—, por qué, a pesar de las dimensiones de «esos holocaustos y semejante horror» (87), causados por «otras formas del terror menos directas, pero no por ello menos sofisticadas» (88), no nos arrancan más que «un suspiro, una breve desazón, pero jamás una pena articulada» (88), mientras que las víctimas del 11-M,

cómo pesan, cómo conmueven, de qué modo hacen rechinar los dientes y mesarse los cabellos. Es como si cada uno de esos muertos hubiera sido depositado en el salón de nuestra casa. Es como si las furias, las parcas, las lamias y cada monstruo que la imaginación humana ha concebido a lo largo y ancho del tiempo, desde Behemot hasta Maldoror, desde Nosferatu hasta Moby Dick, hubiera sentado sus reales debajo de la cama de nuestros hijos (87-88).

Constatando, sin poder remediar la paradoja, la hipocresía y, al mismo tiempo, la sinceridad de su conmoción ante la tragedia —conmoción hipócrita por su selectividad etnocentrista, sincera por su profunda consternación personal— Menéndez Salmón, que tan tajantemente ha negado la pertinencia del veredicto antipoético de Adorno, es el autor que en su tratamiento del 11-M más se acerca a la dialéctica negativa del filósofo alemán, quien con su implacabilidad censuraba todos los subterfugios consolatorios y evasivos, también el comodín de calificar de *inhumanas* las atrocidades de que sólo el ser humano es capaz, entre ellas la contemplación distanciada de estas mismas atrocidades:

Das Unmenschliche daran, die Fähigkeit, im Zuschauen sich zu distanzieren und zu erheben, ist am Ende eben das Humane, dessen Ideologen dagegen sich sträuben⁴⁵.

Aunque la errata no pueda ser corregida por la literatura, ésta podría por lo menos ejercer, a modo de contradiscurso lúcido y corrosivo, una función correctiva sobre las visiones erróneas de esta errata o sobre la ceguera, ingenua o deliberada, ante ella:

Nuestra vida, toda ella, desde que amanece hasta la hora del lobo, es una gran mentira, una sombra, un intenso simulacro. Fedor Dostoievski lo sabía. Albert Camus lo sabía. [...] Para habitar esta mentira, para reconciliarse con esa sombra y ese intenso simulacro, para conciliar *todo lo que sabemos* con *todo lo que podemos soportar saber*, es para lo que existen cosas como la literatura (113).

En un texto literario se puede lograr tal grado de densidad y profundidad, cree Menéndez Salmón, que es posible «que toda la historia de la literatura occidental quepa en un puñado de versos inspirados» (141), como en un aleph que condensa bibliotecas, y concluye que quizás sea la literatura, y en particular la poesía tan injustamente denostada por Adorno, lo único capaz de «atrapar lo inefable de la existencia, su peculiar indeterminación, las constantes correcciones a que nos obliga para no enloquecer» (141). En esta apología y reivindicación de la literatura se vislumbra, sorprendentemente, una posibilidad de reconciliación con la posición de Adorno, pues éste no postuló la abolición de todas las respuestas culturales a la realidad, sino que, reconociendo su importancia pese a su ineficacia, exigió una creación artística a la altura del desafío que significa para la cultura la existencia del horror absoluto:

Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewussten Geschichtsschreibung. Die authentischsten Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert⁴⁶.

⁴⁵ Theodor W. Adorno, «Meditationen zur Metaphysik» (*Negative Dialektik*, 1966), en: Petra Kiedaisch (ed.), *op. cit.*, p. 58: «Lo inhumano en ello, la capacidad de distanciarse y sublimarse en el acto de mirar, es, en fin de cuentas, precisamente lo humano, cuyos ideólogos se resisten a reconocerlo» (traducción mía).

⁴⁶ Theodor W. Adorno, «Jene zwanziger Jahre» (1962), en: Petra Kiedaisch (ed.), *op. cit.*, p. 53: «Pero como el mundo ha sobrevivido a su propio ocaso, necesita, a pesar de todo, el arte como su historiografía desvanecida. Los artistas más auténticos del presente son aquellos en cuyas obras sigue vibrando el horror más extremo» (traducción mía).

Es menester relativizar el *dictum* de Adorno de que escribir poesía (y, por extensión, producir obras artísticas) después de Auschwitz es bárbaro. Bárbaro fueron Auschwitz y todo el sistema político, toda la ideología que lo hicieron posible, y lo mismo se puede decir —a no ser que se sostenga el dogma de la incomparabilidad e incomensurabilidad del holocausto— del 11-M, del 11-S, del gulag soviético, del furor asesino de Pol Pot, de incontables matanzas, genocidios, dictaduras y guerras que nos obligan a replantear la pregunta acerca de la legitimidad moral de una productividad cultural que arranca y se alimenta de tales sucesos, que los digiere y evacúa estéticamente sublimados. Quizás haya sido un error que Adorno, con la intención de desatar un debate sobre la producción cultural, optara por una formulación tan apodíctica en vez de expresar el dilema en forma interrogativa, por lo que su imperativo categórico se malentendió como prohibición tajante. Y sin duda se equivocó, deliberadamente, de preposición y dijo *después de* y no *sobre* Auschwitz. Y se olvidó, no menos deliberadamente, de decir dónde, cuándo y cómo es bárbaro escribir literatura sobre algo tan horrible, ni precisó quién tendría que abstenerse de hacerlo. Pues novelar, versificar o dramatizar tales atrocidades no significa necesariamente esforzarse por describir el horror mismo, no se trata de narrar con todo lujo de detalles cómo se muere en las cámaras de gas ni cómo las bombas despedazan los cuerpos. La realidad del horror nos debería prevenir ante la vana tentación de recrearlo imaginariamente, de simularlo, de desvirtuarlo mediante la ficcionalización, pues quien no ha sufrido el horror no puede saber lo que es. Si el horror constituye la provocación, el interrogante, la errata en la realidad, mimetizarlo sería repetir la pregunta en vez de tratar de contestar. La respuesta, sin embargo, debería cuidarse de conferir un sentido al horror, de mitigar el absurdo de la muerte masiva, sino, al contrario, interrogar el suceso, girar en torno a él, mirarlo desde antes y desde después, colocarlo en el centro de un sinnúmero de perspectivas que lo enfocan desde posiciones diferentes, pero que siempre son las posiciones de los supervivientes, los no aniquilados por el horror y, en su mayoría, los afectados sólo indirectamente, en fin: observadores en la periferia del suceso. Esto les exige respeto ante los que perecieron, pero no les prohíbe expresar su visión personal de lo ocurrido, buscar la catarsis de su propio trauma y ofrecerla también a los receptores de sus obras.

MARCO KUNZ
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE