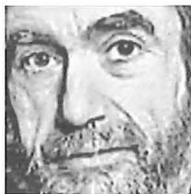




Antonio

Muñoz
Molina



Novelas y pasados

Durante meses, Ventanas de Manhattan, la última creación de Antonio Muñoz Molina, logró auparse hasta la lista de los libros más vendidos. Lo curioso, lo llamativo de este hecho puramente mercantil es que los responsables de esos elencos, los responsables de esos certámenes que incluyen los suplementos culturales, no coincidieron en la relación. Unos colocaban el libro en la lista de «Ficción» y otros en la de «No ficción». Estas categorías, de origen anglosajón, se ajustan mal a la índole creativa de Muñoz Molina, como se adaptan mal a uno de sus autores predilectos, a Max Aub, por ejemplo. ¿Qué es El Robinson urbano, aquel primer libro de artículos periodísticos concebidos como relatos y como anotaciones de un tránsito, de un deambular cotidiano? ¿Qué es El jinete polaco, esa ficción autobiográfica hecha de materiales externos y que se reelaboran para recrear un pasado propio, existente, albergado en la memoria? ¿Qué es Sefarad, esa obra que se dice una novela de novelas y que retrata a personajes reales que hablan, que rememoran y que son narrados en vecindad con otros puramente inventados? Contamos ya con un repertorio de libros en los que el autor jiennense hace convivir la observación, la invención, el examen, la parodia, la cita, la ternura, la memoria, la experiencia, la conjetura.

La conversación que ahora podemos leer (auspiciada por la revista digital Ojos de Papel) se concibió y se realizó entre el 24 de mayo y el 1 de julio de 2004. En ella evitamos explícitamente las premuras del hoy, el acelerado presente de nuestros días. Se trataba de hablar de historia y narración, de sus relatos, del papel de la memoria, de las conjeturas que son propias de la observación, de los personajes que pueblan sus obras, de la composición del yo, de las vidas posibles con que se prueba. Lean las palabras que siguen y confirmarán por qué su escritura es goce y compromiso, por qué frecuentar sus obras es literalmente un placer.

Entrevista realizada
por Justo Serna



Cuando empezó a publicar, en 1984, sólo era un joven escritor en ciernes, una promesa que estaba por cumplirse. Aparecían El Robinson urbano o el Diario del Nautilus que eran el cuaderno de bitácora de un etnólogo callejero y lector, saturado de cultura y de literatura. Por los indicios, era usted tímido, algo taciturno, como son los observadores serios y vehementes, perplejos. El mundo parecía evidente, explicable con esquemas sólidos y bien fijados, pero usted no se resignaba a ello y lo exploraba tentativamente, pertrechado con sus lecturas y sus avíos.



Publicar había empezado para mí un poco antes, en 1982, cuando me dejaron escribir por primera vez en un periódico. Fue una cosa tan fuerte como sacar un libro, casi como conseguir que me editaran una novela. En 1982 yo tenía 26 años y no había logrado publicar nunca nada, ni un artículo, ni un cuento. Me presentaba a concursos y jamás lograba ni una men-

ción. Estaba muy desanimado, realmente. Empezó un periódico nuevo en Granada, y yo conocía a alguien, el redactor jefe. Llegué y me hicieron una prueba de mecanografía. Pero luego se ve que tenían mucho espacio libre y poca gente para rellenarlo, y me dijeron que llevase un artículo todas las semanas. Así puse en marcha el Robinson Urbano. En cuanto a los esquemas sólidos, no es que no me resignara a ellos, es que en realidad no habían calado muy profundamente en mí. Yo creo que tengo una imaginación muy poco propensa a las abstracciones. Tuve la suerte de leer en el momento adecuado la prosa de Baudelaire, y viví una especie de estremecimiento, de descubrimiento de algo, que en literatura no es tanto una historia posible como la correspondencia entre una materia y una forma: en este caso, la ciudad que tenía delante como materia narrativa, y el tono y la forma en que debía contarla.

 Veinte años después, no sé si aún es tímido y algo taciturno, pero, por lo que sé, sigue siendo serio y vehemente, y la perplejidad no ha decrecido, como se aprecia en *La vida por delante* o en *Ventanas de Manhattan*, por ejemplo. El mundo de hoy parece indescifrable y sólo podemos acometerlo con cada hecho que, al observarlo, intentamos explicarlo, con cada acción que, al advertirla, tratamos de comprenderla. No sé si ha cambiado el mundo o simplemente se ha revelado como lo que siempre fue: un lugar oscuro cuyos objetos adivinamos palpándolos «tentativamente». Tengo la impresión de que su forma de enfrentarse al mundo es ésa, y siempre fue ésa: la de la conjetura creativa. Permítame explicarlo con palabras del historiador italiano Carlo Ginzburg. Tentativa, esa palabra, deriva del latín «temptare», cuyo significado es el de tocar, palpar, es decir, rozar con levedad algo sin que se identifique del todo, simplemente porque no lo divisamos por entero. Así, «quien hace investigación», añadía Ginzburg, «es como una persona que se encuentra en una habitación oscura. Se mueve a tientas, choca con un objeto, realiza conjeturas: ¿de qué cosa se trata?, ¿de la esquina de una mesa, de una silla, o de una escultura abstracta?»

 La metáfora del tanteo, de la tentativa, me parece muy adecuada. Lo que yo tengo, para empezar a escribir, no es una idea, una historia que se proyecta delante de mí como un paisaje, un tema, sino más bien un indicio, o una serie de indicios, de imágenes si quiere, que son como esas cosas que se palpan en la oscuridad, y que hay que seguir palpando, tanteando, para saber lo que son. Siempre me ha pasado así. Una idea, una imagen, son fértiles si permiten la cristalización de cosas que ya estaban en la conciencia o en el inconsciente, si permiten dar una forma a la confusión de las experiencias, los deseos, los recuerdos, etc. Lo que uno encuentra tanteando es algo parecido a una metáfora. Y el proceso para llegar a ese encuentro es sobre todo uno de alerta y paciencia. Entre la intuición de algo que puede llevarme a un libro y el principio de la escritura pasa mucho

tiempo, cada vez más tiempo. Las primeras pistas sobre lo que acabó siendo *Plenilunio* las tuve en 1987 o por ahí. Le di vueltas a un libro posible con algo de insistencia en el 92, pero no ocurrió nada. De vez en cuando se me ocurrían cosas, detalles. Escribía borradores de vez en cuando, pero de pronto tuve una intuición que sería definitiva: la historia iba a desarrollarse en Mágina, pero el nombre de Mágina no iba a aparecer. Y en realidad sólo supe que iba a escribir el libro cuando tuve una primera página. Todo tanteos e incertidumbres. Si acaso, como máximo, una linterna muy débil que ayuda a iluminar algo de lo que hay por delante.

 Escribir, saber que uno escribe bien, muy bien, que sus palabras intentan dar la medida exacta del mundo que ve o en el que irrumpe, es una de las grandes satisfacciones que puedan concedérsele a un ser humano. Es el sentido mismo de la creación, la satisfacción de un amor propio que se expresa con lo que a uno le agrada: el relato. Tengo la impresión de que escriba lo que escriba, usted lo hace siempre como si ese texto fuera lo último que quedara de su persona, el resto de su escritura que debiera sobrevivir. Aparte del trabajo y de la dedicación, del arte verbal y de sus recursos (muchos apartes son éstos que añado), hay, en su obra, ese secreto: escribir como si en esa página se compendiará la persona que fue y el estilo que le caracterizó. Pensado así, ningún texto es de circunstancias, ¿verdad?

 Pensar que uno escribe muy bien es sobre todo un peligro, el de la complacencia, el de la autoparodia. No hay una calidad de escritura absoluta, separada de lo que se dice, de la forma o el género concretos en que se trabaja en cada momento. Escribir bien no es nada más que encontrar el tono adecuado, la correspondencia entre materia y forma. El estilo es peligrosísimo. Y el amor propio... Quién sabe cuál es el valor verdadero de lo que está haciendo. En cuanto a la segunda parte de lo que me pregunta, el hecho de que uno esté entero en cada cosa

Escribir puede ser también una manera de volverse más consciente de la propia mortalidad.

que escribe, tiene un lado voluntario, y otro que no lo es. Es voluntaria la decisión de no considerar trabajos mayores o menores, la exigencia moral de que el trabajo ha de ser hecho lo mejor que se pueda, con independencia de cualquier otra cosa, poniendo en él los cinco sentidos, sea un artículo o sea una novela. Mi padre me enseñó eso, esa exigencia que a mí, cuando era adolescente, me parecía un poco ridícula, porque pensaba, para qué hacer bien algo que no van a pagarte adecuadamente, o que da igual cómo se haga. En su trabajo de hortelano, mi padre siempre se imponía a sí mismo la excelencia: en la elección de las mejores semillas, por ejemplo, en el trazado de una acequia, en que ésta estuviera limpia de hierba, etc. Vendía en su puesto del mercado y siempre llevaba una chaqueta impecablemente blanca. A mí eso me gusta mucho. No tengo paciencia para la chapuza, ni en los demás ni en mí mismo. Pero está el lado involuntario: si uno escribe con verdadera entrega, en todo lo que haga estará íntegramente lo que uno es, del mismo modo que el ADN está completo en cada célula. El ejemplo máximo me lo han parecido siempre aquellas reseñas de libros y de películas que Borges escribía en revistas para señoras de Buenos Aires, revistas de modas y de actualidad. En las diez líneas del comentario de una película o de un libro vulgares estaba íntegramente Borges.

 *La vida es corta, siempre es inaceptablemente corta y la muerte es un misterio, siempre ese hecho escandaloso y universal. Se ha dicho mil veces, pero probablemente sea cierto. La palabra torrencial del escritor anega ese vacío cósmico o, mejor aún, el creador retrasa con el verbo caudaloso esa cavidad a la que será arrojado. ¿Escribir es también para usted un conjuro de la muerte?*

 *Ya me gustaría, pero no me hago ilusiones en ese sentido. Escribir puede ser también una manera de volverse más consciente de la propia mortalidad, y de hecho, si uno lo piensa, la mayor parte de la literatura*

es la constatación de la paradoja inaceptable de que somos algo y de pronto ya no somos nada, y de que llega un momento en que sólo queda de las personas lo que ha permanecido en el recuerdo de otros. Ahí llevaba razón Jaime Gil de Biedma: «Envejecer, morir/ era el único argumento de la obra». En el proyecto que tengo ahora entre manos, y que no sé si me llevará a alguna parte, la enfermedad y la muerte son elementos cruciales. Luego la literatura tiene una parte de piedad hacia los muertos, de búsqueda de un vínculo entre ellos y los que se han quedado, vínculo que es ilusorio, porque el muerto no participa de él. Pienso en esos bajorrelieves de las tumbas griegas, el muerto y el vivo que se dan la mano con ternura y melancolía.



En sus novelas, los personajes femeninos no suelen tener un papel protagonista, como es el caso, por ejemplo, de Beatus ille o de El jinete polaco. Al menos no suelen encarnar la voz narradora predominante. Las mujeres hablan en sus páginas, claro, pero suelen ser los varones quienes les dan la vez o las parafrasen o las interpretan. En sus novelas, esas mujeres no suelen agravar el estado del mundo. Más bien, es a la prudencia de ellas, a su sensatez y a su coraje, a lo que los hombres deben que todo no se derrumbe. Las mujeres son capaces de crueldad sibilina, por supuesto, pero leyendo sus novelas no se las imagina uno inclinadas a usar la fuerza bruta. Creo que usted (y yo lo pienso también así) ha crecido con la convicción de que las muchachas tenían una predisposición menor a la violencia que los varones, que las mujeres no hacían uso inmediato y bronco de la brutalidad, de la agresividad. Eran y son capaces de matar, claro, pero con demora, con lentitud, con parsimonia. Al carecer de cuerpos fuertemente musculosos, al no disponer de fuerza bruta, debían hacer uso de otras armas. Como decía Joseph Conrad, la fuerza bruta no es «nada de lo que pueda uno vanagloriarse cuando se posee, ya que la fuerza no es sino una casualidad nacida de la debilidad de los otros». Tal vez por eso, por esa chiripa de nacer así, por la falta de

potencia muscular con la que poder ejercer la fuerza bruta, las chicas se valían de recursos diferentes para vengarse. Como tal vez la maternidad, el hecho potencial de tener un cuerpo nutricional, las volvía más sensatas que a los varones, predispuestos estos últimos a dejarse llevar por la irresponsabilidad.



Es un hecho biológico, ¿no? En los últimos decenios nos hemos empeñado en negar la naturaleza y afirmar la primacía de la cultura, como si todos los hechos de la existencia respondieran a construcciones artificiosas dictadas por las relaciones de poder. Foucault, Derrida, cuánto daño han hecho. Mejor nos iría aprendiendo de las ciencias duras y no de las pseudociencias francesas hechas de jerga y de arrogancia intelectual. El caso es que cuando uno ve una panda de hombres jóvenes belicosos y armados sabe que son la fuente más temible de dolor que existe en el mundo: bandas de simios varones defendiendo un territorio o invadiendo el de otros, y simios, además, de una variedad muy agresiva, porque los gorilas no son así, y así les va, por cierto. Un amigo del que yo hablo en *Ardor Guerrero*, el profesor Tibor Wlasics, que había resistido a los soviéticos en Budapest el año 56, me decía que las mujeres nos hacen mejores, y que donde hay hombres solos todo tiende a ser brutal. Pero esto son divagaciones. En cuanto a las mujeres en mis novelas, creo que siempre tienen un papel central, que ha ido variando a lo largo de los años, pero que siempre es decisivo. Pero es que eso pasa también en mi vida. No sé inventarme una historia en la que no haya al menos una mujer y una ciudad, me parece. Y también es verdad que he escrito mucho sobre cómo los hombres ven a las mujeres, cómo el amor trastorna su visión, o la hace más aguda, más atenta.



Los hombres de sus novelas son de distinta catadura y sensibilidad, son numerosos y muy variados. Permítame evocar sólo tres casos. En primer lugar, tendríamos a los varones machotes y resueltos, los expeditivos o los falsos, los eficaces, los dueños de la fuerza bruta. En segundo

lugar, tendríamos a los perdedores, a esos dignos hombres que fueron aplastados y a los que se les negó la posibilidad de ser felices, o bien porque les faltó discernimiento o bien porque la fatalidad los hundió. En tercer lugar, tendríamos a los narradores de sus ficciones, que suelen ser jóvenes que han crecido o incluso que han envejecido con un miedo heredado y sobrevenido y con un coraje que poseían y que ignoraban o con una falta de arrojo por la que penan. Ésas son las dos opciones que les da: o se han hecho una vida de renunciaciones y abdicaciones que les alarga la existencia culpablemente, ficticiamente, o se han atrevido, se han puesto en riesgo, no por temeridad, sino por felicidad, por atreverse a la felicidad. En su literatura siempre opone la dignidad y el coraje herido del hombre a la fuerza bruta y a la evidencia masculina y bronca de las cosas.



De acuerdo, por supuesto. Creo que esa galería masculina responde a factores biográficos. Yo de niño era muy consciente de la fuerza bruta de la que carecía, y viví atemorizado por ella con mucha frecuencia. En Úbeda, en mi calle, los niños mayores podían ser temibles, y en la escuela y luego en el colegio de curas donde hice tres cursos de bachillerato elemental había individuos que, sinceramente, me causaban pánico. Había una pareja tremenda en segundo de bachiller, dos forajidos que iban siempre juntos, internos, con mirada torva y granos en la cara. Uno se llamaba Endrino y el otro, adecuadamente, Rufián Rufián. Yo me sentía cobarde y débil, y me avergonzaba de mi debilidad. Y luego estaba el pánico a la gimnasia, la torpeza física, la burla de los demás. En mi familia, entre los hombres, la fuerza y la destreza física eran muy importantes, por la dureza del trabajo. Había que cargar grandes pesos, que controlar animales. Había escenas de una brutalidad que a mí, como niño, me daban pavor: el momento en que se arrastraba a un cerdo hacia el banco de madera donde esperaba el matarife para degollarlo, sus chillidos, los gritos de los hombres que tiraban de él. Y luego el chorro de sangre humeante cayendo en el lebrillo. Yo sen-

O bien cumplía los sueños más o menos vagos que llevaba alentando desde que era niño, o bien me resignaba a una vida laboral y sentimental más o menos limitada a mi ciudad natal.

tía un rechazo muy grande hacia todo eso, y me daba cuenta de que para los hombres de mi familia eso era un defecto, una debilidad grande. Pero también eran considerados conmigo, y puedo decir que nunca recibí un grito, ni una bofetada, lo cual es mucho, considerando el lugar y la época. También veía hombres rectos y honrados que no se metían con nadie y hacían su trabajo sin recibir mucho fruto, y me di cuenta muy pronto de las diferencias sociales, lo cual, por cierto, no me provocó ningún resentimiento personal. Al ir haciéndome mayor estaba siempre viendo ante mí dos futuros posibles, que eran en realidad como dos yoos posibles: o bien cumplía los sueños más o menos vagos que llevaba alentando desde que era niño, o bien me resignaba a una vida laboral y sentimental más o menos limitada a mi ciudad natal y a una cierta penuria más de horizontes que de medios económicos. También era muy enamorado, y muy tímido, como corresponde. Casi siempre me veía por debajo de otros.



Permítame cambiar de asunto (o no tanto, en realidad). Quisiera preguntarle sobre el viaje y la memoria. Dicen la literatura y el tópico que la vida es un viaje de ida y vuelta. Si la memoria es el recuerdo que se nos da de ese tránsito, será importante la mirada del viajero, la mirada de ese viajero que quiere afrontar la rareza del mundo, esos severos contrastes que hay entre lo que creemos averiguar y los desconocimientos que son nuestro lastre. El viaje entendido así y el periplo del turista no son lo mismo, incluso se oponen. En 1840, justamente cuando muchos se sumaban al «Grand Tour», cuando las familias distinguidas de Europa emprendían prolongados recorridos que duraban meses y cuando los viajeros rivalizaban en la búsqueda del exotismo, Achille-Cléophas Flaubert supo distinguir una cosa de la otra. En una carta dirigida a su hijo, a aquel que iba a alcanzar la celebridad como novelista años después, Achille-Cléophas apuntaba: «Aprovecha el viaje y acuérdate de tu amigo Montaigne, que quiere que se viaje para dar cuenta principalmente de los humores de

las naciones y de sus costumbres, y para “frotar y limar nuestro cerebro contra el de otro”. Mira, observa y toma apuntes». Flaubert hizo caso a su padre y se empeñó en observar pacientemente las cosas, en no mirar con rutina, en viajar con coraje, en adentrarse en la realidad al modo de Montaigne, tomando apuntes, anotando las sugerencias y las interpelaciones de ese mundo externo. Tengo la impresión de que usted concibe el viaje y la memoria así, como los recursos de un paseante inquisitivo, los avíos de un trotamundos bien despierto que transita sin prisas por las calles, justamente para hacerse una idea cabal de lo que hay y de lo que ve a partir de su memoria.



Son actitudes innatas, no decisiones. Uno va por la vida de una cierta manera, y no de otra, simplemente porque así es su carácter, como dice el alacrán de la fábula. De niño yo estaba siempre imaginándome viajes, y era muy aficionado a mirar mapas, afición que acentuó luego la lectura de las novelas de Jules Verne. Me gustaban los nombres de los países y de las ciudades. La que más, Ulan Bator. ¿Cómo sería una ciudad con ese nombre? Tendría grandes torres y puertas inmensas, sin duda. Tenga en cuenta que en esa época no viajábamos nada. Yo sólo iba de vez en cuando a Jaén, al médico, y ya era toda una experiencia. Dentro de mi misma ciudad había zonas enteras que me eran desconocidas, ya que nuestras vidas estaban muy concentradas en nuestro barrio de campesinos y hortelanos, un antiguo arrabal junto a la muralla. Más que la necesidad de viajar, estaba la de salir, y esa salida era sin duda inseparable del despliegue vital de uno mismo. A los 16 años hice mi primer viaje a la orilla del mar —Almuñécar, provincia de Granada, a menos de doscientos kilómetros de Úbeda— y aquello fue un trastorno tremendo. Ver el mar, olerlo por primera vez. El olor del salitre y de las algas podridas. Pero había algo más: junto al mar ya existía, gracias al turismo, un mundo que aún no había llegado a Úbeda, ni de lejos, el de la vida

moderna y un cierto cosmopolitismo, el de las extranjeras. Ah, las extranjeras rubias, quemadas por el sol, hablando inglés. Aquello sí que era un mundo en el que uno quería estar. El regreso a Úbeda –al calor seco, a las caras quemadas, a la cerrazón de Úbeda– fue tremendo. De manera que había que ponerse a estudiar inglés y que buscar la manera de escapar a ese nuevo mundo, del que por otra parte venían las canciones. Pero tampoco soy un gran viajero, y lo soy cada vez menos. Me gustan unos cuantos lugares, muchísimo, y hay muchos otros a los que no tengo la menor curiosidad de viajar. Lo exótico, por ejemplo, no me atrae nada.

En cuanto a la memoria... Yo creo, he observado, que hay dos clases de imaginaciones: imaginaciones prospectivas y retrospectivas. La imaginación prospectiva es la del cineasta, la del arquitecto, etc: ve cosas que todavía no existen, y sabe verlas hasta un punto práctico, que le permite actuar sobre ellas. Me temo que mi imaginación es retrospectiva: me interesa más lo que existe o lo que ha existido que lo aún en proyecto, y cuando invento algo es algo que podría haber(me)sucedido, que de algún modo pertenece a un pasado conjetural o verdadero. Este criterio tiene una excepción, y es que en mi propio trabajo lo que ya he hecho no me interesa nada.



De los tipos de personaje masculino mencionados, hay uno especialmente significativo y entrañable en su obra: el empleado modesto, apocado, timorato, ese abnegado funcionario, eventualmente rencoroso, que clasifica, archiva informes de los que hace acopio y que ordena en legajos o en carpetillas de cartulina. Es un individuo perteneciente a un mundo muy antiguo, cuando no había recursos electrónicos ni computadoras, artefactos que sólo se habían visto en las películas y los trabajos se mecanografiaban con máquinas menesterosas, atronadoras. Es el personaje de En ausencia de Blanca, pero es también el narrador de Ardor guerrero o de los capítulos «Olimpia» y «Dime tu nombre» de Sefarad. Con ese personaje resume y condensa el pasado

reciente, aún pobretón, de una España que se sacudía el franquismo de trienios y mobiliario gris, metálico, de covachuela oficial.



Es verdad que ese personaje me resulta muy querido, pero no, de nuevo, porque yo me haya propuesto un retrato sociológico –aunque acaba siéndolo, desde luego– sino porque tiene mucho que ver con mi propia vida, de una manera doble. En primer lugar, yo trabajé siete años en la administración local, experiencia que en modo alguno fue del todo frustrante, o desagradable. A principios de los años ochenta, con los índices tan tremendos de paro que había, y con promociones enteras de universitarios sin trabajo, tener un puesto, aunque fuera, como el mío, de auxiliar administrativo, era una ventaja enorme. El mundo administrativo, como el militar, es muy placentero de observar, porque es muy cerrado, en un sentido hasta físico, y porque se establecen en él relaciones muy estrechas, de mucha riqueza si uno sabe observarlas. Luego yo tuve la suerte de que mi trabajo me permitió conocer a gente muy valiosa, músicos sobre todo, porque una parte grande de mi jornada la dedicaba a programar conciertos. También me angustiaba ganar muy poco dinero, y no tener expectativas de progreso laboral, y me sofocaba la vida en Granada. Entraba por la mañana, a las 8, veía a mis compañeros, y pensaba: «envejeceré viendo estas caras». De ahí surge otra faceta del personaje al que usted se refiere: no de mi experiencia concreta, sino del miedo a no poder salir de allí, a quedarme para siempre como funcionario. Un miedo así había tenido a veces durante la carrera, porque si perdía la beca me habría visto forzado a buscar algún trabajo en Úbeda. Me veía trabajando, no sé por qué, en las oficinas de la distribuidora de gas butano...



En los últimos tiempos, sus relatos y sus artículos insisten en otro tipo de personaje: el desterrado, el perseguido, el humillado. Se aprecia en Sefarad y, por ejemplo, en la colección que ahora dirige para Círculo de lectores («La memoria del siglo»). Son, en definitiva, caracteres que se

expresan en primera persona y que relatan una experiencia sobrecogedora, la de cómo fueron hostigados y cómo se sobrepusieron a su derrota, a su humillación, cómo se auparon por encima de sus perseguidores. Los críticos de su obra han destacado esta novedad. Yo creo, sin embargo, que hay una secreta o explícita continuidad con lo que antes usted mismo escribió: su literatura es el relato de un coraje, la narración de una audacia, palabra frecuente en su prosa, la exaltación del valor menudo que salva a la humanidad. En cada acto nos definimos y en cada decisión nos la jugamos: somos responsables de nuestros actos, pero en cada uno de ellos definimos en qué clase de humanidad estamos dispuestos a vivir.



Ese tema, el del perseguido, siempre ha estado más o menos explícito en mi trabajo, sobre todo en conexión con la guerra civil y la derrota de la República española, de esa «otra vida» que nuestro país pudo haber tenido y perdió, y que retrata, por cierto, de modo estremecedor, Max Aub en su falso discurso de ingreso en la Academia. Ya él se superpone, me parece, el de la pérdida del lugar, la inseguridad sobre el lugar que uno ocupa en el mundo, que es algo que está muy dentro de mí. La dislocación como desgracia, y también como posibilidad de una nueva vida. El desarraigo como liberación. Casi todos mis personajes están de algún modo, en mayor o menor grado, fuera de lugar, quizás con la excepción de dos, se me ocurre ahora, el padre de Solana en *Beatus Ille* y el de Manuel en *El jinete polaco*. Biralbo, el de *El Invierno en Lisboa*, es, o parece, apolítico, pero va de un sitio a otro, y ni siquiera se sabe de dónde es. Era el sueño de un funcionario atornillado a su mesa municipal. Pero hay más cosas aquí: una de ellas, la observación de lo que han hecho las ideologías homicidas en el siglo XX, que entre nosotros tiene la variante de los asesinatos del terrorismo. Y otra, como usted dice, el valor de los actos individuales, y por lo tanto de la responsabilidad personal, que, por una parte, es el espacio casi natural de

la novela —lo que alguien hace construye su historia autónoma, desde don Quijote— y también el de un cierto progresismo político que excluye la determinación absoluta a la que nos quisieron acostumbrar los marxistas ortodoxos cuando estábamos en la Universidad. La Historia enseña precisamente eso: el valor de los actos, de los azares, de las decisiones, la intervención del albedrío individual en el desarrollo de hechos que retrospectivamente parecen inevitables. La ascensión de Arturo Ui fue «resistible». Incluso en lo más atroz del campo de exterminio, como ha estudiado Todorov, existía posibilidad de elecciones morales definitivas. ¿Hay material más apasionante, si se ama la novela, pero también si se ama la Historia? Y debo decirle que yo leo muchos más libros históricos que novelescos.



La cultura y las referencias eruditas de que se inviste y que usted despliega a manos llenas en sus obras no son instrumento de ataque, de narcisismo o de pedantería, sino tesoro de la experiencia. Tengo para mí que esos recursos son parte de sí y los exhibe como tales: es tal la saturación cultural de su prosa, es tan densa su formación, que no hay frase que no tenga resonancias de lecturas previas, de músicas previas, de películas previas. En *El invierno en Lisboa* o en *Beltenebros*, no sólo los narradores, sino incluso los personajes se saben epígonos, repetidores de fórmulas y expresiones que ya han sido dichas, ejecutantes de acciones que ya han sido consumadas mil veces. A eso, Umberto Eco lo llamaba actitud posmoderna. Lejos de dejarse llevar por la angustia de influencia, en palabras de Harold Bloom, usted hace expresa esa consciencia de repetición, de tradición irónicamente aceptada y rehecha y parodiada.



Pensemos no en términos de pedantería, de exhibición de plumaje, sino de collage, de acto de reconocimiento, de diálogo. Para mí el agradecimiento es mucho más importante que la *anxiety of influence*, tan celebrada. La gratitud a aquello que nos educa, que nos ha entusiasmado: lo que llaman *licks*

La Historia enseña precisamente eso: el valor de los actos, de los azares, de las decisiones, la intervención del albedrío individual en el desarrollo de hechos que retrospectivamente parecen inevitables.

(literalmente lametones) los músicos de jazz, cuando en medio de una improvisación introducen una cita más o menos larga de un solo de otro músico. Quizás también, en los primeros años de mi trabajo publicado, había una urgencia juvenil, muy inmadura, por desplegar todo lo que uno sabía, que en realidad tampoco era tanto. La actitud postmoderna, el saberse epígono, parte de una tradición, de un sistema de citas, no debe de serlo tanto cuando parece que es la sustancia misma del libro que inaugura la literatura «moderna»: ahora estoy releendo de principio a fin el Quijote y me asombra cómo la que es en gran medida la primera novela parece también la última, la más sofisticada, la más culturalista. Don Quijote no pierde nunca la conciencia de que está actuando, y casi todos sus interlocutores comparten con él, en mayor o menor medida, un sistema de referencias culturales que manejan continuamente en la vida diaria. ¿Hay algo más posmoderno que la conciencia que tienen don Quijote y Sancho, en la segunda parte, de ser personajes de un libro? ¿Y cuando se encuentran nada menos que a un personaje del Quijote apócrifo? No deben de ser tan rigurosas esas teorías de la posmodernidad aplicadas a nuestro tiempo cuando el ejemplo que mejor las ilustra es una novela de principios del siglo XVII...



También es posmoderna o, al menos, metaliteraria (al modo de Borges) la referencia continua al acto de narrar o al acto de leer, hacer mención de que al escribir escribimos o leemos de otro modo, de que en el relato propio o ajeno hacemos uso de la tradición y reescribimos lo que otros ya han dicho apropiándose de los recursos de otros narradores. El yo es un yo narrador en quien confluyen los relatos de otros y por analogía o por sedimentación lo adensan y lo componen.



Lo mismo digo: en el Quijote está siempre presente el acto de narrar, en todas sus variantes posibles: lo que alguien nos cuenta, lo que leemos en un libro, lo que inventamos sobre la marcha, etc. Yo aprendí mucho

leyendo a Faulkner, en cuyas novelas lo que ocurre es lo que se cuenta, y cada historia una yuxtaposición de testimonios complementarios, inseguros o abiertamente contradictorios. No me acuerdo ahora bien, pero creo que en todas mis novelas el lector no se encuentra con el material narrativo directo, en la medida en que lo dispone frente a él un narrador invisible, o al menos no problemático, sino relatos que hace alguien, que alguien escucha dentro de la novela. En *El invierno en Lisboa* lo que se nos cuenta es lo que alguien parece que le ha contado a otro, al narrador en primera persona, y lo que éste ha deducido, o se ha imaginado para llenar los huecos de la historia. El caso extremo sería *Sefarad*, claro. Ahora que lo pienso, me parece que la única historia que yo he contado con una narración directa es la de *En ausencia de Blanca*.



Cuando los críticos han examinado sus narraciones han hablado de la rehechura de la novela de aprendizaje, de la recomposición de la novela policial, de la reelaboración de la novela memorialística o histórica. Sin negar todo ello, creo que en sus obras de ficción hay un aspecto fundamental, que forma parte de la tradición y que a usted le sirve como esquema narrativo. Me refiero a la anagnórisis o agnición, recurso propio de la historia literaria y, en particular, del folletín. Es ésta una fórmula estratégica que han empleado tantos y tantos relatos en los que el enigma principal es el de una identidad emboscada o ignorada que al final se revela con consecuencias, un motivo que ya trató Aristóteles, que fue ampliamente utilizado en el Ochocientos (en Dickens, por ejemplo) y que ha llegado hasta nuestros días como una herencia de la poética de la tradición. ¿En que consiste? Hay un personaje de identidad oscura, confusa, un carácter emboscado o equivocado cuyo verdadero ser se revelará finalmente rehaciéndose lo que era erróneo. A esa creencia fantástica que se da en la vida real de tantos niños, Freud lo llamaba la «novela familiar del neurótico». A esa certidumbre de la identidad confusa en sus narraciones la podemos llamar el relato reparador del vencido.

Proust es el maestro máximo: alguien parece ser una cosa y resulta ser otra, la identidad de los demás es un misterio que nunca se acaba.



Está bien eso del relato reparador... Pensemos que la novela, por su propia naturaleza, trata de las identidades inseguras, conflictivas, que se van haciendo, que no están delimitadas por las jerarquías sociales absolutas del Antiguo Régimen. De nuevo, como siempre, don Quijote: decide ser lo que no es, actúa para dotarse de una identidad nueva, que no le pertenecía, en la que es un impostor. El «self made man» no debería ser un término de los negocios, sino de la literatura, porque eso es la tarea de los personajes, hacerse a sí mismos, contra el mundo, contra el pasado, contra lo que sea: devenir. Pero hay otro aspecto, que es el del malentendido, tema también fundamental de la novela: el de las percepciones equivocadas o confusas, causadas por la distracción, por la ceguera del amor, por la falta de experiencia. Proust es el maestro máximo: alguien parece ser una cosa y resulta ser otra, la identidad de los demás —los más próximos— es un misterio que nunca se acaba, y sólo se poseen indicios que hace falta interpretar. La anagnórisis sería paralela al desengaño: alguien llega a ser quien es, o descubre quién es de verdad; pero también, alguien descubre quién es el otro, o en qué se ha convertido.



En sus novelas no hay, no suele haber, un examen de la amistad, es como si los relatos fueran los de alguien sustancialmente solo y solitario para quien los amigos son una eventualidad malograda o distante. Pero, a cambio, en sus relatos hay una exaltación de los amigos fantaseados con que poblamos nuestro mundo: los interlocutores literarios que nos han hecho y que forman parte del mundo propio. Decía E. M. Forster que el cielo se lo imaginaba como un recinto intertemporal en el que podría charlar amigablemente con sus escritores admirados, con esos gigantes que nos preceden y de los que somos epígonos irremediables. Tengo la impresión de que para usted la amistad es un paraíso, un lugar fresquito (por oposición al infierno sudorífero y asfixiante) en el que conversar educada, civilizadamente, haciendo uso del ingenio, de la chispa, de la memoria, de la cultura, pero también de la responsabilidad verbal.



No estoy muy de acuerdo con ese dictamen sobre la amistad en mis libros. Es verdad que en muchos de ellos la amistad es algo perdido, o añorado, pero en otros creo que tiene una presencia muy cálida: la amistad entre Manuel y Solana, en *Beatus Ille*, la de Biralbo, el narrador y Floro Bloom en *El Invierno en Lisboa*, las de *El jinete polaco* o, más visiblemente, la retratada en *Ardor guerrero*. Es verdad que muchas veces añoro la presencia asidua de los amigos en la adolescencia y en la primera juventud, y que en muchos casos me he llevado desengaños de amistad que han sido tan dolorosos como los del amor. También yo habré defraudado así a alguien, imaginario. Decía Onetti, con aquel deje rioplatense acanallado que tenía: «¿Amigos?... No hay amigos». Concibo la amistad como conversación y también como pura compañía, como la certeza de que hay alguien cercano a mí aunque ahora no lo tenga a mi lado, y aunque yo sea, como soy, bastante solitario. Será que lo quiere tener uno todo. Y hay algo que puede parecerse a la amistad, y que es lo que yo creo que quiere decir Forster: la ternura incondicional hacia un escritor al que no hemos conocido, y que es algo más que admiración, como la conciencia de una afinidad íntima. A mí me pasa con Proust, por ejemplo, con Cervantes, una sensación cálida, de reconocermelo por completo en alguien, que me ocurre también con algunos músicos de jazz, con Lester Young, con Bill Evans, con Thelonious Monk. No es el paraíso, pero sí uno de sus ingredientes. Y por supuesto, en el paraíso hace fresco, un fresco de huerta y regadío, de tierra hecha habitable por el agua y por el trabajo humano. Y con otras presencias fundamentales: la de la mujer amada y la de los hijos.

R. Ramírez Blanco
Interior con figura,
(1995)

