

Lecciones y maestros

III Cita internacional
de la literatura
en español

Santillana del Mar **2009**

© 2009, José María Merino
© 2009, Luis Mateo Díez
© 2009, Nuria Amat
© 2009, Ángeles Mastretta
© 2009, Ángel G. Loureiro
© 2009, Antonio Muñoz Molina

**Diseño gráfico de exposición
y edición:** Cristina Vergara
Dibujos: Loredano
Dirección de arte: José Crespo y Rosa Marín
Desarrollo gráfico: Javier Tejeda

© De esta edición:
2009, Fundación Santillana

Fundación **Santillana**

UIMP Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Edición no venal
Depósito legal:
Impreso en España por:

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (artículos 270 y siguientes del Código Penal).

Luis Mateo Díez Ángeles Mastretta Antonio Muñoz Molina

Lecciones y maestros



Luis Mateo Díez
Ángeles Mastretta
Antonio Muñoz Molina

III Cita internacional
de la literatura
en español
22, 23 y 24
de junio de **2009**

Índice

PRESENTACIÓN

Ignacio Polanco 11
Salvador Ordóñez Delgado 15

DISCURSOS

1

José María Merino 29
Luis Mateo Díez 53

2

Nuria Amat 73
Ángeles Mastretta 95

3

Ángel G. Loureiro 123
Antonio Muñoz Molina 149

**RELACIÓN DE PARTICIPANTES
Y ÁLBUM 175**

PRESENTACIÓN

Ignacio Polanco
Salvador Ordóñez Delgado

Estimados amigos:

Me complace darles la bienvenida a la tercera edición de la Cita internacional de la literatura en español y espero que las jornadas que vamos a compartir en esta sede de la Fundación Santillana sean tan gratas como en los años anteriores.

Cuando en 2007 convocamos la primera edición de *Lecciones y maestros*, estrenando una fructífera colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, quisimos crear un nuevo espacio en el mapa literario iberoamericano, un punto de encuentro que contribuyera a destacar la influencia cultural de nuestros grandes narradores. Y creo que dos años después podemos hacer un modesto pero satisfactorio balance.

Por la Torre de Don Borja han pasado desde entonces profesores, críticos literarios, traductores, editores, periodistas culturales, estudiantes y gentes atraídas por el seductor poder de la literatura. Y con todos ellos hemos podido com-

partir las reflexiones que nos ayudan a comprender la importancia del arte narrativo. Una tradición culta y popular que ha dado forma a nuestra experiencia, a nuestra memoria, a nuestra conciencia.

En Santillana del Mar nos hemos sentado a conversar con Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, José Saramago, Javier Marías, Mario Vargas Llosa y Arturo Pérez Reverte del mismo modo que este año lo haremos con Luis Mateo Díez, Ángeles Mastretta y Antonio Muñoz Molina, acompañados por sus más cualificados estudiosos en un ambiente propicio, con un público invitado a participar y no solo a escuchar.

El resultado, como decía, ha sido un atractivo balance que nos ayuda a imaginar el futuro de estas sesiones de *Lecciones y maestros*: un ciclo que deseamos prolongar como si de un viaje por los libros se tratara. Un viaje que nos enseñe a admirar y aprovechar la obra de los grandes autores, pues no basta con dejarse arrastrar por el logro narrativo de su escritura ni dar por sentado su prestigio. Solo una correcta percepción de su destreza literaria nos ayudará a valorar como es debido su contribución a la gran biblioteca universal del conocimiento del alma humana.

La Fundación Santillana está empeñada en extender una experiencia cultural libre de restricciones, alimentada por la creatividad de nuestros mejores maestros.

Nuestra cita anual en Santillana del Mar pertenece a este empeño y nos alegra compartir con nuestros invitados la presencia, la obra y la palabra de Ángeles Mastretta, de Luis Mateo Díez y de Antonio Muñoz Molina.

Quiero dar las gracias a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, a su rector Salvador Ordóñez, con quien creamos esta convocatoria y su visión abierta e internacional, a la Cátedra Alfonso Reyes, del Instituto Tecnológico de Monterrey, representada por su directora D.^a Dora Esthela Rodríguez, buena expresión de estos valores, y también quiero saludar a los becarios que nos acompañan como símbolo de la apertura y del futuro por el que trabaja la Universidad.

Mi bienvenida a todos.

Ignacio Polanco

Presidente, consejero de Cultura, alcalde de Santillana del Mar, admirados autores: Luis Mateo Díez, Ángeles Mastretta y Antonio Muñoz Molina, ponentes y moderadores, señoras y señores...

Bienvenidos a la tercera edición de *Lecciones y maestros*, en esta ocasión de maestras y maestros, bienvenida calurosa a nuestra admirada Ángeles Mastretta, y bienvenida no menos entrañable a Antonio Muñoz Molina y Luis Mateo Díez. Bienvenidos todos vosotros, que con vuestra presencia contribuís un año más al desarrollo de esta formidable puesta en escena de las letras en español...

Nuestra universidad se incorporó a este original formato de Cita internacional de la literatura en español, gracias a la generosidad de la Fundación Santillana. Gracias, Ignacio; gracias, Emiliano; gracias, Basilio y un emocionado agradecimiento a quienes nos acogieron y ahora están al otro lado del espejo de nuestros recuerdos.

Esta colaboración que la Fundación Santillana y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) iniciamos hace dos años, fructificará, sin duda, en otros proyectos en los que la formación, la extensión universitaria y la literatura en español se expandirán por el mundo al servicio de la cultura universal en español.

En estas citas, y desde sus inicios, se apostó por traer a maestros creativos e innovadores, en el decir de nuestro Fernando de los Ríos, personas preeminentes de la creación literaria en español: Fuentes, Saramago, Goytisolo, Vargas Llosa, Pérez-Reverte y Marías. Y en esta edición, Luis Mateo Díez, Ángeles Mastretta y Antonio Muñoz Molina. Los «maestros preeminentes» en esta ocasión serán presentados y glosados por eminentes escritores, críticos y académicos: José M.^a Merino, Nuria Amat y Ángel Loureiro. El diálogo, en formato de mesa redonda, será moderado por académicos y críticos literarios: Fernando Valls, Julio Ortega y Manuel Rodríguez Rivero. A todos, mis más efusivas gracias por estar aquí, por participar, por acercarse y dejarnos acercarnos, por ayudarnos a comprender vuestro trabajo, vuestros escritos, vuestras emociones...

Gracias.

Estos maestros, ponentes y moderadores han participado en mayor o menor grado en las actividades de la UIMP. A título de ejemplo, Luis Mateo lleva visitando nuestras sedes

desde el año 1987; Fernando Valls, desde 1984; José María Merino, desde 1986; Muñoz Molina, desde 1984; Julio Ortega, desde 1982. Estamos muy orgullosos de vuestra contribución a nuestro patrimonio, que académicamente no puede ser otro que el legado de vuestras palabras, vuestras estimulantes ideas éticas y estéticas, depositadas en la mente de los asistentes a nuestros, vuestros, cursos.

Hace apenas un mes inaugurábamos la Biblioteca Digital de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. En ella hemos comenzado a volcar el inmenso acervo cultural que se ha ido acumulando en los cursos y publicaciones de la UIMP desde hace 76 años. Este rico patrimonio cultural se pone a través de la red a disposición de los estudiosos del mundo en www.bduimp.es

Me referiré ahora brevemente a los maestros, con pinceladas prestadas, pero no por ello menos sentidas e interiorizadas en mis sentimientos y pensamientos.

En Luis Mateo Díez encontramos uno de los narradores más consecuentes, pacientes y profundos de nuestro panorama literario. Su literatura representa la búsqueda y perpetuación escrita de un mundo «provinciano» en proceso de desaparición. Sus novelas y relatos, concebidos desde un escrupuloso respeto a las formas de nuestra lengua, atienden al patrimonio oral y a los depósitos culturales de las

leyendas, fábulas e historias populares de las tierras leonesas de su infancia. Al mismo tiempo, su narrativa une esta tradición cultural, así como sus paisajes (los de las cuencas del Sil, del Órbigo y del Esla), a los temas, mitos y modos de la literatura contemporánea. Esta obra de fusión ha merecido el reconocimiento de la crítica más exigente, así como el homenaje y la fidelidad de sus lectores.

Luis Mateo Díez pertenece a una tradición narrativa de estirpe realista que gravita en torno a los mitos y conflictos trágicos más antiguos de la humanidad. No en vano, la geografía física que recorren esos mitos ha acercado a los autores de esta tradición a los temas, modos y ambientes del escritor gallego Álvaro Cunqueiro, en una común región espiritual, que bien podría extenderse desde el valle de Mondoñedo hacia Los Oscos, para, atravesando por los Ancares, esparcirse entre Ponferrada, el Bierzo, Babia, Lacedonia, Astorga...

En Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino, junto con el también leonés Julio Llamazares, encontramos algunos de los mejores nombres de nuestra narrativa contemporánea, dedicados a una constante elegía de mundos en proceso de extinción, paisajes casi siempre angostos y breves, que la persistencia del recuerdo y la emoción de la nostalgia convierten en horizontes inagotables y eternos.

No obstante, la consabida frase referida a Luis Mateo Díez de su oficio de escritor y su gentilicio de leonés hace tiempo que perdió vigencia, ya que su territorio mítico pertenece ya a la lengua española y a todos sus lectores, incluidos también los de los varios idiomas a los que ha sido traducido.

Ángeles Mastretta se sitúa en la tradición de la narrativa histórico-política de México, en la que han destacado nombres como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o Juan Rulfo, pero lo hace desde el novedoso y casi inédito punto de vista femenino.

Entre los galardones literarios que ha recibido destaca el Premio Rómulo Gallegos de Novela en 1997, por su obra *Mal de amores*. Estamos hablando, tal vez, del premio de novela más prestigioso del orbe hispánico. Cuando Ángeles Mastretta lo recibió, hace ahora treinta años, era la primera mujer de una nómina en la que figuraban Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes. Asimismo, ha obtenido el Premio Mazatlán por su aclamadísima novela *Arráncame la vida* (1985), que es uno de los más grandes éxitos editoriales hispanoamericanos: una novela a la que los lectores continúan renovando su confianza a lo largo de las numerosas ediciones que ya conoce y que, al mismo tiempo, ha concitado la admiración de la crítica literaria. La novela ha sido llevada al cine y el estreno en Santander tendrá lugar mañana en el Paraninfo

de las Llamas de la UIMP, dentro de nuestras actividades culturales.

Sin ningún género de dudas, esta novela *Arráncame la vida* quedará como un hito en el ámbito literario e historiográfico en cuanto a la importancia de la mujer en la historia contemporánea mexicana.

La trascendencia de esta y otras de sus obras en el compromiso social, reinterpretado desde el enfoque feminista, que se extiende en México desde los años setenta, puede servir para calificar su obra dentro del análisis del pensamiento, pero sus logros más conseguidos tienen que ver con el retrato de unos personajes que emergen del papel en todas sus dimensiones y complejidad.

Su obra aviva a los ojos del lector todas las contradicciones de la lucha de las mujeres por sus libertades individuales. Y sin duda a través de esto, nos encontramos también con una defensa humanista de los propios hombres, sometidos a la lógica implacable de una historia masculina, que quizá han creado, pero que también los ha condicionado como víctimas de sí mismos.

En una presentación de su libro *Mujeres de ojos grandes* Mastretta decía: «Quiero escribir sobre estas mujeres que nos representan a todas, nuestros motivos, sueños, ilusio-

nes, desilusiones, el trabajo femenino en el mundo, su trascendencia en la familia, comunidades y sociedad».

Cobran especial relieve, como pensamiento que subyace en su producción literaria, sus propias palabras, las de Ángeles Mastretta, refiriéndose a las novelas *Arráncame la vida* y *Mal de amores*:

«Las mujeres mexicanas no se están conociendo a través de estos libros. Se están reconociendo ellas mismas; tampoco están tratando de ser como la protagonista. Se están dando cuenta de que ya son como las protagonistas. La posibilidad de que las mujeres pudieran tomar en sus manos sus propios destinos y hacer con ellos lo que quisieran. Lo que sí realmente creo es que mientras las mujeres sean más y más parte de la fuerza de trabajo, mientras tengan una profesión y ganen su propio dinero, más cerca estaremos de hacer lo que queramos».¹

Estamos ahora ante el maestro Muñoz Molina. Son pocas las ocasiones como esta en que podemos sentir, sin temor a equivocarnos, la certeza de estar ante un clásico vivo. Un «clásico» por todo lo que ya ha escrito, y que está llamado a perdurar; y plenamente «vivo» por la continua sorpresa en que Antonio Muñoz Molina ha convertido su obra; reinven-

¹ Carlos M. Coria-Sánchez. Clemson University.
<http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/mastretta/introd.htm>

tándose, sin perder sus marcas propias, a través de diferentes géneros, temáticas, tonos e intereses: desde la narrativa más puramente verbal a la de carácter más cinematográfico; desde el memorialismo autobiográfico a la novela negra o el relato de viajes, la crónica política, el artículo periodístico, el ensayo, la historia, la crítica literaria o de arte...

Si prestamos atención al Muñoz Molina que nos podemos encontrar con mayor asiduidad, el articulista, descubrimos enseguida a un autor ajeno a compromisos y servidumbres hacia lo que es correcto pensar y decir en cada momento: ya sea acerca de la política internacional, el nacionalismo, el mundo de la cultura, o nuestras costumbres y nuestra moral, un término que hoy provoca recelos. En general, nos hallamos ante un escritor para el que «propios» y «extraños» no son siempre lugares fijos e inmutables, porque su única fidelidad es hacia el sentido común. Cómo no recordar, en este año de efemérides, su artículo «El mejor de todos los viajes»², refiriéndose al viaje del *Beagle*, en el que señala que «las palabras de Darwin tienen la precisión de la poesía y de la ciencia».

La forja del narrador que es Antonio Muñoz Molina arranca de escritores que supieron, quizá, despreciar el prestigio como intelectuales, para apostar por el de contadores de historias. Desde estas premisas, su obra también desborda el gusto por la narración y la evocación, y es una reivindi-

cación del derecho y de la necesidad incuestionable de la memoria, y del deber de cultivarla y de respetar su verdad: lo que el escritor peruano Fernando Iwasaki ha calificado, para referirse a Antonio Muñoz Molina, como «el placer del conocimiento».

Y en esa reivindicación ética, no renuncia a la dimensión estética de sus obras, en las que se puede adivinar el ideal de una sociedad donde sea relevante situar una coma, elegir un adjetivo o escoger la cadencia en la frase o el tono y énfasis de un párrafo, y, sobre todo, lo que esto significa e importa.

Queridos amigas y amigos, y ya para finalizar, este año nuestra, vuestra, UIMP ha hecho de nuevo el milagro: más de doscientos cursos y talleres; más de cien actividades musicales, teatrales, jornadas poéticas, proyecciones cinematográficas, exposiciones; la celebración de muchas efemérides: el cuarto centenario de las primeras exploraciones de Gali-

² En una época en la que las imágenes de lo no directamente familiar eran muy escasas, Darwin describe lo desconocido haciéndolo visible. Por los mismos años en los que él escribía, Flaubert se exasperaba buscando la palabra justa. Juan Ramón Jiménez le pide a la inteligencia que le diga el nombre exacto de las cosas: las palabras de Darwin tienen la precisión de la poesía y de la ciencia. Con cada una de sus observaciones infinitesimales estaba tanteando, construyendo sin saberlo aún, la teoría de la evolución, la trama de novela más colosal y verdadera que nadie ha inventado nunca. (Fragmento del artículo «El mejor de todos los viajes». Antonio Muñoz Molina, *El País*, 31 de enero de 2009, sobre el libro *Diario de un naturalista alrededor del mundo*, de Charles Darwin. Espasa Calpe, Madrid, 2008).

leo usando un telescopio y el Año Internacional de la Astronomía; los bicentenarios de Mariano José de Larra y de Charles Darwin; la preparación de los bicentenarios de la Constitución de 1812 y la Independencia americana; el septuagesimoquinto aniversario de la presentación por Erwin Schrödinger en La Magdalena de su nueva mecánica ondulatoria... Con esto y con todo nuestro cariño por la cultura y el conocimiento, os esperamos ahora en Santander, y siempre, en todos los lugares donde veáis la marca UIMP. Gracias.

Salvador Ordóñez Delgado

DISCURSOS

1

José María Merino
Luis Mateo Díez

2

Nuria Amat
Ángeles Mastretta

3

Ángel G. Loureiro
Antonio Muñoz Molina

1

INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE
LUIS MATEO DÍEZ

José María Merino

Tengo el privilegio de conocer a Luis Mateo Díez desde hace muchos años, en el transcurrir de una cercanía personal que me ha otorgado el beneficio de su humanidad generosa y cálida, dispuesta siempre a la comprensión y a la ayuda. De estas palabras pudiera deducirse que mi intervención se va a orientar hacia una perspectiva teñida sobre todo por los benévolo colores del afecto amistoso. Sin embargo, el privilegio de esa acercanza personal ha resultado, en mi caso, verdaderamente singular, si consideramos que me ha permitido estar al tanto, a lo largo de mucho tiempo, de la evolución de la obra de uno de los escritores españoles contemporáneos más importantes, por su extraordinaria imaginación y su capacidad para ordenar, mediante un lenguaje inconfundible, una escritura riquísima en panoramas materiales y morales.

Esta proximidad literaria, que es la verdadera justificación de mi presencia en estas jornadas y de mis palabras, ha resultado una de las más fructíferas entre cuantas me ha deparado el contacto con el mundo de la literatura. La obra

de otros de mis escritores admirados y queridos he tenido que conocerla casi solamente a través de los libros y, en muchos casos, cuando tales escritores ya no vivían. En el caso de Luis Mateo Díez, he sabido muchas veces de sus obras mientras eran solamente un proyecto, o las he ido descubriendo en manuscrito, recién manadas de la propia fuente; tal conocimiento ha sido para mí no solo motivo de una fruición estética insustituible, sino un aprendizaje profundo sobre el trabajo de un maestro de la imaginación conformada mediante palabras.

Luis Mateo Díez comenzó escribiendo poesía, y quien conozca sus poemas –*Señales de humo* (1972)¹– encontrará en ellos, con la ironía y el gusto inicial por el mito, una evidente tendencia narrativa, de tal modo que muchos pudieran considerarse auténticos minicuentos o microrrelatos, género en el que ha resultado ser un indiscutible precursor de su habitualidad en la España de nuestro momento –quiero recordar *Los males menores*, (1993)²–. Pero su primera obra de ficción en prosa fue un libro de cuentos, *Memorial de hierbas* (1973)³, integrado casi todo él más tarde en *Brasas de agosto* (1989)⁴, que el autor considera su verdadero primer libro de este género. Luis Mateo Díez ha mostrado

¹ Provincia, Colección de poesía, León.

² Alfaguara, Madrid.

³ Magisterio Español, Madrid.

⁴ Alfaguara, Madrid.

siempre su gusto por el cuento literario, que se complementa con su afición a la narración oral, y desde muy diferentes orientaciones y propósitos ha ido mostrándonos su preocupación creativa por el género a lo largo de los años, hasta reunir los libros de relatos escritos por él en el volumen *El árbol de los cuentos* (2006)⁵, que comprende, con los citados *Brasas de agosto* y *Los males menores*, *El árbol de los cuentos*, *Álbum de esquinas*, *Días del desván*, *Las palabras de la vida* y *Las lecciones de las cosas*.

A aquella primera publicación, en un panorama cultural donde los libros de cuentos se consideraban resultado de esfuerzos menores –y no estoy seguro de que la valoración social haya variado mucho desde entonces– siguió *Apócrifo del clavel y la espina* (1977)⁶, que incluía dos novelas cortas, la que lleva el título del libro y *Blasón de muérdago*, ambas definitorias de dos perspectivas estéticas, la primera en el gusto por los mundos corales con el tono de la memoria colectiva legendaria, y la segunda a través de la descripción, tan lírica como implacable, de un atroz desamparo, a lo largo de un invierno, en el corazón de una casona destaralada. Los años irán multiplicando y diversificando las proyecciones de la imaginación del autor y dando mayor volumen a los elementos de su estilo, pero en sus relatos y

⁵ Alfaguara, Madrid.

⁶ Magisterio Español, Madrid.

novelas cortas iniciales hay muchos factores que luego se desarrollarán con otras proporciones y matices en su extensa y compleja obra narrativa.

El mundo de sus novelas se ha ido desplegando hasta hoy en numerosos títulos, que, a efectos de una primera clasificación, me atrevería a agrupar en cuatro ciclos.

El primer ciclo, que inicia *Las estaciones provinciales* (1982)⁷, abarca, hasta ahora, seis novelas, la última de ellas *El paraíso de los mortales*, editada en 1998⁸, y comprende también *La fuente de la edad* (1986)⁹, *Las horas completas* (1990)¹⁰, *El expediente del naufrago* (1992)¹¹ y *Camino de perdición* (1995)¹². Solamente estos seis títulos caracterizarían a un novelista fuera de lo común, por la construcción de los ámbitos espaciales y temporales, por la variedad y riqueza de los personajes, por la originalidad y destreza en la elaboración de las tramas y por la acuñación de un lenguaje personal, lleno de matices expresivos.

El segundo ciclo tendría su iniciación en *El espíritu del páramo* (1996)¹³, primera exploración de una comarca imaginaria que se irá consolidando con otras novelas, *La ruina*

⁷ Alfaguara, Madrid.

⁸ Alfaguara, Madrid.

⁹ Alfaguara, Madrid.

¹⁰ Alfaguara, Madrid.

¹¹ Alfaguara, Madrid.

¹² Alfaguara, Madrid.

¹³ Ollero y Ramos, Madrid.

del cielo (1999)¹⁴ y *El oscurecer. Un encuentro* (2002)¹⁵, hasta conformar ese monumento literario que se denomina *El reino de Celama*, publicado en el año 2003¹⁶, aunque no debemos olvidar que en el año 2008 el autor editó la novela breve *El sol de la nieve o el día que desaparecieron los niños de Celama*¹⁷, que añadiría un nuevo título al mundo, al parecer no cerrado, de la trilogía.

El tercer ciclo lo constituirían otras novelas que, sin estar claramente localizadas en Celama, suceden en algún lugar de lo que el propio Luis Mateo Díez denomina La Provincia o en espacios pertenecientes al mismo clima físico y moral, en los que se ha ido modificando el registro estético del ciclo inicial. La primera sería *La mirada del alma* (1997)¹⁸, también novela que se adscribe al género de las breves, donde comienzan a aparecer topónimos que, sin pertenecer estrictamente al territorio imaginario de Celama, tienen con él mucha comunicación. A ella le siguen en el tiempo *Fantasmas del invierno* (2004)¹⁹, *La piedra en el corazón* (2006)²⁰ –cuyas referencias a la tragedia del 11 M madrileño no son lo suficientemente rígidas, a mi juicio, como para segregarla estilística y mítica-mente del grupo– y *La gloria de los niños* (2007)²¹.

¹⁴ Ollero y Ramos, Madrid.

¹⁵ Ollero y Ramos, Madrid.

¹⁶ Areté. Plaza y Janés, Barcelona.

¹⁷ Gadir, Madrid.

¹⁸ Alfaguara, Madrid.

¹⁹ Alfaguara, Madrid.

²⁰ Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Barcelona.

²¹ Alfaguara, Madrid.

En el cuarto ciclo entrarían las doce *Fábulas del sentimiento*, las novelas breves que se han ido publicando, en títulos que agrupan cada uno tres diferentes relatos, a lo largo de los años: *El diablo meridiano* (2001)²², *El eco de las bodas* (2003)²³, *El fulgor de la pobreza* (2005)²⁴ y *Los frutos de la niebla* (2008)²⁵.

Si consideramos que, al lado de estos títulos de obras de ficción, Luis Mateo Díez ha publicado otras de ensayo de distintos aspectos, que implican la reflexión literaria pero también la relación del autor con el mundo real y la experiencia de la vida –y voy a citar como ejemplo solo tres de estos libros: *Relato de Babia*, de 1981²⁶, *El porvenir de la ficción*, de 1999²⁷ y *Balcón de piedra*, de 2001²⁸–, deberemos reconocer que nos encontramos ante un escritor que, a la extraordinaria calidad de su escritura, une una inusual potencia creativa.

Analizar cada uno de los libros que he citado desbordaría con mucho el tiempo y el contenido de esta intervención mía. Por eso voy a intentar hacer una síntesis lo más clara posible de ciertos elementos básicos que caracterizan la obra de Luis Mateo Díez y que, como apunté antes al ha-

²² Alfaguara, Madrid.

²³ Alfaguara, Madrid.

²⁴ Alfaguara, Madrid.

²⁵ Alfaguara, Madrid.

²⁶ Breviarios de la calle del Pez, Diputación de León.

²⁷ Junta de Castilla y León, Valladolid.

²⁸ Ollero y Ramos, Madrid.

blar del primero de los ciclos narrativos, se centrarían en la elaboración de los ámbitos o escenarios materiales y atmósferas en los que se desarrollan las diferentes historias; en el abanico innumerable de comportamientos y actitudes que se nos presenta mediante la multiplicidad de los personajes; en la finura y originalidad en el planteamiento y resolución de las tramas; y, por último, en la forma de ir construyendo un lenguaje que, inconfundible desde los inicios de su obra, constituye hoy uno de los estilos claramente diferenciados, por su capacidad expresiva y por su vigor verbal, en el mundo de la literatura escrita en lengua española.

En alguna otra ocasión he defendido que la construcción literaria moderna de los escenarios de la ficción proviene del *Quijote*, en el que la propia perspectiva del protagonista, su mirada delirante del mundo, impregna inevitablemente la realidad hasta contagiarnos a los lectores. Creo que tal ambigüedad pasó directamente a la estética romántica y que fue heredada por el expresionismo. En los parajes de los primeros textos de Luis Mateo Díez hay una herencia expresionista que con los años irá acentuando sus posibilidades.

En su primera novela, *Las estaciones provinciales*, «La tortura estival de una mano demasiado caliente (...) poco a poco se cierra sobre el cuello de la ciudad dejándola sin respiración». Celama tiene también una condición orgánica, y en el arranque de *El espíritu del páramo* se habla del

«pedregal oscuro que brillaba en la planicie como la roña de un cuerpo enfermo». En *Fantasmas del invierno*, publicada veintidós años después de la primeramente citada y catorce después de la segunda, se dice «(como si) aquella nieve de un invierno tan largo supurara la fiebre y el sudor que habían hecho de la ciudad un paciente con pocas esperanzas» y también «La nieve le robaba a la noche cualquier movimiento, la poseía sin que fuera posible oír su respiración (...) como si todo estuviera muerto o a punto de fallecer». Tal visión, que me he atrevido a llamar orgánica, del escenario, recorre los libros de Luis Mateo Díez, haciendo de los ámbitos físicos espacios vivos en los que se desarrollan las peripecias de sus personajes.

En el primero de los ciclos, los escenarios empiezan a tener como núcleo central una capital innominada, que pudiera ser León, pero tan desdibujada por los trazos de un narrador que apunta claramente en los sucesivos libros a una dimensión cada vez más simbólica, que es imposible ver desde una vertiente puramente realista las calles, plazas, bares y tabernas de la ciudad, su estación de ferrocarril, almacenes, capillas e iglesias, el casino, otros espacios de reunión, las redacciones de periódico, los cuarteles, archivos, hospicios, hospitales, chamarilerías, centros universitarios y muchos otros lugares, incluidas habitaciones de todo tipo, sótanos y desvanes, que proliferan en ellos. Y cada lugar, tratado o descrito con trazos enérgicos, no es dato

circunstancial, sino que está escogido siempre como un complemento dramático indispensable para que cada historia se vaya redondeando.

Tanto es así que ese conjunto de novelas que, a efectos clasificatorios, he adscrito al que llamo «segundo ciclo», el mundo del Territorio o comarca de Celama, es precisamente un escenario simbólico llevado a sus últimas consecuencias de invención, y el propio autor publicó en 1999 un folleto titulado *Vista de Celama*²⁹, incorporado como apéndice a la trilogía, en el que no solo se incluye un mapa señalando sus confines y límites administrativos y su entorno geográfico, sino también la toponimia de sus villas, pueblos, pagos, montes y hasta oasis. En los caminos polvorientos de Celama, entre las hectáreas de la llanura, en sus casas, casillas, cuartelillos, estaciones de ferrocarril, cementerios, restaurantes, riberas y viñedos –*El espíritu del páramo* ofrece un apéndice titulado, precisamente, «Los lugares del relato»– transcurren las historias de Celama, uno de los territorios perdurables de la Historia de la Literatura, en una atmósfera que yo denominaría neoexpresionista, con voluntad de representación vigorosa, que sin perder la conexión con la realidad tiene siempre algo de sueño o de ensoñación –pues los sueños abundan en los relatos de Luis Mateo Díez–.

²⁹ Ollero y Ramos, Madrid.

En lo que he denominado tercer ciclo, ya hemos dejado aquel borroso León de las primeras novelas del primer ciclo y hemos entrado en las que el autor llama «ciudades de sombra», Ordial y otros espacios cercanos a Celama. Que la metamorfosis se ha producido con naturalidad es patente si consideramos, por ejemplo, que el periódico *Vespertino* de la primera novela de Luis Mateo Díez se ha convertido en *El reino de Celama* en el *Vespertino de Ordial*, y que Ordial, capital de La Provincia, ya aparece como escenario de *El paraíso de los mortales*. Sin embargo, el tratamiento del espacio dramático ya no es el mismo. En aquellas seis novelas había una exuberancia instrumental que ha sido sustituida por la austeridad. Tanto el mundo de *La mirada del alma* como el de *La piedra en el corazón*, *Fantasmas del invierno* y *La gloria de los niños*, sin que los lugares de las historias pierdan la habitual relevancia, se han hecho más sobrios, en un camino hacia una continencia verbal cada vez más exigente, porque la exploración de Celama ha supuesto para el autor una trayectoria de renuncia y de ascesis expresivas, aunque los espacios novelescos, el pabellón de convalecientes y los sótanos administrativos, los lugares que reciben el eco del atentado, ese hospicio del Desamparo en la ciudad aterida que recorren los lobos, esos barrios desmantelados por donde deambula el niño Pulgar, sigan teniendo la fuerza y la certeza propias de la estética del autor.

Al llegar al cuarto ciclo, comprendo que esas doce novelas tienen como escenario Ordial, Doza, Borela, Armenta, Borenes, Oceda y otros lugares de La Provincia, de manera que podrían estar incluidas dentro del apartado anterior, pero el propio autor ha querido que constituyan un ciclo autónomo por sí mismas –ha escrito que «no están agrupadas caprichosamente»– y no voy a ser yo quien enmiende su propósito. Añadiré, no obstante, que los escenarios tienen las mismas características de verosimilitud, funcionalidad dramática, variedad y atmósfera vigorosa que son señas estilísticas de Luis Mateo Díez: pensiones, salones de bodas, bares, conventos, espacios domésticos presididos por personajes especiales, ámbitos para el despojamiento y la extrañeza del regreso o del desencuentro.

He dicho que todos estos escenarios tan variados están al servicio de la evolución dramática de los personajes, de nombres peculiares, que los habitan o que por ellos deambulan. No sé si alguien ha llevado a cabo su relación y características, tema de investigación que podría conducir a hallazgos sorprendentes. A mí se me ocurrió hacerlo en cierta ocasión, a propósito de una de las novelas de las que he encuadrado en el primer ciclo –*Camino de perdición*– y el resultado fue que en tal novela se presentan ciento cincuenta y tres personajes que pudiéramos llamar «principales» –es decir, con papel suficiente, hablando en términos escénicos–, muchos otros simples «figurantes», y que apare-

cen once enredos amorosos y muchas otras relaciones de diverso tipo...

El mundo de las novelas y de los cuentos de Luis Mateo Díez es tan abundante en personajes que solo comparándolo con el de ciertos escritores del siglo XIX podríamos encontrar algo similar. Innumerables hombres y mujeres, desde la tierna infancia hasta la decrepitud final de la edad, incluso animales diversos, viven sus vicisitudes a lo largo de tantos libros. Los júbilos nupciales, las amarguras de la viudedad, la soledad de los huérfanos, de los olvidados y de los errantes, el desgajamiento familiar, los retornos del pasado, los sueños juveniles, las amarguras postrimeras, el amor y el desamor en diversas formas, la fidelidad y la traición, las rivalidades y los odios, la enemistad y el crimen, los remordimientos y las desolaciones, las pulsiones oscuras, los desvaríos, las melancolías y los fracasos van conformando un universo muy variado en registros que ofrece al lector un asombroso despliegue de sentimientos y de conductas.

En la verdadera literatura se encuentra el repertorio histórico más fiel de las vicisitudes, esplendores y flaquezas del corazón humano, y en este sentido los personajes de Luis Mateo Díez, al margen de cualquier regodeo psicológico, muestran con certeza su filiación, su adscripción al arte certero de narrar en la ficción, y por lo tanto de establecer una verdad

comprensible, lo que somos, cómo nos comportamos, cómo se produce nuestra conducta, por extraña que sea.

Sin embargo, a lo largo de los años y de los ciclos, Luis Mateo Díez ha ido matizando también la manera de construir sus personajes. Muchos de los pertenecientes a los primeros libros, tan abigarrados de conductas, presentan cierto frenesí extravagante, son capaces de la actitud rara hasta el disparate, aunque sin perder la coherencia con el espacio en el que se mueven: habladores y extravertidos, algunos se complacen en lo esperpéntico y lo grotesco. A partir de *El espíritu del páramo* –es decir, del nacimiento de Celama–, este tipo de conductas empieza a descollar menos, los personajes se hacen más introvertidos, muestran los rasgos de su carácter con menor ostentación, como factor determinante del camino de austeridad expresiva que ha elegido el autor. Ejemplos claros de esa nueva disposición narrativa serían *La mirada del alma*, *El oscurecer* y *La piedra en el corazón*, novelas en las que, además, la presencia coral que resuena con fuerza en las otras es sustituida por un elenco menos multitudinario, e incluso ceñido a muy pocos personajes, aunque no hay que olvidar aquella primera y breve novela, *Blasón de muérdago*, en la que un solo personaje constituye el núcleo dramático de la trama.

Acaso en el ciclo de las *Fábulas del sentimiento* es donde Luis Mateo Díez, a partir de un proyecto unitario, como

anteriormente recordé, ha jugado con todos sus registros más afortunados en la construcción de personajes, desde la exuberancia a la austeridad, como también ha planteado perspectivas narrativas muy diferentes, sin traicionar nunca su estilo.

Las tramas, los argumentos de las novelas de Luis Mateo Díez están caracterizados por la originalidad y el rigor en el desarrollo. En bastantes ocasiones se basan en una búsqueda, siguiendo arquetipos milenarios, o en una investigación, en homenaje a ciertos modelos del género detectivesco. A menudo, secretos inconfesados o inconfesables son la causa de tal búsqueda y de tal investigación, aunque el autor siempre se aleja de lo convencional para ofrecernos una perspectiva renovada. En ciertos libros, la memoria, o la pérdida, o el regreso, sirven como detonante de una comunicación más o menos azarosa en la que se concentra el drama.

He dicho que los arquetipos clásicos pueden servir de referencia, incluso inconsciente, y yo mismo soy testigo de la ocasión en que, almorzando con Luis Mateo Díez y un hispanista norteamericano, nuestro compañero de mesa descubrió, ante la sorpresa del propio autor, el radical que comparten el nombre del viajante Odollo, que tantas peripecias vive en su aventura, y el del viajero Odiseo. A veces las funciones y los personajes de ciertos cuentos populares sirven de sostén a la trama, y hay también ocasiones en que toda la novela, como en el caso de *La gloria de los niños*, es un

homenaje a tal tipo de narrativa. Y en otras se ha buscado expresamente el tono y el sabor de lo mítico y de lo legendario.

Debo añadir que, en la evolución de su obra, el autor ha ido despojando las tramas de muchos elementos de sorpresa e incluso que ha renunciado a hacerlas exhaustivas, a llevarlas a sus últimos términos, a deshacer todos los nudos argumentales, dejando a la imaginación del lector esta tarea, pero sin que haya ninguna aparición u ocultación caprichosa, sin que jamás se traicione la lógica dramática planteada a lo largo de la deriva narrativa, sino buscando, precisamente, que la aparente ausencia de tales evidencias cree una atmósfera especial de extrañeza y vacío, de secreto apenas susurrado.

Entre tantas y tan diferentes novelas, las *Fábulas del sentimiento* podrían servir como modelo de las diferentes tramas, y aquí voy a acudir a las propias palabras del autor³⁰. De *El diablo meridiano*, constituido por *El diablo meridiano*, *La sombra de Anubis* y *Pensión Lucerna*, ha dicho que sus respectivas tramas vienen estructuradas por «una llegada, un encuentro y una huida». De *El eco de las bodas*, que conforman *El eco de las bodas*, *El limbo de los amantes* y *La viuda feliz*, señala que las historias «giran alrededor del amor, de sus ritos y costumbres, la felicidad y el esplendor de los sentimientos». En cuanto a *El fulgor de la pobreza*,

³⁰ Dossier de presentación de *Los frutos de la niebla*, Alfaguara.

que agrupa *El fulgor de la pobreza*, *La mano del amigo* y *Deudas del tiempo*, la primera trata del abandono, «absurdo para la familia», que un hombre hace de su vida de rico para convertirse en pobre, la segunda de «los límites de compromiso que puede alcanzar la amistad» y la tercera del regreso de un emigrante a su tierra muchos años después de su partida, para saldar una deuda principalmente moral. Por último, *Los frutos de la niebla*, reúne *Los frutos de la niebla*, *Príncipes del olvido* y *La escoba de la bruja*. En la primera, «un amigo le cuenta a otro, cuando el azar los reúne al cabo de los años, la terrible historia de sus contagios y contaminaciones». En la segunda «son tres adolescentes quienes comparecen en el rastro de una historia legendaria que les concierne tan intensamente como si el tiempo no existiese». La tercera «propone el retrato de una mujer que consume su aciago destino en el épico camino de una injusta supervivencia». Asumo el riesgo de intentar que estas doce piezas sean representativas de un mundo de tramas muchísimo más amplio, pero creo que, como antes señalé, son suficientemente características de la variedad imaginativa que Luis Mateo Díez presenta al urdir todos sus argumentos.

En lo que toca al estilo, ya he dicho que Luis Mateo Díez parte de una estética que me he atrevido a denominar neo-expresionista, en cuanto tiene como objetivo cargar los vocablos y las imágenes de la mayor significación posible,

mediante los recursos menos convencionales, aunque sin desdeñar el lenguaje ordinario. En las novelas agrupadas en lo que llamo «primer ciclo», los diálogos, siempre chispeantes y que sirven tanto para ir desarrollando la trama como para caracterizar las conductas, son muy abundantes, y en las descripciones resalta la voluntad connotativa, que le da a los escenarios y a los personajes ese vigor que he querido poner de manifiesto.

El lenguaje de las primeras obras es igual de opulento que las tramas y el elenco de personajes. Con el correr del tiempo, y sobre todo desde que Luis Mateo Díez comienza sus exploraciones por el áspero Territorio de Celama, dicha opulencia se irá conteniendo cada vez más, del mismo modo que los diálogos perderán la frondosidad de las primeras novelas, buscando la mayor concisión, y que las tramas se irán despojando para ofrecernos solo la desnudez de sus rasgos fundamentales. Pero a lo largo de toda su carrera de escritor, Luis Mateo Díez ha creado un lenguaje que, según su propósito declarado, lo que busca ante todo es «perturbar» a un lector que, en tal perturbación, debe encontrar el acicate para participar activamente en la lectura.

Un elemento que creo necesario hacer observar es la relación del lenguaje de Luis Mateo Díez con la literatura oral. Oralidad y escritura son formas de expresión tan diferentes que intentar transcribir lo oral suele ofrecer resultados pobres,

cuando no ridículos. Solamente la genialidad de un número muy reducido de escritores, que empezarían en el Cervantes del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares* y pasarían por ciertos cuentos de Hans Christian Andersen, de Antón Chéjov y de Rudyard Kipling y determinados aspectos de la obra de García Márquez, por citar algunos ejemplos, ha conseguido convertir en una estética de la palabra escrita ciertos rasgos materialmente inasibles, por lo evanescentes, de la oralidad: el tiempo del narrador, por ejemplo, o las acometidas de la memoria irrumpiendo en su discurso sin hacerle cambiar el rumbo. Luis Mateo Díez pertenece sin duda a esa estirpe de escritores, y algunas páginas de *La ruina del cielo* son paradigmáticas de ese logro. Pero es que, además, en todas sus novelas, sea cual sea la voz narrativa o la forma elegida –narración objetiva, epistolar, flujo de conciencia, confrontación dialéctica...–, encontramos la presencia de un narrador invisible pero presente que es el artífice palpable y directo del lenguaje que nos envuelve y que consigue plasmar esa realidad inventada que va desarrollándose ante nosotros.

Quiero señalar también que esa oralidad que tanto ha nutrido el imaginario del autor convive en él muy fecundamente con su fervor literario, y en Celama son recurrentes los espacios en que, mediante un curioso juego metaliterario, surgen los poemas y hasta las piezas teatrales a lo largo del discurso, como una afirmación explícita de la unicidad sustantiva de todo el imaginario de la ficción.

Cuando aparecieron los primeros libros de Luis Mateo Díez hubo entre determinada parte de la crítica bastante desconcierto. El afán clasificatorio –tentación en la que sin duda acabamos cayendo todos, como yo mismo he demostrado ampliamente a lo largo de estas palabras- y el hecho de que aquel joven autor no perteneciese a los círculos de las expectativas acuñadas, hicieron que ciertos estudiosos intentasen encasillar sus novelas en una especie de anaquel pintoresco, que conjugaba posguerra y provincia. Otros críticos descubrieron, sin embargo, lo renovador de su propuesta literaria y acertaron, pues el único fiel contraste de la verdadera creación, que es el transcurso del tiempo, les ha dado la razón.

Con su abundancia de elementos, y consideradas desde esta primera década del siglo en que vivimos, las primeras novelas de Luis Mateo Díez, sin haber perdido nada de su jugosa, irónica y divertida composición, son un reflejo grotesco de una capital de provincia en la España del franquismo, pero también mucho más que eso: resultan una parábola sobre la tiranía de la mediocridad, la pugna entre la imaginación creadora y el poder de quienes tienen fuerza para anularla, la búsqueda desesperada de salidas mentales y vitales, el absurdo que suele conformar la vida como una estructura desordenada. Y conforme vaya transcurriendo ese tiempo que todo lo aquilata, cuanto más nos vayamos alejando de la época al parecer histórica que las sirvió de

referencia y motivo, su categoría y su fuerza simbólica se irán incrementando.

Lo mismo sucederá, todavía más potenciado, a mi juicio, con el mundo de Celama, ese panorama literario descomunal que es mucho más que una alegoría de la extinción de algunos ámbitos del mundo campesino de la segunda mitad del siglo xx. El propio Luis Mateo Díez ha señalado³¹ que «Celama habla de la pervivencia y de la desaparición de las culturas rurales», que él conoció muy bien. Pero también ha dicho que «un territorio como Celama no se nutre de componentes sociológicos», poniendo el énfasis en la «mirada mítica» desde la que se contempla. «Celama está escrita desde los sueños», añade.

Circunscribir Celama a la simple representación estilizada de unos espacios rurales españoles del siglo xx sería tan torpe como calificar solamente desde lo histórico y lo sociológico el Yoknapatawpha County de William Faulkner, la Comala de Juan Rulfo o el mundo en el que suceden las aventuras de *El Halcón* de Yaşar Kemal, pues el tiempo, que como dije todo lo acaba ajustando, las ha convertido en espacios significativos de los trabajos y los días del ser humano sobre este lugar extraño, confuso e injusto que llamamos planeta Tierra.

³¹ Entrevista en *Eidón*, revista de la Fundación de Ciencias de la Salud, n.º 29.

Celama es el páramo simbólico donde los seres humanos intentan sobrevivir aferrados a viejos mitos, amando, odiando, huyendo, rebelándose contra los hados o asumiéndolos. Es un espacio, como esa provincia con capital en Ordial a la que pertenecen todas las «ciudades de sombra», donde suelen imperar el desamparo, la incomunicación, la soledad. Los libros de Luis Mateo Díez están impregnados de un sentimiento que me atrevo a calificar como existencialista, en el que sus personajes asisten a las pérdidas y a las desapariciones desde la conciencia de lo necesario, de lo contingente, de lo irremediable.

En cierto modo, sobre todo a partir de la primera invención y exploración de Celama, en su obra se manifiesta una elegía, nada nostálgica, de la desolación, que solo puede paliarse, precisamente, gracias a la imaginación humana. Frente a los dioses implacables que nos han arrojado a esta existencia incomprensible, que es siempre una suerte de interminable y cósmica posguerra, Luis Mateo Díez da vida a sus criaturas, pone en nuestros sueños innumerables seres vivos y bullentes, como una especie de contradictorio consuelo, para mayor gloria de nuestra riqueza más profunda, esa ficción que nos permite aclarar mejor las tinieblas de la realidad.

1

UN CALLEJÓN DE GENTE
DESCONOCIDA

Luis Mateo Díez

Recuerdo la lejana sensación que me quedó cuando terminé mi primera novela, más allá de la satisfacción que suponía haberla culminado y, por supuesto, sin la mínima seguridad respecto al resultado de la misma.

Entre las ilusiones y las frustraciones había un término medio de complacencia, más relacionado con el trabajo de su escritura, con la obsesión de haberla llevado a cabo, que con la valoración que pudiera hacer de aquel montón de folios que tanto tiempo habían tardado en acumularse.

Pero la sensación orientaba otras incitaciones, movilizaba la impresión de que la novela no me pertenecía, que siendo tan deudora de mi obsesiva dedicación no era de mi propiedad. Una sensación que no pudo sino conmocionarme o, al menos, dejar mi ánimo lastrado de cierta extrañeza, sin que aquello resultara ingrato, como si en la constatación de lo que representaba hubiese algunos ocultos alicientes que acabaría descubriendo, y que formarían parte

de mis convicciones de narrador y del propio sentido de mi escritura.

Los alicientes enunciaban no ya una orientación sino un camino, y en las novelas venideras fueron iluminando enseguida lo que la primitiva sensación apenas alimentaba: la propiedad no era mía, el dueño laborioso establecía en su trabajo una red de deudas que no haría falta cuantificar, ya que formaban parte del aval del mismo. Lo que la escritura suponía no era un salvoconducto de extrema libertad y expresión personal sino de enriquecedora dependencia. El propietario hacía dejación de sus bienes porque, en cualquier caso, de bienes ajenos se trataba, no eran propios aquellos folios acumulados, lo que tan trabajosamente almacenaban de un modesto patrimonio imaginario, por donde los seres de ficción iban y venían complicándose la vida, en paisajes y atmósferas que aprisionaban sus existencias.

La primitiva sensación se consolidó, como digo, en las novelas venideras y ahora mismo, en la actualidad de las que escribo, con menos dudas pero no con menos zozobras, forma parte de mis convicciones más radicales, quiero decir que en la constatación de la ajenidad y extrañeza está ese aliciente creativo y productivo de lo que no me pertenece: que soy, antes que cualquier otra cosa, un escritor de ficciones que hace en lo ajeno, en lo extraño o extranjero, todas sus conquistas o, para decirlo con mayor precisión, todos sus descubrimientos.

Es una manera de entender la ficción que ya estaba, aunque solo fuese como sensación primitiva y cautivadora, consoladoramente perturbadora también, en mis orígenes de narrador, en los intentos primeros de una invención narrativa poco petulante o pagada de sí misma, en la que quien la emprendía siempre salía de casa, iba a la calle, procuraba algunas necesarias raterías para su subsistencia, se alejaba de sí mismo y establecía una búsqueda incierta.

Es curioso que en mis costumbres cotidianas, en mis hábitos rutinarios, pasase algo parecido: todo lo que me interesaba, lo que pudiese encontrar, estaba fuera de casa, y en cualquier sitio había alguien esperándome, lo que no quiere decir que hiciese ascos a la soledad. Mi soledad adolescente y juvenil siempre estuvo amparada por la lectura de ficciones, y en las novelas siempre había alguien que me esperaba. Tipos a veces algo estafalarios o esquinados, pero buenas compañías, en cualquier caso.

La búsqueda configuraba con suerte el hilo conductor de una trama, el encuentro con los esquivos seres involucrados en ella y que podía perseguir hasta desenmascararlos, y ser por los vericuetos de esa aventura uno más, o uno menos, acaso el observador omnisciente, no por ello menos atribulado, o el que aguarda en la esquina el paso de los que cruzan, todavía sin demasiada idea de lo que van a hacer, ni siquiera de quiénes son.

Lo ajeno se descubre, lo propio hay que figurárselo. En el descubrimiento hay, por supuesto, un poderoso motor de imaginación, más activa y arrolladora. También de una actitud menos segura, escudriñar en territorio ajeno es pura tentativa, nuestra vulnerabilidad se acrecienta, aunque con ella también lo apasionante de la indagación. La apertura a lo desconocido, a la conquista de seres que ni somos ni tal vez quisiéramos ser ni a los que siquiera nos parecemos, es tan gozosa como perturbadora, pues quién sabe adónde nos puede llevar un perfecto desconocido, en qué breves puede meternos, qué hacer, como les sucedía a menudo a Galdós o a Dostoievski, cuando sus extrañas criaturas inventadas, de tan vivas que estaban, de tan dueñas que eran de sí mismas, se les volvían locas.

Por el contrario, en la figuración de lo propio, en la invención de uno mismo, está más cercano el inventario biográfico. Un inventario, eso sí, que nos parece necesario y esplendoroso, como si a través de la figuración de lo que somos, legásemos algo que no puede perderse. Aunque es curioso constatar que quien se siente fascinado por la figuración que hacen otros escritores de sí mismos, más que apropiarse de ellos como algo ajeno, lo usen como modelo de su propia figuración. Como si se tratara de un espejo donde acicalarse debidamente.

No digo, Dios me libre, que no sea fascinante ni que yo no haya tratado, repetidas veces, de solazarme con esa imagen

de figurón, pero el intento no puede sino recordarme a aquel género, tan propio del Renacimiento, de los Espejos de Príncipe, aunque por el conducto más actual se llega al extremo virtuoso de ser tanto el príncipe como el espejo en que se perfecciona.

Las fábulas de lo que nos pertenece son siempre una invención más ensimismada, no requieren el pleito que con lo ajeno se entabla para desvelar el relato de las otras vidas. Un pleito que todo creador de ficciones debe saber que tiene perdido, ya que los rendimientos de su ganancia no consolidan ninguna propiedad, aunque en el destino y sentido de esa pérdida está la grandeza de una contribución más satisfactoria que la de cualquier hacienda.

El que descubrió y narró esas otras vidas, quien contó sus tribulaciones e iluminó sus almas, aunque fuese en la fugaz instantánea de alguna recóndita emoción, no debe sentirse orgulloso de lo que no es suyo, pero debe sentirse complacido por su contribución y acompañamiento.

En la invención de uno mismo, el orgullo se permite hasta la petulancia, a nadie debemos nada de la inmersión que podamos hacer, siempre seremos nuestra propiedad más querida. Lo propio permite un disfrute que nos emparenta, si nos descuidamos, con ese placer avaricioso de quien se mira el ombligo.

Tuve encaminado mi destino de narrador a partir de aquella lejana y primera sensación y, como ya dije, mis convicciones se afianzaron en las novelas sucesivas, de modo que me hice fuerte en esa idea de la ficción como conquista de lo ajeno.

Hacerme fuerte no era otra cosa que reconocer la consolidación de una especial conciencia narrativa, quiero decir que con la aceptación de esas convicciones se forjaba el subsuelo de una cierta identidad, o entidad, de escritor.

La conciencia de quien escribe no solo determina un teórico ámbito moral de la escritura, que también puede ser inmoral o amoral, sino el subsuelo donde se cimentan las razones de una opción entre tantas otras, de una especial clarividencia para descubrir y conquistar lo que se pretende.

La conciencia de lo que se hace, la razón de hacerlo, suscita seguridad, más allá de las zozobras habituales de la escritura, y esa seguridad no es otra cosa que la buena orientación en el camino a recorrer. Luego, las conquistas pueden emparentarse con los fracasos, lo que se logra con lo que no se alcanza, la ambición con la frustración. El subsuelo del escritor, fiel reflejo de su conciencia de tal, es lo que mejor sostiene los retos de su ambición. Los resultados siempre, para bien o para mal, se compaginan con esos retos, y hasta en las novelas frustradas se nota la conciencia y el esfuer-

zo de quien las escribió, lo que hace que con muchas de ellas sintamos parecida admiración a las conseguidas. La novela, como bien sabemos, es un artefacto que admite sin demasiado desdoro las imperfecciones. Admite peor las equivocaciones y no tiene ningún interés cuando el novelista es un vendido al que se le nota que hace dejación de todos sus poderes para intentar darnos gato por liebre. La verdad es que en la vida en general suele pasar lo mismo, y como la vida es la materia de la novela, tampoco hay por qué extrañarse.

En el desprendimiento que promueve la ficción se solventaban deudas que nada tenían que ver con otras experiencias estéticas, donde lo propio parecía lo único que había, la patente de un universo interior y una mirada introspectiva como conducto creativo, donde las resonancias vibraban en el espejo ensimismado, cuya imagen siempre devuelve el rostro de uno mismo, lo que de nosotros podemos iluminar entre las equidistancias de los sueños y las figuraciones o de los meros réditos de nuestra biografía.

Eran deudas que la ficción procuraba y satisfacía en sí misma, deudas por contraer en las novelas leídas, en el trueque donde resarcir la necesidad de conocer y vivir que esas novelas proporcionaban. Y eso emparentaba mi imaginación con la de quienes ya la habían ejercitado literariamente, narrativamente, como si el trueque no fuese otra cosa que

el mismo fluido de una imaginación tan compartida como cómplice. Una imaginación que en buena medida permitía que lo de los demás fuera tuyo, quiero decir que quienes ya habían conquistado lo ajeno lo ponían sin más a tu disposición, ya que la materia del descubrimiento, como vengo repitiendo, no tenía dueño, la marca de su patrimonio no era otra que la de la vida expandida sin solución de continuidad. La de aquellos seres imaginarios que la portaban con igual impulso y poder con que originariamente habían sido percibidos e identificados, tan lejanos de cualquier dependencia, tan inmediatos en la emoción y vicisitudes de su destino, que la escritura narrativa albergaba.

La ficción no es mía, no hay propiedad ni posesión, con ella me apodero de lo que no me pertenece. No hago figuraciones sino descubrimientos, creaciones nutridas de mi imaginación, sustentadas en la memoria, pero sabiendo que el mecanismo de la misma actúa en el espejo de lo que conforma el patrimonio universal de lo imaginario, lo que asumo de ese patrimonio universal, que avala mi escritura y se incrementa con lo que me lega para que yo sea capaz de alguna modesta contrapartida, que se sustanciaría en mis novelas.

El reto, así, de una honorable ambición narradora consistiría en saber confrontar lo que conforma mi imaginación, desde la experiencia de la vida, con lo que el patrimonio imagina-

rio universal construye en el espejo objetivo de una sensibilidad depurada literariamente a lo largo de los siglos.

El narrador debe poseer el instinto suficiente, que avale la seguridad de su búsqueda, con la naturalidad del trazo y el criterio de la escritura, que le permitan reconocer dentro de su experiencia particular las claves de un mundo ajeno a los sucesos de su existencia.

Esta visión interior procuraría la objetivación de una sensibilidad en virtud de la cual el narrador actúa como mediador entre sus convicciones literarias, éticas y estéticas. El mediador perfila su mirada, impregnada por el aval de ese patrimonio, probablemente de modo más inmediato por la propia tradición literaria a la que pertenezca, y el resultado de la ficción no será la huida complaciente a su interior, sino el encuentro, la confrontación enriquecedora con el patrimonio de esa imaginación literaria universal, que es la que contiene como imagen o metáfora el gran relato simbólico de la condición humana a la que pertenecemos.

Confrontar es decidir la ambición de una escritura. La conquista de lo ajeno reduce comparativamente el destilado de lo propio. No soy dueño de nada en la medida en que sin esa confrontación, sin esos avales, nada significaría mi ficción que mereciese la pena. La soledad del narrador es una soledad engañosa, no hay mayor compañía que la que se com-

parte en la medida de ese reto que siempre se produce, según mi experiencia, en un callejón lleno de gente desconocida.

Conocer gente. En la vida de cada cual las prioridades se establecen según el gusto y las pretensiones, entre otras razones, asuntos y cosas.

Nada hay en la vida que más me interese que conocer gente; el propio mundo material, la misma naturaleza, los paisajes, el escenario siempre me importaron mucho menos, o despertaron en menor grado mi curiosidad, que los seres que los paseaban o habitaban.

Esa disposición, que antes confesé, de quien está necesitado de salir de casa se relaciona sin duda con la búsqueda y el encuentro, imprescindibles para el conocimiento. Avatares en cualquier caso del descubrimiento. Un afán que proviene de una necesidad, y que resuelve algunas de las disyuntivas de vivir. A la soledad nunca le hice ascos, pero la compañía me interesaba más, y en mi aprendizaje de la vida tuve la suerte de estar habitualmente acompañado.

No me sentía ni dispuesto ni preparado para viajar hacia mí mismo sino hacia los demás, en pos de los desconocidos que siempre presumí que tendrían una vida más interesante que la mía, y hasta la posibilidad de contármela. El relato de esas vidas ajenas. El cuento de los desconocidos.

Es fácil pensar que enseguida, al pie de esa inclinación que rápidamente contribuyó a que fuese un niño perdido, complacido en los extravíos de sus búsquedas y aventuras pronto compartidas, –y el anecdotario de esas vicisitudes es tan numeroso como gratificante y hasta inquietante–, hiciese el hallazgo crucial que sostiene y justifica mi condición de narrador. El hallazgo de la ficción como búsqueda y descubrimiento y, por esa vía, el impulso a lo desconocido.

No debiera tampoco obviar cierta condición vitalista, cierta fascinación por los vividores que me eran hasta familiarmente cercanos, y que tanto se contradecían con la frustración de sus ímpetus, como si en la extremada ambición de vivir se instalara sin remedio el fracaso de lograrlo en tal proporción.

Con la invención de la vida podía hacerse otro recorrido paralelo, especialmente intenso y, además, sin limitación en sus conquistas.

Ya en la adolescencia, y no digamos en la juventud, tuve sentimientos muy precisos de precariedad, y en los vanos intentos de una escritura primeriza, en la que mis figuraciones pretendían alguna aclaración redentora, lo que más me molestaba, al evaluar los resultados de la escritura, era la ingenuidad que tanto se correspondía con la fatuidad.

Una ingenuidad como mucho ingeniosa, la misma que a veces rastreo en algunas lecturas contemporáneas en las que, con muchísimo mayor conocimiento de causa y las armas formales que suele procurar la buena administración del artificio, se logran subyugantes relatos de imaginería solip-sista, espejos de príncipes escritos por los mismos príncipes, acaso ufanos por el caudal inmenso de sus posesiones.

El escritor escrito, el escritor protagonista, las cavilaciones de la escritura como invención interior, y el espejo de los literatos en la posibilidad de una ficción particular en que sean precisamente ellos los protagonistas, acompañando al propio escritor que, en algunas ocasiones, cuando no se contiene, entra hasta en la intimidad particular de las desavenencias matrimoniales.

Pero tampoco olvidemos que algunas experiencias en las que la conquista de lo ajeno parece estar muy cerca del yo del escritor, de la figuración y no del descubrimiento, como a medio milímetro de su identidad biográfica, resultan extraordinariamente poderosas. El escritor entonces no se recrea a sí mismo sino a alguien acaso parecido a él y que, sin comerlo ni beberlo, se ve en medio de un callejón de gente desconocida por la que normalmente siente pánico, aprensión y, sin duda, curiosidad. Pienso, por ejemplo, en tantas fábulas de la tradición imaginaria judía, donde se encuentran algunos de los narradores contemporáneos que más

admiro: fábulas significativamente irónicas, cáusticas, de gentes desvalidas y desoladoramente vitalistas.

La cantidad de gente por conocer se hacía infinita, las vidas se multiplicaban con el desmedido placer de su escritura e invención, eran existencias escritas, y el tiempo las respetaba, no podía borrarlas o extinguirlas, el tiempo era su aliado, las sufragaba con una suerte de eternidad respetuosa, ya que aquellas gentes, aquellas vidas, estaban en el tiempo que les correspondía, en la trama histórica de sus existencias, en la realidad cronológica, si es que la necesitaban, pero sin ningún menoscabo, viviendo a la vez en la actualidad lectora de mi descubrimiento.

La ficción, la ficción literaria, auspiciaba el rescate por encima del tiempo, las gentes de la ficción tenían una ubicuidad que borraba tiempo y distancia, que recomponía sin ningún límite el patrimonio de sus vidas, las azarosas o triviales existencias en que la experiencia y el destino forjaban su identidad y entidad, que no era otra que la condición de personajes o entes de ficción.

En determinar la franja que pudiera separar o comprometer a personas y personajes se podía invertir alguna disquisición más o menos interesante, pero en cualquier caso de la experiencia de la vida se trataba, de esa posibilidad, que yo vislumbré muy pronto.

De que la vida también se vivía contándola, y que el patrimonio imaginario, el de las vidas y experiencias inventadas y contadas, era infinitamente más rico y apasionante que el de mi particular existencia, por muy acompañado que en ella estuviese y, además, ese patrimonio contribuiría, hasta extremos indecibles, a mi experiencia de vivir, al aprendizaje y sabiduría de hacerlo, a la pretensión del vividor, tan frustrado según iba creciendo porque la vida, la realidad que la delata, era sin remedio muy poca cosa.

Contar la vida y descubrir el cuento de la misma, el relato que en su complejidad pueda dotarla del sentido con que mejor podamos llegar a comprenderla y sentirla, en los personajes que sostienen la trama de una invención que se resuelve en el texto.

La escritura no es el marco del cuento, sino la materia de su resolución. La vida hecha de palabras narrativas que contienen la sustancia en que se materializa lo narrado. Son, por supuesto, las palabras de la imaginación, las palabras de la invención, es a ellas a las que denomino palabras narrativas.

El cuento de la vida, ya lo dije, surge en mí tempranamente como una necesidad que impone, en su impulso, la obsesión de contarla en grado parecido al de que te la cuenten.

Los personajes viven el cuento, en la proporción en que las personas vivimos lo que nos corresponde o lo que nos cae encima, pero en grados de paralela contribución, sin que el aprendizaje o la experiencia de vivir se desmientan o interfieran para contradecirse en uno y otro orden, antes al contrario para enriquecerse mutuamente.

De sobra sabemos que la intensidad con que podemos llegar a conocer y sentir un personaje es frecuentemente mayor, y más emotiva, turbadora o placentera, que la que podemos experimentar con una persona, sin que precisemos de ninguna comparación en la experiencia de ese conocimiento.

Los personajes que devienen inolvidables, que es la constatación más provechosa de su conocimiento en el recuerdo, añaden pautas y formas de vida a lo que somos y sentimos, están entre la gente más crucial e imprescindible que hayamos conocido, su vivir dejó la huella de un comportamiento extremo en nuestra existencia.

En realidad, si somos sinceros, podremos advertir que entre ellos, entre algunos de ellos, la vida se nos reveló del modo más hondo y misterioso en que la conocemos y sentimos, como si en su ejemplaridad, positiva o negativa, hubiésemos percibido, además de la felicidad o la desgracia, el dolor o el placer de su compañía, un latido más extraño, extraordinario y secreto de lo que podemos percibir por

nuestros medios, y con quienes más afectivamente tenemos a nuestro lado.

Lo imaginario, ese espejo limpio o sucio o empañado o roto en que se reflejan los personajes, mejor podríamos decir que el interior de ese espejo, desde las palabras que los crean, es un ámbito de supervivencia que orienta otras conquistas, otros descubrimientos.

En el patrimonio de lo imaginario está la vida ficticia, una suerte de vida sin tiempo, palpitante, apremiante, luminosa, insondable, hermosa, terrible, secreta. La vida ficticia que sustenta una parte insustituible de la propia memoria de la condición a la que pertenecemos, la mirada, el aliento, las convicciones y precariedades de unos seres que jamás estuvieron con nosotros en la realidad, que provienen del callejón de los rostros ajenos y desconocidos y que, sin embargo, consumaron el reto de la existencia del modo más intangible y perenne.

Nada irremediable sucedería si hubiéramos olvidado a quienes los descubrieron, a los autores de las obras que ellos habitan. Tampoco sería irremediable el desconocimiento de las interioridades biográficas de aquellos que fueron al callejón a rescatarlos, quienes corrieron la aventura de su descubrimiento.

La gran pérdida estribaría en haberlos perdido a ellos o, peor, en que no existieran. Pensar que el patrimonio imaginario universal, crecido durante siglos en las diferentes lenguas, tradiciones y culturas, desapareciese, o no existiera, sería la mayor quiebra de orfandad para el conocimiento de lo que somos, precisamente desde la sabiduría de la vida, de lo que la vida debe a la capacidad de inventarla y contarla.

La otra vida que da consistencia y sentido a la que llevamos, si sabemos hacer compatible su descubrimiento en la ficción, si entendemos que también formamos parte de ese callejón de gente desconocida que, según decía Irene Nemirovski, es lo que más se parece a una gran novela.

2

MASTRETTA:
MAESTRA DE ESCRITORES

Nuria Amat

En el extenso mundo de la literatura hispana, las escritoras siguen siendo consideradas sombras chinescas de la escena literaria. Siluetas remotas y repetidoras de aquellas manos masculinas responsables de producir las llamadas «verdaderas» obras literarias. La presencia difusa con que son vistas novelistas, ensayistas y poetas invita a dudar de su auténtica luminosidad. Existen pero no existen. A algunas se las considera autoras notables pero, con toda seguridad, no lo suficientemente significativas como para formar parte del elenco de figuras literarias conformado por hombres. Me sigue sorprendiendo que, hasta ahora, nadie, según tengo noticia, se haya preguntado nunca sobre las razones de la ausencia de narradoras en el fenómeno de la novela latinoamericana de los años sesenta más comúnmente conocido como *boom*. Fenómeno histórico sabiamente explicado por mi admirado y querido amigo el escritor José Donoso. Basta con echar una ojeada al importante libro del autor chileno *Historia personal del «boom»* y comprobar que allí no hay nada de Elena Garro, Clarice Lispector o Silvina Ocam-

po, por dar tres ejemplos de autoras originales y cosmopolitas de la época que rompiendo viejas formas narrativas hicieron de la novela la forma literaria y artística por excelencia. Lo mismo podía decirse de Ángeles Mastretta pese a haber recibido en 1997 el premio Rómulo Gallegos por su novela *Mal de amores*, primera vez en la historia del premio concedido a una mujer.

En las letras hispanas, a diferencia de lo que sucede en otros países culturalmente más evolucionados, narradoras, ensayistas y poetas de alta categoría continúan ocupando un inferior, y a veces invisible, peldaño en la escalera de la tribuna literaria. No es mi intención hablar de porcentajes. Y menos en una profesión en la que el número de mujeres dedicadas al trabajo de la palabra escrita es bastante más elevado que en otros trabajos de responsabilidad artística e intelectual. Dado que mi presencia aquí obedece a la invitación para acompañar a la escritora Ángeles Mastretta, mi intervención consistirá en referirme solo a la buena literatura sin desplazarme hacia otros satélites del mercado de entretenimiento libresco. Literatura: raro país habitado por escritores siempre escasos y con tendencia a volverse cada día más pequeño y perecedero, pero donde, desgraciadamente, las autoras siguen sin figurar en la patria artística y académica reservada a los varones. ¿No será que nuestro querido mundo latino, hombres y mujeres, sigue siendo machista aunque nos pese reconocerlo?

Esta anomalía, que insisto, no se da con igual contundencia en Norteamérica y otros países europeos, aumenta en extravagancia al comprobar que los lectores hispanohablantes reciben con mayor seriedad y admiración a las escritoras extranjeras que a las propias. Actitud que paradójicamente deja de adoptarse con los escritores paisanos. Los de casa son –y suelen serlo– si no mejores que los foráneos sí más importantes.

Para limitarme solamente a hablar de escritoras vivas: ¿Qué tiene la austriaca Elfriede Jelinek o la canadiense Alicen Munro que no tengan la mexicana Ángeles Mastretta o la española Chantal Maillard?

Celebro, entonces, que esta edición de las jornadas *Lecciones y maestros* haya elegido una de las grandes novelistas contemporáneas para rendirle homenaje y elogiar sus cualidades narrativas. Sin embargo, dado que mi cometido en este foro es escoltar a mi amiga Ángeles, estarán preguntándose conmigo hasta qué punto hago bien o mal en aprovechar mi actuación para hablarles de feminismo y misoginia. Quien me conoce sabe que, a la manera de Mastretta, suelo servirme de mis intervenciones profesionales para desnudar la literatura de otros intereses que no sean los estrictamente literarios. Mastretta es una gran maestra en exponer sus desacuerdos con el orden inquisitorial de muchos de los avatares poéticos. Basta con leer sus artículos, conferencias o entrevistas para darse cuenta de qué manera tan sutil y al

mismo tiempo tan contundente la escritora expresa sus discrepancias con respecto a la recepción crítica y académica de los libros escritos por las mujeres sabias.

¿Es por ello Ángeles Mastretta, así como otras literatas contemporáneas, una escritora feminista como en muchas ocasiones la califican? Desde luego que no. Son autoras particulares, portentosas, dueñas absolutas de una literatura caracterizada en primer lugar por la verosimilitud y la visión crítica de la sociedad en la que vivimos. Imagínense el dislate que representaría si en un determinado momento alguien escribiera que Thomas Bernhard, conocido por su misoginia, es un escritor machista.

Merece la pena repetir que Ángeles Mastretta es una de las contadas escritoras que ha ganado premios literarios importantes normalmente reservados a los autores-hombres. Su espléndida novela *Arráncame la vida* ha tenido también la suerte de convertirse en una buena película. Algo difícil de conseguir con la buena literatura. Esta novela, que al principio pasó sigilosa para los ojos de los lectores y de la que rápidamente se fueron agotando sus múltiples ediciones, es, sin ninguna duda, la más rompedora, la que más polémica y crítica ha creado a su alrededor.

«Este año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos». Esta frase de formidable poten-

cia literaria, aparecida en las primeras páginas de la novela, define el núcleo esencial de la misma. Novela histórica, dentro de la tradición de la Revolución mexicana, de la que bebieron los mejores escritores mexicanos para producir sus obras fundamentales y situada al mismo nivel de exigencia y originalidad que las de sus antecesores y contemporáneos como, por nombrar solo algunos, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo o *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.

En ella, precisamente, Mastretta utiliza un estilo altamente original en el sentido de que siendo un lenguaje fácil en apariencia alcanza en muchas ocasiones la rareza narrativa de los escritores del *boom*. Pero, además, Mastretta opta como narradora por un punto de vista femenino muy novedoso en la literatura mexicana. Su obra obedece al prototipo de escritora amada y leída por mujeres y silenciada u observada con suspicacia por una mayoría de lectores varones. Es, sin duda, una autora de éxito. Especialmente, si comparamos su andadura literaria con otras grandísimas escritoras hispanas que siguen viviendo en el limbo de las que nunca ganarán el cielo. Por citar solamente algunas de ellas seguiré hablando de Elena Garro, María Zambrano, Carmen Laforet o Rosario Castellanos. Ocultadas total o parcialmente por el mercado editor, la academia, los premios, la crítica, los honores y los amigos lectores. De la misma manera que les sucedía cuando todavía seguían vivas

hoy continúan siendo «las hermanas pequeñas» de Rulfo, Fuentes, Ortega, Paz... Las hijas menores de la mansión familiar, como escribía Emily Dickinson refiriéndose con ironía a ella misma.

¿Dónde las situamos? Esta es la pregunta que, consciente o inconscientemente se formulan quienes deben escribir sobre escritoras, editarlas o rendirles un pequeño homenaje. ¿Y si las encerramos en el grupo «Literatura de mujer»? Suele ser la opción más utilizada. Agruparlas en manada para, por un lado, salvarlas de un silencio que resultaría demasiado obvio además de políticamente incorrecto y, por otro, seguir marginándolas.

El superado y manoseado *boom* de la novela feminista, demasiado suspicaz para ser tomado en serio, ha traído como contrapartida infeliz la desestima de aquellas escritoras de primera fila raptadas en el mismo vuelo mercantil y utilitario. La expresión «libros para mujeres» colocada como presentación o explicación de las obras de determinadas autoras nunca es inocente. En un principio, el mercado libresco supuso que añadir el sello «mujer» a determinados libros incrementaría las ventas. Y así es como fue sucediendo durante unos años. Con el tiempo y la madurez en la reivindicación de los derechos feministas, el criterio no solo ha dejado de ser efectivo sino que ha contribuido a dañar

la seriedad en la producción literaria de firmas del otro sexo. No todas las escritoras somos Simone de Beauvoir. La globalización ha expulsado de su radio de acción cualquier tipo de etiquetas fronterizas. Y por otra parte, las mujeres están cansadas de leer novelas que no solamente cuentan el desprestigio de sus vidas deprimidas, sino que, por si no fuera bastante verse en el mismo espejo indeseado, están escritas en el estilo rudimentario que cualquier lectora, sin ambición literaria, usaría para escribir un libro.

Se acusa a grandes escritoras, en la mayoría de los casos sin haber leído sus libros, de utilizar un punto de vista femenino en los argumentos elegidos para sus novelas y en el tratamiento de los mismos. El feminismo en las novelas de Mastretta, como en las de sus colegas más apreciadas, es visto como una tara o una excusa para no dar a su lenguaje la categoría poética que tiene. Elijo al azar una de las innumerables citas: «La obra literaria de Ángeles Mastretta destaca, primordialmente, por una sucesiva contextualización del pensamiento feminista mexicano de los años setenta y ochenta. Mastretta formó parte integral de la generación de estos años, cuando el movimiento feminista en México mantenía una actividad de lucha febril y se vio rodeada de gente que con sus trabajos de investigación y ensayos, problematizando la opresión de la mujer, brindaba ideas y temas que más tarde ella asumiría». Esta cita, por otro lado halagadora, viene a concluir que la obra de Mas-

tretta es literatura de la experiencia y del yo íntimo. Otras de las «virtudes particulares» que nos imputan.

Se recrimina a las escritoras que traten siempre los mismos temas: amor y desamor, violencia de género, prostitución, adulterio, autobiografía... Sin embargo, si damos una ojeada por la historia universal de la novela comprobaremos que estos son también asuntos y contenidos de muchas de las mejores novelas escritas por varones. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, es un gran tesoro de miradas, chismografía y perspectivas femeninas, los mismos condicionantes que se usan para censurar las mejores novelas escritas por mujeres. Acercándonos en el tiempo, la novela más leída en la actualidad se titula *Los hombres que no amaban a las mujeres* y forma parte de la trilogía póstuma del escritor sueco Stieg Larsson. Este libro, sin ir más lejos, se caracteriza, a grandes rasgos, por desbordar feminismo por todos los orificios de las letras y, por extraño que me siga pareciendo, ni lectores ni críticos ridiculizan la particularidad esencial del libro: feminismo puro y duro. Todo lo contrario. Celebran estrepitosamente la novela sin reflexionar un segundo sobre las consignas a favor de los derechos de la mujer de las que está impregnada y que por otro lado los lectores llamados selectos reprobaban o minimizan en los libros escritos por mujeres. Ni la novela del célebre autor francés ni mucho menos la trilogía del sueco son calificadas nunca de literatura feminista. Y lo son en alto grado. Especialmente, la obra del último.

Los escritores hispanos pueden trabajar sin peligro a que les cuelguen protocolos de admisión en el reino de las letras. No ocurre igual con las narradoras, obligadas siempre a justificar su postura como autoras de obras literarias. «Mi novela es una historia y no un ensayo feminista» ha dicho con palabras exactas a sus entrevistadores Ángeles Mastretta en más de una ocasión. No es un caso aislado. Se trata de una explicación tipo a la que se ven sometidas continuamente las escritoras. A ellas y no a ellos se les exige el deber de tener que estar demostrando su esencia de novelistas o poetas. Se las coloca en la triste tesitura de ser escritoras que todavía deben pedir disculpas por serlo.

Nadie sensato podría aceptar a un autor como Gabriel García Márquez teniendo que enfrentarse a un tribunal severo y dudoso de que su novela *El amor en los tiempos del cólera* fuese o no una obra literaria. Y que, dudas de calidad aparte, se le impusiera al maestro tener que defender que su novela «es una historia y no un melodrama» debido a que, felizmente para sus lectores, la forma y composición de esta espléndida obra guarda felices coincidencias con aquellas obritas en las que se buscaba conmover fácilmente la sensibilidad del público lector mediante la exageración de los aspectos sentimentales, tristes y estrambóticos. Me consta que el tono exagerado de sentimientos ha sido un ejercicio (mejor dicho, arte) buscado y conseguido por el colombiano. Su afición por los boleros le incitó, además, a introducir

las letras de algunos en este inolvidable libro. Cuando constatamos que en los últimos tiempos, el cantante ha suplantado al poeta, el bolero a la novela, no es solamente un detalle ingenioso que la novela más traducida de Mastretta arranque con el título de un bolero de impacto.

Vamos un poco más allá y comprobaremos, sin extrañeza, que la novela en general vive de esta farsa emotiva llamada melodrama dado que en el mundo misterioso de las palabras, según la antigua definición de Rousseau, el melodrama es un tipo de drama en el cual las palabras y la música en lugar de caminar juntos se presentan sucesivamente y donde la frase hablada es en cierta manera anunciada y preparada para la frase musical. Añade Rousseau que «en estos relatos tan modernos el mundo se divide en buenos y malos y se busca conmover al lector con recursos efectistas. Los personajes no tienen posibilidad de elección. Las situaciones son inverosímiles. La gama va de la desgracia a la absoluta felicidad».

El autor del *Contrato social* fue la primera persona dedicada a concebir la definición de melodrama. Hoy se mostraría muy sorprendido de poder comprobar que al hablar de melodrama estaba definiendo sin saberlo parte del movimiento literario aparecido tres siglos después bautizado como «realismo mágico» y consistente en dar verosimilitud interna a lo fantástico y real. Corriente literaria creada, como todo el mundo sabe, en América Latina y expandida en el mundo entero.

Nadie sensato se atreviera a calificar un Borges, un Carpentier o un Fuentes de escritor criollista dado que las obras de estos autores lucen ribetes regionalistas justamente por una voluntad expresa por parte de sus creadores de superar el regionalismo de sus predecesores como Quiroga, Gallegos o Rivera.

Y, sin embargo, se da como algo natural que las escritoras de nivel literario, precisamente por serlo, se vean obligadas a moverse por el ancho mundo con una pancarta colgada del cuello anunciando la frase rompedora: «Escribimos novelas. No productos feministas». En cambio, nunca se le exigirá a un Leon Tolstoi tener que admitir que *Guerra y paz* es sobre todo una novela y no un producto antibelicista.

A la manera de los grandes autores contemporáneos, Mastretta desmitifica la imagen ideal que la cultura dominante ha dado de la mujer para convertir a sus personajes en seres maravillosamente dueños de sus destinos y hacerlo de forma creativa logrando en este proceso una voz propia en la literatura. Sus mujeres son libres, se salen del estereotipo, huyen de lo establecido, son rompedoras y raras, inteligentes y sociales, viven la vida con toda intensidad sin necesidad de tener un hombre al lado apoyándolas. Y si nos detenemos en Catalina, la narradora de *Arráncame la vida*, veremos a un personaje rico en matices y en ideas, víctima de un esposo corrupto y autoritario, al punto de conseguir en esta insuperable mujer una representación de México en la época de la Revolución.

Y, sin embargo, crítica y lectores persisten en creer que las escritoras, al contrario de los escritores, suelen limitarse a asumir una postura feminista de denuncia en su obra. Dicho sencillo y claro: que el mensaje mata la calidad de la obra. Cuando es de sobras conocido que en el ámbito de la creación artística toda obra literaria suele ser eco más o menos velado de desacuerdo de una realidad social que disgusta o altera al artista. En el éxito de saber cómo subvertir el lenguaje para que lo dicho se difumine en lo no dicho radica la diferencia entre un escritor o escritora de obra menor y otro de primera línea. Novelas como *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, *Nada*, de Carmen Laforet, o *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, son importantes y originales porque el lenguaje de sus narrativas trasciende cualquier clase de mensaje estereotipado propio de tantas novelas producto publicadas en nuestros días.

¿La literatura tiene sexo? Yo siempre tiendo a señalar que varios y de todo tipo. Pero, al parecer, son muchas las lectoras que no solamente aman los libros escritos por hombres, sino que además rechazan aquellos escritos por mujeres. Como también, según rezan las estadísticas, hay una gran mayoría de hombres que jamás leen novelas que lleven nombre de mujer en su autoría. A Mastretta, una de las pocas novelistas que disfrutan a la vez de popularidad lectora y seriedad literaria, seguramente la leen más mujeres. En primer lugar, porque sus obras denuncian la desigualdad entre

unos y otras. «Seguimos caminando tras los hombres y sus ciegos proyectos con una docilidad que nos lastima y empequeñece» escribe la autora para denunciar a la sociedad mexicana por su resistencia a la liberación de la mujer.

Pero las razones que sirven para explicar la realidad sexista de la lectura, que no de la buena literatura, son mucho más serias de lo que pretenden vendernos. La educación escolar y universitaria actúa con criterio injusto al obligar a los alumnos la lectura de libros de escritores y silenciar los de las escritoras. Salvo en casos excepcionales, que también resultan peligrosos. Esta actitud tomada por los responsables de la formación cultural proviene de asumir, de forma consciente o no, que la literatura escrita por mujeres es una literatura de y para señoras. Por tanto, no sería. No digna. No merecedora de aprendizaje.

Hará solo un par de años quedé atónita al descubrir que la lista de los diez libros de literatura obligatoria para los alumnos de bachillerato en Cataluña estaban escritos en su totalidad por hombres. De García Márquez a Delibes pasando por Cela y por Mendoza. Los responsables de causar tal incoherencia es posible que ni se hubieran percatado de la exclusión que estaban ejerciendo con relación a la otra mitad de la población mundial. Que las escritoras siguieran formando parte de la periferia de la literatura lo daban por supuesto. Ni tan solo consideraban que debían estar allí. De

Ángeles Mastretta acabo de leer en un periódico serio la siguiente frase: «Más conocida por ser una autora y periodista feminista que escribe sobre la mujer y sobre la realidad política y social de México». Imaginemos por un momento que alguien escribiera que Juan Goytisolo o Fernando Vallejo «escriben sobre hombres» o que son «periodistas machistas». Y sin embargo, admitimos con toda naturalidad la sordina con la que son calificadas escritoras importantes o aplaudimos cuando se las reduce a falsos estereotipos. Y esta forma de actuar con relación a la mujer literata obedece por extraño que parezca a una invisibilidad buscada y promovida por los sectores de la población pensante. Ellas solo cantan boleros. Ellos, por el contrario, se ocupan de escribir cosas serias y dignas de ser leídas. Ellos son los maestros. Ellas las alumnas. Díscolas, muchas veces. Silenciadas casi siempre y en algunos casos resentidas. Ellos, reconocidos como novelistas o poetas. Ellas, segregadas como feministas.

¿Y cuál es la actitud de los autores respecto a sus colegas las autoras? ¿Las leen? ¿Las celebran? ¿Las ignoran? Para responder estas preguntas trataré de limitarme a lo visto y oído durante mi vida de escritora.

La actuación de muchos escritores, en su valoración positiva, negativa o nula de las escritoras, suele depender casi siempre de su personal valía como creadores. Claro que la vanidad, a la que son tan dados muchos creadores varones, confunde cualquier conclusión determinante al respecto.

Pocos saben que Juan Rulfo, entre otros autores admirados y de los que adquirió notables influencias, tuvo también una gran maestra secreta en su vida de lector convulso, sobre la que habló poco pero a la que siguió en su andadura poética y narrativa y de la que tomó prestados algunos de sus hallazgos narrativos. Es el caso de la escritora chilena María Luisa Bombal autora de *La amortajada*, novela cuya lectura Rulfo, dicho sea de paso, tuvo muy en cuenta para la creación de su obra máxima.

Cuando en 1972, Juan Rulfo tuvo la oportunidad de volver a encontrarse con María Luisa Bombal, refiriéndose a este reencuentro el mexicano dijo lo siguiente: «Recordamos cómo nos habíamos conocido y le agradecí su apreciación de mi obra; le dije que sus páginas habían inspirado varias calles de Comala y dijo sentirse honrada».

Hay, por supuesto, quien reconoce en Bombal una de las más altas expresiones de la literatura hispana. Pero, por lo general, esta valoración pasa desapercibida para la mayoría de mortales. Y, salvo algún testigo entregado a escribirlo y publicarlo, todavía se recuerda menos que justamente Bombal y Rulfo iniciaron «el trazo pionero del realismo mágico». No en vano escribió Jorge Luis Borges sobre la novela *La amortajada*: «Libro que no olvidará nuestra América». ¿Se equivocó Borges en su vaticinio o ha sido el mundo quien prefiere seguir ignorándolo?

María Luisa Bombal, junto con las sobresalientes Clarice Lispector, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, contribuyeron a hacer de la novela latinoamericana la forma artística por excelencia. De ellas bebió Mastretta y todos los novelistas influidos por Rulfo. De Rulfo, Garro, Pizarnik seguirán bebiendo otras generaciones. Y, con todo, ¿quién recuerda ahora a aquellas grandes autoras de originalidad admirable? ¿Por qué, insisto, no hubo el menor rastro de «las grandes» en el mediático boom latinoamericano?

Sin duda, a muchos escritores les produce urticaria tener que competir con autoras de nivel literario similar o superior a ellos. Al mismo tiempo, resulta sorprendente y digno de ser mencionado que suelen ser los narradores más genuinos y rompedores los que estén siempre dispuestos a elogiar la obra de aquellas escritoras que consideran relevantes y escriban sobre ellas sin reparos ni temor a perder su lugar en el altar de la literatura. Como resulta chocante que los escritores menos brillantes sean casi siempre los que opten por esconder a sus rivales mujeres o los que al ser requerida su opinión sobre otros colegas de oficio se limiten a colocar en su lista de honor nombres exclusivamente masculinos. El nobel Camilo José Cela no soportaba que se relacionara su libro *La familia de Pascual Duarte* con la novela *Nada* de Carmen Laforet y son conocidas sus maniobras llevadas a cabo para apartar a una de las figuras más importantes de la literatura española. Durante muchos

años, apenas se habló de la novelista. Malas lenguas cuentan que mientras vivió logró ocultarla a lectores y críticos nacionales y extranjeros. Perdiendo al final la batalla más inútil de su vida.

Otro buen prosista, Francisco Umbral, aprovechó su necrológica sobre Laforet para seguir hablando mal de la autora española más traducida en el mundo (junto con el otro grande, García Márquez). «Leí su novela *Nada* en el año 50 estando yo en la cama con tuberculosis. El libro prestado me lo llevó mi madre. Me gustó mucho hasta la mitad. La segunda mitad me pareció una indigestión de novela. Y lo mismo escribiría más tarde Juan Ramón Jiménez...»

Lo más patético de la necrológica no estaba tanto en la opinión negativa de Umbral sobre la novela de Laforet como en la trampa que completaba su dictamen, añadida para que el posible lector diera por supuesto que el poeta de Moguer había escrito un texto denigrando a la autora, cuando la verdad, según muestran los archivos, es que dedica varias páginas a celebrar a la joven escritora con las mejores y merecidas alabanzas literarias.

A los escritores realmente significativos nunca les ha importado reconocer que hay otras plumas tan valiosas como las suyas danzando por el globo libresco. Son los mediocres y oscuros los responsables de utilizar falsos argumentos y

amaños rastreros para tratar de ocultar una luz que al final consigue brillar y siempre contra sus detractores.

Ángeles Mastretta sigue optando por no permanecer callada. Su *blog* es un permanente duelo de voces profundas e inquietas: «Yo me propuse, y me lo sigo proponiendo, escribir los libros que quiero y contar las historias que se me antojan, hacer los personajes que el cuerpo y la cabeza, las emociones y las palabras me piden; pero no encuentro, y estoy acostumbrada a no encontrar entre los críticos y entre los académicos, gente a la que le guste lo que hago. Hace muchos años que asumí eso, cuando apareció *Arráncame la vida* y en México nadie se dio por enterado. Yo acostumbraba a decir que no tenía crítica adversa; simplemente no tenía crítica».

Nunca será tarde, querida Ángeles, para cambiar el mundo. O imaginar que, cuanto menos, somos capaces de alterarlo, escribiendo.

2

MI SOMBRA EN EL ESPEJO
ESCRIBIR
FIEL, PERO IMPORTUNA
MIS DOS CENIZAS

Ángeles Mastretta

Mi sombra en el espejo

Soy escritora. Tengo cincuenta y nueve. Nací cuando el fin de la Segunda Guerra Mundial había dejado de ser noticia, engendrada por un padre que nunca pudo borrarla de su memoria y por una madre que aún está en guerra. Alguna vez pensé que había crecido en un mundo sordo, habituado a la paz y al tedio. Ahora sé que ese mundo era más complicado que mis ojos y me alegra que la vida sea más difícil y más generosa de lo que creí.

Nací en Puebla, una ciudad azul, dos mil metros arriba del nivel del mar, bajo la luz y el enigma de dos volcanes. Ahí crecí y aún ambiciono el sonido de su nombre como el del territorio donde cupo una infancia febril y una adolescencia consternada, como el del mundo en donde viven mi madre y mis hermanos, donde encuentro a mi larga familia y mis primeros amigos, donde aún busco y añoro a mis muertos.

Recuerdo una infancia feliz, me cautiva evocarla. Tuve una adolescencia incandescente, aún reniego del modo en que supe negar mis deseos. Me he pasado la vida desafiando mis certidumbres de aquellos tiempos. Tal vez, del aplomo necio con que creía saberlo todo en esos días se derive mi actual vocación por lo incierto.

Mi padre murió en 1971. Aún extraño sus ojos al final de la tarde. Le gustaba escribir como quien sueña. A mí me gusta creer que escribo para honrar el mundo de quimeras y audacias que podía leerse en su frente los domingos a la hora en que escribía, para el periódico local, un artículo por el que no le dieron nunca ni las gracias bien dadas.

Una de las más extrañas bendiciones que se digna conceder nos la fortuna está en la luz con que de pronto nos alumbraba una ventura esencial. Esa luz me descubrió el valor y los talentos de mi madre, una mujer al mismo tiempo tímida y drástica que yo no sabía ver tan excepcional como es. Parte de mi voluntad de narrar el mundo viene de la fuerza con que ella ha sabido tejerlo en su memoria y su audacia.

Tengo una hermana, Verónica, que es el vivo testimonio del fuego. Ella y mi hija Catalina son las dos grandes cómplices de mi andar en la vida como si se tratara de andar por una fiesta. Sin más miedo que el de no vivir a cabalidad, como debe de ser.

Tengo un hijo, Mateo, y un cónyuge, Héctor. De los dos hago diez porque en cada uno caben cinco hombres con su caudal de dudas, desasosiego, intensa cercanía, remota presencia y tenaz certidumbre de que yo, como tantas otras mujeres, tengo entre los desafíos de mi destino el de vivir descifrando sus silencios.

Tal vez los sueños que más conmueven nuestro ánimo son aquellos que se cumplen antes aún de que la vida los haga cruzar por la telaraña en que los tejemos. Digo esto con una prueba entre las manos, llegué a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de México a principios de 1971, mucho antes de haberla soñado como la tierra de promesas cumplidas que sería. Entre sus muros y su gente estudié periodismo, aprendí a buscar la verdad como una mezcla de verdades, la tolerancia como una virtud, la duda como la más ardua y sensata de las virtudes.

Vivo desde entonces en la ciudad de México. Y no me canso de bendecir mi desgracia. La ciudad más grande del mundo alberga, bajo su cielo gris, una algarabía y una esperanza sin las cuales ya no podría vivir. Es cada vez más peligrosa, cada vez más ardiente, cada vez menos abandonable. Durante veinticinco años he escrito para sus periódicos cientos de artículos y crónicas, he trabajado en distintos programas para su radio y su televisión. Se ha vuelto mi hogar. En ella crezco a mis hijos, bendigo el día en que na-

cieron, escribo libros y vivo con un hombre que escribe libros como quien enciende sin tregua un fuego que urge. Desde ahí añoro a mi madre y a mi hermana, a los volcanes y a los amores perdidos.

Saben mis amigas que soy indecisa, impuntual y friolenta, que estoy incapacitada para dar órdenes y para decir que no, que me seducen las causas perdidas y que el deseo de contar el mundo rige el orden de mis fantasías, el desorden de mi memoria y la fuerza de las cosas y los seres en quienes creo.

Escribir

¿Para qué hacer un libro?

Los libros son objetos solitarios, solo se cumplen si otro los abre, solo existen si hay quien esté dispuesto a perderse en ellos.

Quienes hacemos libros nunca estamos seguros de que habrá quien le dé sentido a nuestro quehacer. Escribimos un día aterrados y otro dichosos, como quien camina por el borde de un abismo. ¿A quién le importará todo esto? ¿Será que habrá quien llore las muertes que hemos llorado? ¿Habrá quien le tema al deseo, quien lo consienta y lo urja con nosotros?

¿Para qué hacer una novela? ¿A quién le importará la existencia de una niña que se va al mar con un general porque es ávida y curiosa, porque necesita un destino, aunque pue-

da costarle media alma, porque no conoce el miedo? ¿A quién pondrá a temblar un campo de flores, un director de orquesta, una tristeza como abismo? ¿A quién conmoverá el olor a sopa caliente bajando por las escaleras que sube un aventurero? ¿Quién apreciará el silencio anticuado y valiente de un médico? ¿Valdrá la pena leer diez libros sobre yerbas y menjurjes para encontrar dos nombres que hagan creíble media página? ¿Por qué dedicar horas a preguntarse si es mejor escribir fuego o escribir lumbre, escribir mar o escribir deseo, escribir deseo o escribir anhelo, afán, absoluto, capricho, pasión, sed, vehemencia, antojo, luna, luciérnagas?

Menos certeros que los físicos, más empeñados en la magia que los médicos, los escritores trabajamos para soñar con otros, para mejorar nuestro destino, para vivir todas las vidas que no sería posible vivir siendo solo nosotros.

Cumplimos con el deber de inventar cada mañana un mundo y escribimos para sentir que en algo mejora nuestra realidad si podemos invocar otras realidades, creer que la vida ha sido difícil y hermosa muchas veces antes de ahora, dentro de seres que jamás hemos visto. Escribimos para recordar que la vida, como es o como podría ser, con su belleza, su barbarie y sus dificultades, está regida por un azar y unas leyes que no tienen remedio. Aunque escribir nos ayude a creer que lo tiene.

Me cuesta hablar de mi obsesión por las palabras, por el modo en que suenan y se combinan, por cuántos adjetivos sobran y cuál es el imprescindible. Todo eso es lo que yo llamaría la parte más secreta de mi vida privada.

Que las cosas parezcan naturales requiere, ustedes lo saben, de un artificio peligroso. Que carezcan de artificio puede resultar aún más peligroso. Encuentro alegría en mi gusto por los sonidos, en el afán de oír las palabras redondas, cobijadoras, tibias. Escribo desde el principio pensando que tal vez nunca regrese al texto, pero es inútil, muchas veces regreso y mil volvería para seguir dándole vueltas.

Tantas cosas arduas e incomprensibles suceden bajo las estrellas, en nuestras casas, entre nuestros amigos, mientras nosotros tenemos media cabeza tomada por la fuerza de una realidad que a nadie sino a nosotros nos importa, porque de nadie, sino de nosotros, depende.

Elegimos modos extraños de convocar y asumir el mundo que nos rodea. Creo que yo escribo además de por el gozo y las penas de hacerlo, para contar mi certeza de que estos tiempos tienen remedio, que no son peores que otros, que nuestros hijos tendrán pasiones, futuro y abismos, como los tuvieron nuestros abuelos y los vamos teniendo nosotros.

Es un privilegio el oficio de escribir como lo hicieron tantas mujeres y tantos hombres a quienes solo rigió el deseo de contar una historia para consolar o hacer felices a quienes se reconocen en ella. De contar una historia para desentrañar y bendecir la complejidad de lo que parece fácil, la importancia de lo que se supone que no importa, de lo que no registran ni los periódicos ni los libros de economía, de lo que no explican los sociólogos, no curan los médicos, ni aparece como un peldaño en nuestro curriculum: de la hazaña diaria que es sobrevivir al desamor, al momento en que nos sentimos más amados que ningún otro, a la maravilla de andar como vivos eternos aun cuando la muerte golpea a nuestra puerta, al delirio de quienes nos abandonan y al delirio con que abandonamos, a la decisión que más duele y menos se pregona, a la vejez y a la adolescencia, al mar y a los atardeceres, a la luna inclemente y al sol tibio.

No sé si las estrellas sueñan o deciden nuestro destino; creo, sí, que nuestro destino es impredecible y azaroso como los sueños. Por eso, las mujeres y los hombres de nuestro tiempo aún temblamos cada mañana cuando el mundo se ilumina y nos despierta.

Hace tres siglos, Sor Juana Inés de la Cruz escribió el más grande de sus poemas para invocar la noche en que soñó que de una vez quería comprender todas las cosas de que se compone el universo. En cientos de versos a veces herméti-

cos y siempre de una sonoridad gozosa, la poeta se describe dormida, volando, una y otra vez aferrada al intento de dibujar los secretos del mundo, sin conseguirlo ni cuando lo divide en categorías, ni cuando lo busca en un solo individuo. Por fin la ingrata noche se acaba y la luz del amanecer la encuentra desengañada y despierta.

Menos atrevidos que Sor Juana, más lejos de su genio que de su empeño, quienes tenemos la fortuna de encontrar un destino en la voluntad de nombrar el mundo compartimos con ella el diario desengaño de no comprenderlo. Por eso escribimos, regidos por ese desencanto y convocados por una ambición que imagina que al nombrar el fuego, los peces, la cordura, el viento, el estupor, la muerte, conseguimos por un instante comprender lo que son.

De ahí que cada vez que abandonamos un libro creyendo que lo hemos acabado, despertemos a la zozobra de un universo milagroso cuya razón de ser no comprendemos. De semejante desamparo no nos libra sino la urgencia de inventar otro libro. Nos dedicamos a escribir un día con miedo y otro con esperanza como quien camina con placer por el borde de un precipicio. Ayudados por la imaginación y la memoria, por nuestros deseos y nuestra urgencia de hacer creíble la quimera. No imagino un quehacer más pródigo que este con el que di como si no me quedara otro remedio.

Siempre he sabido que la fortuna fue generosa conmigo al concederme una profesión con la que me gano la vida, mejoro mi vida y sobrevivo cuando la vida se vuelve ardua. No me hubiera atrevido a pedirle al destino ninguna otra recompensa a cambio de mi trabajo. Muchas gracias.

Fiel, pero importuna

Yo tengo epilepsia. Lo digo, porque aún ahora es difícil oírlo. Más difícil oírlo que vivir sabiéndolo.

«Esa es una enfermedad de genios», me dijo hace mucho uno de los escasos pero intensos amores imposibles y al mismo tiempo entrañables, con los que he dado en la vida. Se llamaba Renato Leduc, era poeta. Tenía casi sesenta años más que yo. Podía haber sido mi abuelo, o un padre tardío, si yo hubiera salido de él. Pero fue mi amigo-amigo, como pocos he tenido. Desde sus ochenta y siete, aquel hombre siempre guapo me dijo eso de los genios para consolar la zozobra que me daba ir, cuando joven, con un mal que a la fecha es a mí lo mismo que es a Miguel Hernández la pena: «Siempre a su dueño fiel, pero importuna».

—¿De qué color tendría los ojos tu epilepsia?—, quiso saber el viejo poeta.

-Grises -dije.

-¿Como los de quién?

-Como los de un diablo perdiéndose entre el paraíso y el olvido.

-¿La muerte tendría sus ojos?

-Ojalá, porque sería una muerte casi sorpresiva, pero me daría tiempo suficiente para dejarle dicho al mundo y a quienes amo en él cuánto los echaré de menos cuando mi cuerpo se haya mezclado con las raíces de un árbol casi azul de tan verde y amarillo o las de una buganvilla acari-ciada por aires que no conoceré jamás.

-¿Da tiempo para decir algo?

-Muchas cosas. Más aún si uno supiera que en vez de ir a perderse en un abismo, del cual hay un retorno extenuante y una especie de vergüenza triste por haber asustado a los otros con la electricidad que no pudimos contener en nuestro cuerpo o sacar de un modo menos abrupto y perturbador, uno pensara, como cuando la muerte avisa, que se está diciendo adiós en esa despedida sin más regreso que las marcas que hayamos podido dejar en la memoria de los demás.

—¿Da tiempo de ver algo, de oír algo?

—Hay quien ve luces o fantasmas o sueños. Yo no. Yo escucho ruidos como luciérnagas, oigo fantasmas que acarician, siento una música que parece un sueño, que podría ser el envío excepcional de un clarinete imaginado por Mozart o tres acordes de Schubert o un trozo de la voz inaudita de María Callas. Sería un júbilo ese eco si no supiera yo el destino al que me guía. Nunca he conseguido escucharlo y volver a tenerme sin antes haber perdido la conciencia por un tiempo que no sé ni siquiera cuánto puede durar. De ahí que le tema tanto como me agrada. Por eso siempre preferiré escuchar a Mozart con la Filarmonía de Budapest, a Schubert cantado por María Callas y a María Callas cantando lo que haya querido. Pero esa música viene de adentro y es como es y no como uno quiere. Sin embargo, es hermosa. Aseguro que, si otros pudieran oírla, dirían que es hermosa y hasta algo de compositor se creería que hay en un vericuetto de mi cerebro, en las ligas que hacen y dejan de hacer las neuronas encargadas de probarme que nadie manda sobre su cabeza. Menos aún, sobre su corazón.

Sabedor del poder de la creatividad, el poeta me dijo:

—Escríbele un poema.

—No sabría cómo. Mirarla puede ser un poema atroz. Para decirlo habría que ser Jaime Sabines. Yo la siento. Y solo sé que llegaría a gustarme si un poema de Sabines fuera. Pero no fue un poema. Puede ser un temor, pero también un desafío. Yo he querido verla como un desafío. Así supieron verla quienes me crecieron y quienes han ido viéndola conmigo. Así me ayudaron a buscarme la vida en lugar de temer sus desvaríos.

Cuando murió mi padre, en el naufragio de su escritorio encontré unos papeles que por primera vez le pusieron un nombre a lo que siempre se llamó vagamente «desmayo». Tal nombre aprendí a decirlo con la certeza que en las noches oscuras nos dice despacio: habrá de amanecer. Haría entonces unos cinco años que habían empezado los «desmayos» y yo no los temía, porque simplemente no sabía lo que eran. Sí me daban tristeza, pero luego aprendí que tristeza dan aunque uno sepa que otros los llaman epilepsia. Y eso es parte del juego todo. Del extraño juego que es vivirla como una dádiva inevitable.

Cuando encontré los papeles, me había mudado a vivir a la ciudad de México. Aún no era el monstruo en que muchos dicen que se ha convertido, pero ya se veía como un monstruo. A mí me apasionaba por eso. Porque uno podía perderse en sus entrañas, recuperarse en sus escondrijos, cantar por sus travesías inhóspitas, dejarse ir entre la gente que

caminaba deprisa por calles con nombres tan magníficos como Niño perdido.

No se me ocurrió mejor cosa que irme a buscar a los epilépticos al Hospital General. Los encontré. Me asustaron. Muchos eran ya enfermos terminales y tenían crisis cada cinco minutos. Eran, de seguro, personas que fueron abandonadas desde la infancia a su mal como a una cosa del demonio. Se hacía por ellos lo que era posible, que era poco. Cuando le vi la cara al nombre, tuve más reticencias que terror. De cualquier modo, en muchos meses no volví a subirme a un Insurgentes-Bellas Artes sin un tubo de «salvavidas». Esos caramelos de colores, que no sé si aún existen pero que me ayudaban a iniciar conversación con mis vecinos de banca para decirles que podría pasarme algo raro, que luego describía tan de espantar como lo vi, pidiéndoles después que no se asustaran, que yo vivía donde vivía y me llamaba como me habían nombrado. Lo único que conseguí entonces fue asustarlos sin que pasara nada nunca.

Luego corrió el tiempo generoso y lleno de un caudal distinto, de amores nobles, delirantes o devastadores, de pasiones nuevas como la vida misma y de trabajo.

¿Qué otros nombres le pondría, qué tipo de conocimientos, de intimidad, de frustración, de dicha, incluso, me ha dado? Eso, le dije al poeta, daría para un libro, pero tantas cosas

nos pasan que a este ángel fiel prefiero guardarlo en mi muy personal biblioteca de asuntos inoportunos para leer a solas.

Eso le dije y, sin embargo, he dedicado la vida a escribir libros. Y nada mejor pudo haberme pasado. Bendito poder el de crear.

Hay más cosas bajo el cielo de las que sueña tu imaginación, dice un personaje de Shakespeare. Claro, claro, claro, hay las cosas que sueña la imaginación de otros. Y con esas y con las que sueña nuestra imaginación, es posible enmendar cualquier cosa. La enfermedad, entre otras.

¿Y qué más?

Mis dos cenizas

Todas las luces están prendidas, pero yo me he quedado a ciegas en la casa de mi madre. Es una casa en mitad del jardín que es de todos. Y de nadie.

Este jardín lo heredó mi padre de su padre, un inmigrante italiano que llegó a México a principios del siglo pasado. El jardín pudo perderse en la nada de las deudas si mi madre no se hubiera aferrado a esta tierra que entonces era un paraje remoto a la orilla de la ciudad.

A mi padre le tocó la guerra y el matrimonio como lo que debió ser la única secuela posible de aquel sueño de horrores: una tregua. La ardua paz que él resumía diciendo: «En la iglesia te atan una esponja a la espalda. El presbítero dice que semejante carga habrá que llevarla de por vida con serenidad y alegría. Uno piensa que no habrá nada más fácil.

Luego, termina la ceremonia, se abre la puerta de la iglesia y los cónyuges salen para siempre a un aguacero».

A mi madre le tocaron la belleza y la tenacidad. El matrimonio como una decisión que supuso en su mano y que no fue sino la mano del destino jugando a hacerla creer que ella mandaba en la desmesura de sus emociones.

Sucedió que se casaron tras dos años de un noviazgo a tientas. Él quería besarla, ella se preguntaba si podría soportar de por vida que su marido no fuera alto, como su padre.

Hay una foto en que mi madre sonrío y es divina como una diosa: así, con su cara de niña que por fin se hizo al ánimo de no serlo. Él la lleva del brazo y está como de vuelta, como si de verdad fuera posible no contarle nada de lo que hubo detrás. Es el día de su boda, en la mañana, el once de diciembre de mil novecientos cuarenta y ocho. También él sonrío, como si pudieran olvidarse el desaliento y las pérdidas. Se ve dichoso.

Mi madre tenía entonces, la edad que hoy tiene mi hija.

Hemos puesto la foto sobre la chimenea. Hasta hace un año estaba en un baúl, pero Verónica, mi hermana, la encontró justo cuando empezaba a ser urgente. Nuestros padres se quisieron. ¿Qué tanto se quisieron? ¿El suyo fue un roman-

ce de época o no estaba la época para romances? Yo jamás los vi besarse en la boca. Lo pienso ahora que me he quedado a solas, con ellos. ¿Por qué no se besaban frente a nosotros?

Mi abuelo materno pensó por meses que esa boda no sería tal. Carlos no era rico, era doce años mayor y, de remate, soñaba despierto.

Mi abuela paterna estaba segura de que la familia de mi madre era demasiado liberal, pero las seguridades de mi abuela paterna no le importaron nunca a nadie. Durante cuatro años había creído que Carlos estaba muerto en Italia mientras aquí se le morían otros dos hijos. Para ella solo Dios mandaba y cualquier cosa que mandara era bien mandada. Quizás por eso nadie le hacía mucho caso.

Nadie más que mi madre. Ella no olvidó nunca que cuando le llevó unos mangos en abril, su futura suegra se negó a comerlos porque aún no había llovido.

A mi abuela materna le hubiera fascinado el jardín. De mis abuelos maternos viene el amor a la tierra que en su nieta Verónica se ha vuelto una cruzada. Mi abuelo paterno fue el comprador porque cerca había construido un sistema hidráulico para generar energía con las aguas del Río Atoyac. No había alrededor sino campo y días rodando como piedras.

Cuando lo compró, su segundo hijo, mi padre, todavía no estaba perdido en un país en guerra. El abuelo creía en las guerras, un motivo de litigio que nadie quiso dar contra él. Ni siquiera mi padre, que hubiera tenido mil motivos, porque vivió la guerra y su abismo. Cuando regresó de Italia, no volvió a mencionarla. Ni mi madre, que durmió junto a él veinte años, supo del espanto que atenazó su vida y su imaginación desde entonces y para siempre. Todos creímos que se le había olvidado. Pero ahí estaba el abismo del que nunca hablaba, ahí, en la nostalgia con que se reclinó en la puerta de nuestra casa, a ver cómo sus tres hijos mayores nos íbamos a vivir a la ciudad de México. De golpe.

Nos fuimos los tres. Como si nuestros progenitores fueran ricos y como si nosotros no supiéramos que no lo eran.

Cinco meses después murió mi padre, Carlos Mastretta Arista. Y hasta hace muy poco, yo, su hija Ángeles, dejé de creer que había sido mi culpa. Ahora lo sé como sé del agua: la gente se muere en cualquier tiempo. Y un hombre de cincuenta y ocho años, la edad que yo tengo ahora, que llevaba cuarenta fumando, que pasó cinco en un país con guerra y veinte fuera del lugar en que nació, que solo descansaba los domingos, puede morir por eso y porque sí. Aunque nadie se lo esperara, aunque todos lo viéramos irse temprano a trabajar y volver silbando como si volviera de una feria.

Se le veía contento, sobre todo el domingo, cuando escribía un artículo sobre automóviles para el periódico en que publicó durante más de quince años. Un periódico ridículo que acabó despidiéndolo por comunista, a él que un instante, no sé qué tan largo y tan cierto, llegó a creer en la barbaridad fascista. Pobre lucero. No cobraba un centavo por escribir, ni se lo hubieran pagado, pero era su fiesta. Creo que no se creyó un hombre feliz, pero sabía hacernos reír y al mismo tiempo nos contagió pasión por la melancolía. Un hombre así no debería morir temprano. Pero también la bondad tiene plazo.

Lo enterramos mi madre, mis hermanos y yo. Pasaron los años y no pasó él. Pasó la vida y su memoria se encandiló en la nuestra. Mi madre trabajaba desde antes de perder a mi padre, pero como quien juega. Enseñaba los primeros pasos de ballet en una escuela hechiza, para pena de su marido, que vivía como una vergüenza lo que ahora sería un éxito: tener una mujer que trabaja en algo más que pintarse y quejarse.

Huérfana de marido a los cuarenta y seis años, preciosa, no se volvió a casar ni lo intentó. Cerró esa puerta a lo que veía inhóspito. ¿Un señor que no fuera de la familia, durmiendo en su casa? Todo menos ese lío, decía su actitud de reina clausurada.

Y pasó el tiempo. Los hijos nos fuimos haciendo útiles, dejamos de pesar en su monedero, pero no en su ánimo. En el ánimo, los hijos pesan siempre. Uno carga con ellos, como con sus sueños: por fortuna.

Dos sueños cargaba ella cuando sus cinco hijos encontramos cauce. Uno estudiar. Otro, hacer la casa de sus deseos en mitad del jardín que mi padre no vio nunca sino como la fantasía más remota del mundo. Si lo hubieran vendido, quizás habrían mejorado las finanzas, pero mi madre se hubiera muerto entonces y no cuarenta años después. Se hubiera muerto sin haber estudiado la preparatoria a los sesenta y terminado la carrera a los setenta. Se hubiera muerto entonces y no ahora que tampoco quería morir.

Nadie quiere morir, y no por esperada la muerte nos violenta y atenaza menos. A mi madre, como lo más inusitado. Ella estaba muy enferma y tenía cuatro más de ochenta años, pero vivió meses litigando con las debilidades de su cuerpo, empeñada en balbucir que aunque fuera así quería estar un rato más, mojarse con el sol, oír nuestras pláticas, beber su avena y comer cada día el dorado pan nuestro. Respirar.

A un pedazo de su jardín se irán los trozos de arena cenicienta que se volvieron sus ojos claros. Su voz, su memoria, su pasión desesperada por la vida y por los hijos de su es-

poso Carlos, los hijos que nos hemos reunido hoy en la tarde, a pensar bajo qué árbol los pondremos. A los dos, porque luego que mi madre murió recuperamos también los restos de mi padre y lo hicimos arder, también, hasta que nos devolvieron su destello en granos pequeños.

Lo que había de sus huesos, solos bajo la sombra, está ahora en una caja de madera, idéntica a la que encontramos para mi madre. Hemos puesto las dos cajas cerca, sobre el escritorio, bajo la luz, viendo el jardín. Y ahora que se han ido mis hermanos, cada cual a su casa, yo me he quedado aquí, a oscuras.

Esta casa de todos es mi herencia. Tiemblo de saberlo y de pensarlo. Miro las dos pequeñas cajas, pongo una mano en cada una. La de mi padre, se oye raro, me alegra. Ya no había nada suyo sino el recuerdo nuestro, y ahora ahí están esas pequeñas piedras grises diciendo que existió, que hubo tal cosa como un ser vivo detrás del mito enorme que entre todos tejimos tras su muerte. Las de mi madre, en cambio, me derrumban. Hace apenas dos días eran la fiebre y la fe de una mujer que sigue viva en cada planta de su jardín. Y aquí está lo que hay suyo: en una caja muda. La caja de Carlos habla, no deja de decirme tonterías. Hola, hija, fui feliz. Hola, hija, no te apures, que uno se muere porque ha de morirse. Hola, hija, hicieron bien en traerme a este jardín. Hola, hija, no temas, nada pasa en la nada.

La caja de mi madre no dice una palabra, pero me hace llorar como si estuviera perdida en un desierto. Como si, además de sufrirla, esta soledad fuera mi culpa. La de mi madre dice ya no estoy, ya eres vieja, ya te toca ser madre de mis hijos, ya no llores así, que no ayudas a nadie, ya ponte a trabajar, ya no me mires. No me mires, que aquí no estoy, que ando afuera paseando entre los libros, junto a la mesa, frente a la estufa, bajo los árboles, con los niños, contra todo lo que parezca. No me mires. Quédate con la yo que anduvo viva, que el muerto sea tu padre, que ya él estaba muerto. En esta caja no estoy, llévatela al jardín, tiralá, despilfarra. No están aquí mis ojos, ni mis manos, ni mi terco deseo de estar aquí. Llévatela al jardín y ponla con lo que hay de tu padre, con él, que no conoció esta casa, ni la extraña, ni sabe que ustedes ya saben que estoy muerta. No me mires. Déjame andar viviendo, sin que interrumpas mi pena con la tuya.

Todas las luces están prendidas, pero yo me he quedado a ciegas, en casa de mi madre, una casa en mitad del jardín que es de todos. Y es mía. Como la memoria, el desamparo y el viento. No tengo miedo, padre, tengo espanto. No tengo espanto, madre, tengo tu herencia y esta casa y tus perros. Tengo a mis hijos y tengo a mis hermanos con sus hijos. Tengo dos cajas, dos montones de arena, una sola tristeza enardecida.

3

A PARTIR DE *SEFARAD*

Ángel G. Loureiro

De mi primer encuentro con Antonio Muñoz Molina, hacia 1990, en un congreso en Ohio State, me quedó un vivo recuerdo de su afirmación de que en 25 años su pueblo había pasado del siglo XIX al siglo XXI. Este salto abrupto entre tiempos, tan usual en las comunidades rurales españolas a partir de comienzos de los años sesenta, ha tenido profundas consecuencias, a veces buenas, a veces catastróficas, en la vida del país, en su economía, en su política, en la configuración de su historia, en su urbanismo, en sus costumbres, en su vida cultural. La obra de Muñoz Molina no se puede entender fuera de esa aceleración vertiginosa de la historia; es más, me atrevería a decir que Muñoz Molina no habría llegado a ser escritor de no haberse producido ese salto abismal entre tiempos tan dispares.

Esta presentación propone una lectura *al bies* de la obra de Muñoz Molina, una interpretación que corta de sesgado a través de su obra a partir de *Sefarad* (2001) siguiendo una inclinación, un *bias* o prejuicio que prestará atención en

exclusiva –en eso consiste el prejuicio de esta lectura– a la dislocación temporal en sus obras: una constante que no constituye un tema, sino una línea de fuerza irresistible, obsesiva: siguiendo el sentido etimológico de esta última palabra, la dislocación del tiempo pone cerco, desde siempre, a la escritura de Muñoz Molina, le da su fuerza y dirección, obligando al escritor a retornar una y otra vez sobre las consecuencias, positivas o negativas pero siempre decisivas, de haber sufrido una aceleración temporal inusitada. De no haberse producido esa dislocación del tiempo, es dudoso que Muñoz Molina hubiera sido novelista, pero esa misma dislocación produce también un malestar, una imposibilidad de acomodación que caracterizará a muchos de los personajes de sus obras.

El progreso acelerado que comienza en España en los años sesenta tiene dos consecuencias, dos desarreglos del tiempo, que son fundamentales para entender la obra de Muñoz Molina: por una parte, la irrupción del progreso amplía las ventanas al mundo, y así crea nuevas posibilidades, abre la puerta a la fantasía y, sobre todo, genera nuevos deseos, pero no ofrece claros caminos que seguir en esa situación sin precedentes: no hay guiones sociales, historias que expliquen y que guíen, en esos tiempos trastornados, a los protagonistas jóvenes de las obras de Muñoz Molina. Esos personajes podrían decir con Hamlet *time is out of joint*, frase que traducida literalmente sería «el tiempo está dislo-

cado» o, más expresivamente, «el tiempo está desquiciado». Como una puerta, el tiempo se ha salido de su quicio. El tiempo abstracto del reloj –25 años– no se corresponde con la magnitud de lo que sucede entretanto, con el desquiciamiento del tiempo que se produce en esos años.

El segundo desarreglo temporal, diferente pero complementario del primero, saca más de quicio todavía al mundo rural, pues modifica, o incluso destruye para siempre, formas comunales centenarias, regladas por hábitos arraigados, por efemérides compartidas, por repeticiones marcadas por el campo y el calendario. El tiempo no es un marco externo, y aquella forma de ser en comunidad estaba asentada en una temporalidad, en una forma de vivir el tiempo y en el tiempo que, sin estar cerrada por completo sobre sí misma, tenía mucho de cíclica. Para esa forma de vida repetida, la historia era algo que sucedía en otra parte, o algo que se sufría pero que uno no hacía.

En los años sesenta irrumpe el progreso, el círculo se rompe y algunos jóvenes de Mágina, deslumbrados por canciones que llegan de afuera, con la cabeza llena de literatura y la imaginación colonizada por el cine, son arrojados a un mundo nuevo llenos de deseos también nuevos, plagados de pulsiones sin destino, arrojados fuera del círculo, abandonados sin rumbo en un mundo sin señales. A los protagonistas de las obras de Muñoz Molina les toca vivir en tiem-

pos desquiciados, y tratan de recomponerlos repitiendo obsesivamente su historia, enquistados en un trauma, perdidos en el tiempo, el cual tratan de rehilvanar con relatos renovados en los que los protagonistas intentan encontrar un espejo que les permita verse a sí mismos, un relato que les explique quiénes son, que les dé amparo y acomodo. Resulta llamativo, pero no sorprendente, el número de veces que, en las obras de Muñoz Molina, se repite la palabra desamparo.

Moradas y viajes

El etnógrafo cultural James Clifford propone que repensemos las culturas como conjunciones de «moradas y viajes» (*dwelling and travelling*) (31), ecuación en la que morada y viaje acogen sus sentidos ordinarios pero ampliándolos hasta límites metafóricos. Clifford entiende viaje, ante todo, como ocasión de encuentro y, por lo tanto, como «un término de comparación cultural» o «de traducción» (39). Otras posibles alternativas al uso de la palabra viaje serían desplazamiento, nomadismo o peregrinaje; y, en el caso de Muñoz Molina, deberíamos añadir también huida, exilio, diáspora, expulsión, deportación. Tal vez el mejor término sería «traslación», por significar tanto desplazamiento como traducción, aunando así las dos ideas centrales que tiene el viaje para Clifford.

Y más que un mero lugar, una morada es un emplazamiento en el que se dan «una serie de encuentros y traducciones»

(Clifford, 11); o, deberíamos añadir, se evitan esos encuentros o se busca refugio, amparo o escondite (hay que entender «morada» aquí en todos los sentidos que tiene *dwelling* en inglés: lugar de residencia, pero también la actividad resultante de vivir en un lugar). Los grandes centros urbanos son lugares en los que se manifiestan con intensidad las conjunciones de morada y viaje, apunta Clifford (30), pero no hay morada que esté cerrada sobre sí misma, que no esté marcada por las huellas, los deseos o las promesas de viajes, pues las moradas siempre han estado constituidas por contactos, deudas y entrecruces. Y los viajes no son un mero suplemento, ya que los desplazamientos son causa constitutiva de nuevos sentidos: en otras palabras, las raíces (las moradas) no preceden a las rutas (los viajes) y no hay moradas que no estén marcadas por entrecruces de viajes (Clifford, 3).

Si pensamos la obra de Muñoz Molina desde esta perspectiva, lo primero que llama la atención es la verdadera obsesión que muestran sus libros con las raíces y las rutas, con las moradas y viajes, con el hogar, el pueblo y la patria, y también con el tren, el hotel, el refugio, el escondite, el laberinto, la cárcel o el campo de concentración. Buena parte de los títulos mismos ya nos llaman la atención a emplazamientos y desplazamientos, a formas de la morada y del viaje: *El Robinsón urbano* alterna las exploraciones de Granada con el encierro en la isla personal del paseante; *Diario*

del Nautilus conjuga también un lugar de aislamiento con la idea de la exploración; *El jinete polaco* aúna la imagen de la trashumancia con el territorio sin marcas de la estepa; *Ventanas de Manhattan* alude no solo a lugares liminares de las casas, sino también a la urbe definida por antonomasia como lugar de morada y encuentro de la mayor diversidad cultural del planeta; *El viento de la Luna* nos remite sutilmente a Julio Verne y a los viajes de aventuras. Y, por último, *Sefarad* delimita la morada del padre en su forma más preciada, la de la patria perdida, y convoca asimismo la idea del destierro. Y así, el transeúnte y el viajero, y luego el desarraigado, el forastero y el trasterrado, y más recientemente el expulsado, el perseguido, el refugiado y el excluido recorren, siempre con rumbo incierto, los mundos de *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, o los de *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*, culminando con ese prodigioso despliegue de destierros que componen la desolada *Sefarad*.

La insistencia en moradas y viajes se da ya desde los comienzos. En *El invierno en Lisboa*, Lucrecia tiene un aire de «incesante huida» (65), y ella y Biralbo, se nos dice, «habían nacido para fugitivos», pues «amaron siempre las películas, la música, las ciudades extranjeras» (80). A Darman, el exiliado que en *Beltenebros* viaja a Madrid para asesinar a un traidor, le queda del exilio «el sagrado rencor de los arrojados y los perseguidos» y, en su tienda de libros y grabados antiguos de Londres, se siente inmerso «en la lejanía

de otros mundos y de un tiempo que no era del todo el de los vivos», aseverando: «Me pasaba la mitad de la vida en los aeropuertos, y como en ellos ni el tiempo ni el espacio son del todo reales, casi nunca sabía exactamente dónde estaba y vivía bajo una tibia y perpetua sensación de provisionalidad y destierro, de tiempo cancelado y espera sin motivo. Inútil para cualquier forma no solitaria de vida, había terminado por recluirme en los hoteles y en los aeropuertos como quien se retira a un monasterio» (12, 13-14). Tal vez a estas obras iniciales podría referirse el protagonista de *El jinete polaco* cuando, en obstinada compunción, se acusa de haber estado «envenenado de palabras... He creído que amaba el nomadismo y la soledad porque eran palabras prestigiosas, adornadas por las mayúsculas de la literatura» (412).

Pero más allá de la posible artificiosidad literaria de esas primeras obras, huidas, persecuciones y nomadismo traducen pulsiones de escape, pues son las únicas historias, los únicos guiones que el joven de Mágina tiene a su disposición para proyectar los nuevos deseos generados y puestos en circulación por el desquiciamiento del tiempo, por la quiebra del calendario. Pues, como sucedía en todo mundo rural en aquellos años, en la morada de Mágina había trenes, pero no estaciones de destino. Las moradas no son meros lugares, sino también prácticas de fijación, señala Clifford (43), principios activos de creación, conformación y canalización de deseos, de unos deseos sobre cuyos reper-

torios y prácticas establece la morada normas imperiosas: y lo que se esperaba en aquellos tiempos era la acomodación a lo consuetudinario, a la iteración de lo consabido. Los viajes estaban regulados y las rutas asignadas. Esas prácticas de fijación que regulaban los viajes y asignaban rutas se imponían por la circulación de guiones repetidos, de relatos por medio de los cuales se ofrecían formas estacionarias de ser que repetían las tradiciones: se intentaba formar sujetos obedientes, pero nunca ciudadanos. *Ardor guerrero* y *Sefarad* abundan en ejemplos de estas prácticas de acomodación, fijación y obediencia por las que se crean sujetos dóciles que siguen guiones débiles. Las historias de Muñoz Molina, la historia de Muñoz Molina, vuelven una y otra vez sobre estas prácticas y sobre el repetido dilema de los protagonistas de sus libros, sin importar si son pretendidamente o disimuladamente autobiográficos: dilema entre acomodación y ruptura, entre la fijación en una morada y el desplazamiento obsesivo, entre las ansias de huida y la imposibilidad de retornar a un mundo que, entretanto, ha quedado destruido.

Los personajes de Muñoz Molina son identificables y localizables con una causalidad histórica y política tan precisa como para ser única e irrepetible. Y tal vez una de esas prácticas de constitución de sujetos dóciles a las que me acabo de referir fue la instigación a la propia culpabilidad, a la internalización del pecado, al examen infinito de un

sujeto al que se le conmina a encontrarse siempre sospechoso, o incluso a temer ser culpable aunque no haya hecho nada. En *Sefarad*, Muñoz Molina vuelve repetidamente sobre *El proceso* de Kafka, sobre un juicio sin causa, sobre la culpa sin crimen o sobre el terror de ser despojado de sus papeles de identificación. Y uno se pregunta si, más allá y más acá de las burdas imposiciones obvias del franquismo, una de las mayores insidias de los años de posguerra no fue precisamente el despojarnos de un autoentendimiento político –de la comprensión de una micropolítica cotidiana por medio de la cual se asignaban papeles, se cerraban puertas, se negaban esperanzas: una micropolítica con la que, en definitiva, se nos negaba la estrecha relación que nuestro ser tenía con la historia, tanto con la más inmediata como con la más lejana–. Me atrevería a decir que, si en lugar de nacer en 1955, Muñoz Molina hubiera nacido diez años antes, nunca habría llegado a ser escritor, no por falta de talento sino porque sería impensable que antes de los años setenta al hijo de un hortelano se le ocurriera siquiera la idea de que podría ser escritor, pues ese era un papel reservado para otras clases sociales. Se trataba, por supuesto, de un asunto de clase social: no simplemente de desigualdades económicas o de diferencias en el acceso a la cultura, sino de los rígidos papeles asignados a cada clase social. Y lo mismo podría decirse en cuanto a cuestiones de género sexual, pues, con rarísimas excepciones, mal podía una mujer antes de los años setenta aspirar a ser ingeniera, científí-

ca o incluso doctora, menesteres entonces «reservados» para hombres. No era cuestión de prohibiciones, sino de algo mucho más sutil y contra lo que era, por lo tanto, mucho más difícil rebelarse.

Por eso uno lee con cierta inquietud las frecuentes autoinculpaciones de acomodación que se hace el protagonista de *Sefarad*, quien, en el presente de la escritura, comprende que su «apariencia dócil» en su juventud no era «la identidad falsa de un espía» sino «la parte amedrentada y obediente que siempre ha existido en mi carácter» (231). Pues no hay duda alguna de que ese personaje tenía que actuar en su juventud dentro de unos márgenes y unos marcos muy estrictos, siguiendo unas rutas prefijadas no solo por su puesto en la jerarquía social y económica, sino también, de manera más naturalizada, y por eso más capciosa, por los previsibles guiones que un muchacho de su clase tenía a su disposición. La política de un país no debe medirse solamente por sus grandes gestos y manifiestos, por sus leyes y sus prohibiciones, sino también por el tipo de ciudadanos que fomenta, por la medida en que posibilita que los individuos se conviertan en agentes de sus propias vidas, por la multiplicidad y riqueza de relatos de vida que pone en circulación y que posibilita a sus habitantes. En otras palabras, ¿qué conjunciones de moradas y viajes se le ofrecen a un adolescente en Mágina a principios de los años setenta? ¿Qué historias en las que modelar y con las que entender la

suya, qué guiones para adoptar? Esas preguntas, o mejor dicho, las inapelables y desalentadoras respuestas que suscitan esas preguntas perfilan a los personajes de las primeras obras, periodísticas y narrativas, de Antonio Muñoz Molina.

Formas del viaje

El protagonista de *El jinete polaco* se encuentra en un aprieto: en su juventud le atraen los reclamos de otras vidas –viaja así imaginariamente–, pero una vez de viaje descubre que no hay ruta de retorno al punto de partida. Nada resulta más apropiado, pero también más irónico, que este personaje sea traductor de oficio, pues si, como señala Clifford, el viaje es un término de traducción o de comparación cultural, este traductor se encuentra en el apuro doloroso de no saber traducir su presente al lenguaje de su pasado: asediado por las voces de los ancestros que han hecho de él lo que es, como repite a menudo, este traductor no sabe traducirse a la lengua de sus mayores. El viaje ha trastornado la morada abandonada, abriendo una brecha insalvable en el tiempo: nada expresa mejor esta dislocación que el episodio de *El jinete polaco* en el que se nos dice que el padre no entiende las diferencias horarias: «Su aguda inteligencia acepta pero no acaba de creer que en Nueva York siga siendo de día cuando en Mágina ya es de noche o que el avión que tomé esta mañana en Bruselas haya tardado dos horas en llegar a Madrid... Pero tampoco acaba de entenderme a mí y se ha acostumbrado...» (549).

Atormentado primero por el ansia de irse y, ya lejos, angustiado por la pérdida de su mundo pasado; extranjero fuera de su país, y extraño para el mundo que ha dejado atrás, el protagonista de *El jinete polaco* vive en la tensión entre las ansias de marcharse y la ansiedad por lo perdido. Los protagonistas de Muñoz Molina, viajeros al fin pero sin rutas señaladas, acaban por buscar refugio al desamparo en nuevas formas de vivienda desde las que retornan obsesivamente a la morada abandonada: en *Beltenebros*, Darman reniega de su pasado y busca refugio en su librería de Londres; y en *El jinete polaco*, el traductor se encierra en el apartamento y en los brazos de Nadia, para desde allí volver de nuevo a casa contemplando las fotos de Ramiro el Retratista, guardadas en un baúl del que extrae por igual recuerdos y extrañezas.

La fotografía o, con más precisión, el retrato, ocupa un lugar tan destacado en la obra de Muñoz Molina que habría que dedicarle su propio trabajo, en el que sería necesario explorar a fondo la relación entre fotografía y fugacidad; entre la intemporalidad del retrato y el instante en que la foto fue tomada; entre el retrato como testigo de un ser vivo y la promesa de muerte encerrada en toda foto; entre la reproducción exactísima de un rostro y el misterio insondable que esconden las pupilas de todo retratado; entre el estado del personaje en el instante del retrato y el destino casi siempre triste, inesperado o cruel, que fue a encontrar el fotografiado. Reconviene Kafka que «la fotografía con-

centra el ojo en lo superficial. Por esa razón oscurece la vida oculta... Uno no puede captar eso ni con la lente más precisa» (Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, 144). Pero, al menos esta vez, Muñoz Molina va a enmendarle la plana a Kafka, no porque sus narradores encuentren esa quimera de la vida oculta en las fotos que contemplan pero sí porque en sus agudas lecturas de retratos saben ir mucho más allá de ese destino superficial que le augura Kafka a la fotografía. Encerrado en el cuarto de Nadia, el traductor busca practicar «la resurrección de los muertos» (518) contemplando los retratos de Ramiro —realmente no se puede ir más lejos en el intento de esclarecer vidas ocultas.

Huyendo de su casa, el protagonista de *El jinete polaco* descubre al fin que en realidad ha sido expulsado: aspirante a viajero, se descubre convertido en exiliado. Edward Said define el exilio como «una brecha insalvable creada entre un ser humano y su lugar de origen, entre su ser y su verdadero hogar» (173), y aunque Said se esté refiriendo estrictamente al exilio impuesto políticamente, esa definición es igualmente aplicable a los protagonistas de *El jinete polaco* y *Sefarad*. De hecho, *Sefarad* podría considerarse como una relectura de *El jinete*, igual que esta novela es de algún modo una relectura de *El invierno en Lisboa* y de *Beltenebros*. Tal vez, Muñoz Molina ha estado reescribiendo una misma novela desde el principio, ampliando los sentidos de viaje y desarraigo.

Al igual que en *El jinete polaco*, en *Sefarad* se produce también una reconfiguración del sentido de morada, en una doble dirección: por una parte, la casa familiar y la ciudad de origen son sustituidas por nuevas viviendas, pero si *El jinete* estaba conformado por una tensión entre lugar de origen y lugar de destino, y entre el ansia de desarraigo y el pesar de lo perdido, *Sefarad* se destaca porque sus moradas van a ser siempre provisionales, eternamente efímeras: «Al mismo tiempo que tú se transfigura la habitación donde estás y la ciudad o el paisaje que se ve desde la ventana... todo alejándose y huyendo ... sin detenerse nunca, desapareciendo para siempre» (444). Habría que atender también a la transformación de los refugios de *Beltenebros* o *El jinete* en celdas de trabajo, pues lo que menos cambia, se nos dice en *Sefarad*, es «la habitación en la que te recluyes», su estudio de trabajo (445), constatación que lo lleva a recordar la habitación de Lorca en la Huerta de San Vicente, y a imaginar los lugares de trabajo de Spinoza y Primo Levi (446-47).

Esta deriva desde su estudio a los de Lorca, Spinoza y Primo Levi es una muestra más de la ampliación y transformación de los sentidos de morada y viaje que tienen lugar en *Sefarad*. La morada es ahora no tanto lo que se quiere abandonar como lo que se puede perder; y los refugios que buscaban los personajes de sus primeras novelas, o los lugares de amparo que les eran negados, se transforman en *Sefarad* en

espacios ascéticos de estudio en los que la escritura se convierte, para el narrador y para el escritor, en otra forma de vivir viajando, de acompañar en sus huidas ya no a personajes de película como Lucrecia y Biralbo, o Walter y Darman, sino a perseguidos históricos como Greta Buber-Neumann, Evgenia Ginzburg, Jean Améry o Primo Levi.

También los lugares dejados atrás, las moradas provinciales del pasado, sufren en *Sefarad* una transformación, pues ahora el viaje de retorno ya no lo hace el protagonista, sino otros personajes, y el tiempo desquiciado de *El jinete* es ahora tiempo negado o brecha radical en la temporalidad. Tiempo negado es el de los socios de la casa regional –así comienza *Sefarad*– que ansían «vivir en el pasado inmutable de nuestros recuerdos, que parece repetirse idéntico en los sabores de algunos alimentos y en algunas fechas marcadas en rojo en los calendarios». Esa forma de abolir el paso del tiempo contrasta en *Sefarad* con otra manera de cancelarlo: «hábitos, es lo que más echo de menos, lo que más añoraba cuando aún no me sentía excluida del mundo de los vivos, acomodarme dulcemente en el paso del tiempo, habituarme a una casa y a una ciudad en las que yo sintiera que me encontraba asentada... como cuando era niña o muchacha y vivía en el pueblo, y aunque siempre tuve la cabeza fantástica y me imaginaba viajes y aventuras, sin embargo disfrutaba la seguridad de mi casa, de mis hermanos, de la presencia de mi padre» (113). Esto lo dice la

madre moribunda de la destinataria de esta novela, de ese «tú» que solo a veces aflora en el relato, pero que siempre lo subyace. Volveré sobre ese «tú», pero escuchemos antes las últimas voluntades de la madre, imaginadas en un viaje de retorno al lugar de origen: «alzaría los ojos hacia la cima rojiza y desértica donde está el cementerio y pensaría: ahí es donde yo quiero que me entierren, con la gente que quiero y que me conoce, no en uno de esos cementerios de Madrid lleno de muertos anónimos» (125).

Frente a estos personajes que todavía se remiten al origen pero con conciencia del regreso imposible hasta la muerte, el narrador de *Sefarad* formula su extrañeza radical ya no en términos exclusivamente biográficos, como se hacía en *El jinete polaco*, sino por medio de identificaciones que conjugan lo nativo y lo extranjero: «eres el sentimiento del desarraigo y de la extrañeza, de no estar del todo en ninguna parte, de no compartir las certidumbres de pertenencia que en otros parecen tan naturales o tan fáciles... Eres siempre un huésped que no está seguro de haber sido invitado, un inquilino que teme que lo expulsen, un extranjero al que le falta algún papel (...) eres el negro o el marroquí que salta a una playa de Cádiz (...) el republicano español que cruza la frontera de Francia».

Tal vez habría que explorar las raíces de este entendimiento que si bien alude a la historia lo hace solo de manera com-

parativa, figurada; pero tal vez más que enajenación histórica lo que tenemos aquí es un autoentendimiento a través de la empatía y la solidaridad y no un intento de autocomprensión puramente epistemológica. De hecho, en *Sefarad* se vacila entre la aserción de un núcleo permanente de la identidad y la imposibilidad de entenderse fuera del contacto y del relato, del contar y el escuchar. Y ese contar y escuchar fundamentales llevan a esta novela fuera de las fronteras nacionales, pues los relatos que con más avidez escucha el narrador son los de los excluidos. Podríamos describir a *Sefarad* como una novela posnacional, en un sentido que paso a explicar.

Novela posnacional

Para Benedict Anderson, la formación de los nacionalismos políticos hacia 1800 solo se pudo dar cuando se impuso una concepción del tiempo «homogéneo y vacío» (Walter Benjamin). Al imponerse como medida el tiempo abstracto del reloj y del calendario se produce una separación entre tiempo cósmico y tiempo histórico, rompiéndose así con las certezas premodernas de orden teológico en las que temporalidad cósmica y temporalidad histórica coincidían (Anderson, 9-36). Con gran finura, Anderson muestra cómo el predominio del tiempo abstracto del reloj se manifiesta en la importancia de la simultaneidad, del «entretanto», en la novela moderna: un personaje hace algo y entretanto otro hace algo diferente, sin que la novela pierda nunca la cuen-

ta del devenir lineal, medible por el reloj y el calendario, de una comunidad.

Resulta obvia la importancia del tiempo, de sus variaciones e intensidades, de sus lentitudes y sus ritmos cambiantes, en las obras de Muñoz Molina, pero en *Sefarad* se privilegia una temporalidad nueva, no presente en sus obras anteriores, y que estaría en consonancia con las transformaciones de moradas y viajes que se dan en esta obra, y a las que antes aludía. Es una temporalidad que traspasa las fronteras nacionales, que no se rige fundamentalmente por la sucesión lineal sino que consiste más bien en una atemporalidad según la cual lo que importa no es cuándo sucedieron ciertas cosas, o incluso en el orden en que se dieron, sino lo que tienen de parecido entre sí: la simultaneidad y la sucesión de la novela de construcción nacional serían así suplantadas por la similitud y la discontinuidad. De ahí la propuesta de denominar *Sefarad* como una novela posnacional: es simplemente una forma de entendernos para que entendamos mejor esa novela.

Las moradas del relato posnacional

La novela de construcción nacional (la novela del XIX, pero también buena parte de la novela española hasta los años setenta, hasta al menos *Tiempo de silencio* o *Reivindicación del conde don Julián*) está anclada en unos espacios locali-

zados (pueblos y ciudades) en los que se desenvuelven sus personajes; en estas novelas, los personajes raramente se alejan de sus moradas, y cuando están en tránsito se remiten siempre a su lugar de partida. Pero en *Sefarad* hay ante todo tránsitos, huidas, expulsiones y exclusiones, y, cuando aparecen las moradas, o están perdidas o están marcadas por lo efímero. Y todas esas variaciones del desplazamiento son presentadas en paralelo, ajenas a sus peculiares emplazamientos históricos, a su posible relación a lo largo de la línea del tiempo. Esos relatos son simultáneos no porque sucedan al mismo tiempo, sino porque son similares: no son así retratos sino más bien alegorías.

La huida de la patria ya destacaba en las primeras novelas de Muñoz Molina: Lisboa era para Biralbo, se nos dice, «la única patria posible de quienes nacen extranjeros» (*El invierno en Lisboa*, 123), pero «también de quienes eligen vivir y morir como renegados: unos de los axiomas de Billy Swann era que todo hombre con decencia termina por detestar el país donde nació y huye de él para siempre» (*El invierno en Lisboa*, 123-124). En *Beltenebros*, Walter pertenece a un «linaje recién extinguido», el de los «apátridas desde que nacieron» (115). Frente a las poses de apátridas de estos personajes, para un judío sefardita «Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera» (167). Tal vez para los personajes de esta novela, Sefarad es la única patria posible, o la patria por excelencia: la patria perdida, la patria aban-

donada, de modo similar a como la entienden escritores tan diversos como María Zambrano o Joseph Brodsky.

Pero *Sefarad* es también el nombre de una nueva patria transnacional, la creación de una comunidad formada por los proscritos, los perseguidos, los huidos, los excluidos, los expulsados, los extraños, los desarraigados, los que, errabundos por voluntad o por imposición, han elegido, o se han visto impelidos a elegir, las rutas sobre las raíces, el más allá sobre el entretanto, el alejamiento sobre la cercanía, la distancia crítica sobre el agobio de lo familiar. Esa patria de los apátridas es una comunidad creada por el narrador a través de la escucha y la lectura de relatos (esa forma esencial y ancestral de viajar): lectura de Primo Levi, de Jean Améry, de las cartas de Kafka a Milena, de los libros de Chatwin, de los testimonios de Buber-Neumann y de Arthur Koestler, o escucha de los relatos de Ayala y de Pinillos.

Tal vez es cierto que el viaje, como se nos dice en *Sefarad*, es «un paréntesis temporal» en el que «uno se aligera de sí mismo» pues «la parte más onerosa de nuestra identidad se sostiene sobre lo que los demás saben o piensan de nosotros» (39). Efectivamente, el viaje puede ser libertad, descarga de identidad, aislamiento. Pero ese mismo narrador, que encuentra en el viaje una liberación de las imposiciones sociales, enuncia su novela haciéndose eco de las voces de los otros, sintonizando con esas voces, haciéndose uno

–creándose– con ellas. Parecería que *Sefarad* constituye un punto de inflexión en el papel del «tú» en la obra de Muñoz Molina, pues si bien las voces de los otros, y de los ancestros en particular, siguen y persiguen a sus narradores y personajes, el ensimismamiento de estos, central en las obras anteriores a *Sefarad*, es desplazado a partir de esta novela por la presencia persistente de un «tú» para el que se cuenta o al que el narrador escucha para componer sus relatos con esas historias de los otros: piénsese en la decisiva presencia, implícita o explícita, del «tú» en *Sefarad*, *Ventanas de Manhattan* o *El viento de la Luna*.

De esa atención al otro y hacia el otro proviene el énfasis, sostenido en *Sefarad*, en los relatos contados en viajes, en las historias que cada persona con la que nos cruzamos lleva dentro, una historia que tal vez se quedará sin ser contada –y sin ser escuchada–. La novela *Sefarad* es un diálogo con los ausentes: escrita a partir de Sefarad, de la patria de los proscritos y de los errabundos, es una escritura de viajes más que de moradas, es un relato compuesto de viajes con acompañantes que en muchos casos son ya solo fantasmas pero que aún así, o tal vez por eso mismo, son para el narrador los guías más fiables. *Sefarad* es también viaje como contacto y confianza, como contraste y traducción. Y es sobre todo el viaje de alguien que se esfuerza en escuchar y que, en esa escucha de los relatos de los otros, aprende también historias con las que poder contarse y entenderse a sí mismo.

OBRAS CITADAS

ANDERSON, BENEDICT: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* 2.^a ed. London: Verso, 1991.

CLIFFORD, JAMES: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1997.

JANOUGH, GUSTAV: *Conversations with Kafka.* New York: New Directions, 1971.

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO:

El invierno en Lisboa. Barcelona: Seix Barral, 1987.

Beltenebros. Barcelona: Seix Barral, 1989.

El jinete polaco. Barcelona: Planeta, 1991.

Sefarad. Madrid: Alfaguara, 2001.

SAID, EDWARD: *Reflections on Exile.* Cambridge: Harvard University Press, 2000.

3

ALGUNAS DIVAGACIONES SOBRE
EL OFICIO DE LA NOVELA

Antonio Muñoz Molina

I

Dice Philip Roth: «Cada vez que empiezo una novela me veo confrontado con el aprendiz dentro de mí». La novela es un extraño oficio en el que la maestría, si llega, tiene mucho de hallazgo y de azar, y en el que, en cualquier caso, la experiencia de un libro no se transfiere más allá de él. Aprendes, con suerte, a escribir la novela que tienes entre manos mientras estás escribiéndola, y cuando la terminas lo aprendido se esfuma, y con el alivio del final se deshace también cualquier rastro de destreza. Si hay otra novela, vendrá al precio de un nuevo aprendizaje. Y si lo aprendido a lo largo de la que se terminó con tanto esfuerzo se intenta aplicar en la próxima, el resultado será una falsificación. Bien es verdad que no hay a veces falsificador más experto que el autor de la obra original, cuyos vicios expresivos, si hay suerte, se considerarán rasgos de estilo, y sus rutinas y mañas inventivas recibirán el título de nobleza de obsesiones. De modo que casi tanto esfuerzo como a aprender hay

que dedicarlo a desaprender: o a lograr que la acumulación de la experiencia no se convierta en seguridad y arrogancia; algo parecido a lo que en la práctica zen se llama espíritu de principiante: un saber que solo es beneficioso en la medida en que es olvidado.

II

Hay temas que están volviendo siempre; hay tonos que no se borran porque forman parte del metal de la voz. Yo tengo la sensación casi física de haber escapado cuando termino un libro y de haberlo escrito para corregir o incluso desmentir el anterior. Pero al final, según acaba de apuntar mi querido Ángel Loureiro, parece que las semejanzas acaban siendo mucho más persistentes que las novedades, y que la morada en la que uno busca refugio es una repetición de aquella de la que se había escapado. El problema es saber dónde se encuentra el punto de equilibrio, el camino intermedio entre esa mezcla de fatalidad y elección con la que se inventa el mundo propio de cada uno y la monotonía consentida por la autoindulgencia. Es una cuestión engañosa porque muchas veces una poética del laconismo puede admitir sin fatiga una casi infinidad de variaciones sutiles. Pienso en Chéjov, en Emily Dickinson. Un rumor monótono de reconocimiento nos acoje desde la primera línea. En media página cabría la lista de los recursos usados. Y, sin embargo, las variaciones no se agotan. Pienso en las novelas de George Simenon, no solo

las del comisario Maigret. El tono, la extensión, el estilo, apenas varían entre unas y otras, a lo largo de muchos años. Simenon tiene dentro un reloj infalible que determina la duración máxima de cada historia, un principio riguroso de economía que rige el número de los personajes y el de las pasiones que sienten. Pero esa semejanza es compatible con una extraordinaria diversidad de escenarios, que además en ningún caso son neutrales, porque en Simenon siempre es muy poderosa la sugestión del lugar, la percepción del espacio. Una calle de Nueva York o una plantación en Tahití o una casa de vecinos en una ciudad portuaria y petrolífera del mar Negro o un paisaje provincial de Holanda o de Francia. El tema ronda siempre los mecanismos del deseo, el trastorno, la soledad y la desgracia. De un modo u otro los personajes de Simenon siempre están perdidos. Y, sin embargo, esa reiteración de lo que es casi lo mismo nunca cansa. Las pequeñas variaciones son tan significativas porque las percibimos en el interior del patrón general, como en una pieza de música que siempre es la misma y siempre cambia en cada interpretación. Los que tendemos a la invención expansiva admiramos a los maestros de la concisión: a Paul Klee, a Dickinson, a Thelonious Monk, a William Carlos Williams, Alice Munro. Si, como decía Cyril Connolly, dentro de un hombre gordo hay un hombre muy delgado que grita pidiendo ayuda, dentro de las novelas muy largas quizás haya una novela corta o un cuento comprimido en un grado de síntesis

cercano al del haiku, al de la greguería. Pero algo pasó que provocó una explosión, una reacción en cadena. Volveré sobre ella un poco más tarde.

III

Pero Simenon es un caso especial. Algunos no consideran que pertenezca a la gran literatura. Busco sus novelas en una librería de París y ha desaparecido del orden alfabético: De Semprún, Jorge, se pasa a Simon, Claude. En las librerías americanas tampoco suele encontrarse a Raymond Chandler o a Patricia Highsmith en los estantes llamados de *Fiction and Literature*. Están en *Crime*. En España, como apenas hemos tenido tradiciones, tampoco hemos tenido clasificaciones demasiado severas, menos aún en los años en los que mi generación de lectores y de novelistas estaba formándose, allá por la mitad de los años setenta. Borges era un modelo poderoso. Borges y Bioy habían fundado en Buenos Aires la colección policial del Séptimo Círculo, poniendo en práctica una premisa estética que el propio Borges había esbozado en su prólogo a la primera novela sólida de Bioy, «La invención de Morel». Las formas breves, el cuento fantástico, el enigma policial eran antídotos contra la proliferación indisciplinada de la novela realista o las efusiones verbales de la novela experimental. A algunos de nosotros esa llamada al orden nos resultó muy atractiva, y creo que también muy beneficiosa durante un cierto tiempo. Nos permitió leer sin prejuicios, saltándonos las divisio-

nes estrictas entre lo que era gran literatura y lo que no lo era, y también forzándonos a valorar por encima de todo no los contenidos y los mensajes tan abrumadores en una época de gran intoxicación ideológica, sino el puro acto de contar. Tardíamente, al abrirnos a los géneros de la literatura popular, con su parte de construcción artificiosa y de descaro sentimental, podíamos acercarnos al arte narrativo con la benéfica desenvoltura con que la explosión visual del pop libró a la pintura americana de los rigores del expresionismo abstracto. Después del experimentalismo inflexible, de la pesadumbre de lo social y de lo vernáculo, la afición a los géneros nos incitaba a una necesaria ligereza. Ligereza, se ha dicho, no es lo contrario de seriedad, sino de pesadez. La novela realista, decía Borges, se permite indulgencias y descuidos de organización que serían inaceptables en el cuento policial o fantástico. Algunos imaginábamos la posibilidad de reunir lo mejor de los dos mundos. Yo me preguntaba cómo habría sido el *Viaje al centro de la Tierra* si en vez del tosco Julio Verne lo hubieran escrito Rimbaud o Baudelaire. Soñaba una novela policial perfecta en la que cupiera al mismo tiempo la densidad de las vidas reales y el flujo de los hechos históricos. Hubiera querido escribir en el mismo libro *La educación sentimental* y *El Fantasma de la Ópera*, *El Gran Gatsby* y *Cosecha roja*, *El sueño de los héroes* y la historia de secreto e infamia de Ramón Mercader. Hubiera deseado que en el salón de la duquesa de Guermantes se cometiera un crimen y que el narrador indo-

lente de Proust consagrara toda su inteligencia y su capacidad de observación a resolverlo.

IV

Era útil esa fascinación con los géneros para inventar novelas, igual que imagino que es útil la disciplina de la métrica y de la rima para domar las efusiones emocionales y verbales de los aprendices de poetas. No hay arte en el que no sea imprescindible la interiorización de una forma. Lo cual me recuerda ese aforismo de Juan Ramón Jiménez según el cual en poesía la forma va por dentro. A diferencia de lo que ocurre en las novelas, en la vida real no hay principios claros ni finales rotundos, no hay simetría, no hay selección ni organización de los materiales, no hay una lógica interior. El *tale of sound and fury told by an idiot signifying nothing* de Shakespeare es bastante literal, con solo que ampliemos un poco el catálogo de las cosas de las que trata el cuento, aparte de sonido y de furia. Uno creía tener una buena historia, pero se exasperaba al descubrir que ese conocimiento no le servía de nada. Entre la historia imaginada y el papel, en aquellos tiempos anteriores a las pantallas de cristal líquido, había un espacio en blanco, un cortocircuito, una imposibilidad del mismo orden de la que nos impide hablar a voluntad en los sueños o encontrar de pronto una palabra o una frase trivial en un idioma extranjero. Uno tenía ráfagas de historias, docenas de ellas, relatos escuchados a los mayores y situaciones inventadas a partir de la propia vida,

uno tenía libros que le daban el impulso urgente de escribir pero que solo servían para anularlo con el resplandor de su ejemplo. Se escribían unas páginas como en un vendaval de inspiración y al día siguiente se comprobaba que no valían nada o quizás que conducían a un callejón sin salida o a una espesura en la que no había el menor indicio de orientación. Queriendo haber avanzado se encontraba uno de vuelta en el principio. Pero el problema era que no se tenía una sensación indudable de eso, de un principio. Qué envidia de tantas primeras frases, casuales en apariencia, como surgidas sin esfuerzo, imponiéndose sin dificultad, a veces con una promesa inmediata, otras con un aire de irrelevancia, casi de vulgaridad.

«Mucho tiempo he estado acostándome temprano.»

«Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes.»

«La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió...»

«A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación.»

«Quisiera no haber visto del hombre (...) nada más que las manos.»

«La primera vez que puse la mirada en Terry Lennox...»

«Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas...»

Había que tener un principio, el cabo de un hilo. ¿Y cómo se podría llegar a él, tirar y sentir que resistía, que procuraba un impulso desde el cual se hiciera más seguro el avance? Pero además había que sujetar todos los materiales de orígenes tan diversos a una forma que permitiera gobernarlos, que les diera una cierta unidad. La novela de aventuras y la novela de misterio ofrecían un esquema sólido, que en el fondo era el de las narraciones más primitivas: el héroe que abandona su lugar de origen para salir en busca de algo o de alguien, del vellocino de oro o del padre perdido o del cofre del tesoro; el que para lograr lo que busca ha de resolver una serie de enigmas, de todos los cuales el más radical es el de la muerte. La primera vez que yo me puse a escribir una novela anduve perdiéndome durante meses y años en un bosque de historias y poco a poco comprendí que la única manera que tenía de organizarlas era sometién-dolas a un esquema de investigación más o menos policial, aunque también de viaje de búsqueda. Me ayudaron Ross McDonald y Henry James, escritores de dos mundos en apariencia incompatibles. En algún momento de su carrera Ross McDonald dio con un argumento tan admirable que ya nunca dejó de repetirlo, novela tras novela, y que venía en parte de Conan Doyle. Alguien se pone a investigar un crimen recién cometido y descubre otro que ha permanecido oculto durante veinte o treinta años; alguien que parecía llevar muerto mucho tiempo resulta que estaba vivo y había cambiado de identidad: durante veinte o treinta años un

cadáver tuvo un nombre que no le pertenecía porque quien se creyó que llevaba todo ese tiempo en la tumba siguió vivo, escondiéndose. El muerto que vuelve es Laura en la película de Otto Preminger y Sherlock Holmes en *El Misterio de la casa cerrada*, de Conan Doyle. En realidad, se trata de una versión secular de un cuento mucho más antiguo, el de la aparición de Cristo ante los discípulos después de su muerte y su entierro, ese caminante que revela su identidad durante la cena en Emaús.

A Henry James aún lo copié con más descaro, incluso con remordimiento. O lo copié de una manera parcialmente involuntaria, porque tuve una hermosa historia delante de mí y cuando ya estaba enamorado de ella caí en la cuenta de que era la de *Los papeles de Aspern* y no supe renunciar a escribirla. Una historia de búsqueda del tesoro: el erudito que viaja a Venecia, a un palacio lúgubre en el que habitan dos señoras ancianas como espectros buscando los manuscritos inéditos de un poeta que se parecía a Lord Byron o a Keats y que murió hace mucho tiempo, dejando tras de sí una leyenda más duradera que su obra, Geoffrey Aspern.

Ahora me doy cuenta de que la elección de modelos no era del todo arbitraria, aunque esas decisiones raramente se hacen visibles a la conciencia en el momento en el que las estamos tomando: en lo que yo quería contar estaba la tentativa de reconstruir las conexiones entre el presente y el

pasado después de una época de oscuridad y de silencio obligatorio. Perteneciendo a una generación que no podía ni quería encontrar a sus maestros –literarios, intelectuales, o políticos– en la esterilidad y la degradación del pasado inmediato de la dictadura, yo tenía que saltar en el tiempo hacia mucho más atrás, hacia la última generación española que había respirado en libertad: los tesoros que buscaba habían sido escondidos en lugares inaccesibles hacía muchos años; los muertos venerables, dotados menos de vidas reales que de mitologías, llevaban enterrados muchísimos años, a veces en tumbas sin nombre. E incluso algunos de los que se dieron por muertos resultaron estar vivos de diversas maneras, a veces en la integridad de una obra que había resistido la prohibición y el desconocimiento, a veces vivos de verdad, respirando, testigos lúcidos de lo que para nosotros era el drama novelesco del desgarramiento civil.

V

Nada de esto lo pensaba yo entonces, desde luego. Bastante tenía con intentar darle forma a una novela. Pensaba, para darme ánimos, cuando me vencía la dificultad: «Esto me pasa porque tengo al mismo tiempo que escribir una novela y que aprender cómo se escribe». Era más inocente, o más optimista. Un novelista de verdad no podía avanzar así, dando tumbos, encontrando cosas con las que no sabía qué hacer, juntando fragmentos de aquí y de allá, como un aprendiz de inventor absurdo que tiene el sótano lleno de

tuercas, de ruedas de bicicleta, de motores viejos, de varillas de paraguas. Me ponía a escribir creyendo que tenía claro lo que iba a contar y a las pocas líneas ya estaba yéndome en otra dirección, y continuaba unas veces resignadamente y otras con un brío del todo inesperado, y lo que había encontrado no cuadraba en ninguna parte. No era posible que se escribieran así las novelas. En las novelas había un principio de organización inflexible, una disciplina como la que según Mario Vargas Llosa había practicado Flaubert para escribir *Madame Bovary*. Qué libro, *La orgía perpetua*. Unas veces te reforzaba la vocación de escritor y otras te amargaba la vida. ¿Harían falta al menos cinco años de ascetismo, misantropía y sufrimiento, para lograr una novela? Aún me acuerdo de una frase que citaba Vargas Llosa: «Amo la literatura como ama el ermitaño el cilicio que le daba placer». En el fondo de mi corazón yo tenía serias dudas de que mi amor por la literatura llegara tan lejos.

VI

Y además había una parte rara del oficio de la que ni Vargas Llosa ni Flaubert decían nada, creo, y que yo empezaba a intuir. Que trabajar y trabajar día tras día es necesario, pero que a veces el empeño en el trabajo no lleva a ninguna parte, y, sin embargo, aparece algo venido de no sabe uno dónde que tiene todos los síntomas de una iluminación, casual y gratuita. En mi caso, el hallazgo súbito de conexiones orgánicas que vinculan materiales, pormenores e hilos

narrativos muy distantes entre sí. Con la primera claridad del amanecer una mujer en camisón se asoma a una ventana. Un hombre al que conocían mis abuelos y mis padres huyó por los tejados de los milicianos anarquistas que habían ido a buscarlo. Al padre de mi protagonista lo habían fusilado sin que se supiera el motivo al final de la guerra. Como un latigazo eléctrico que une las sinapsis de tres neuronas hasta ese momento separadas entre sí, los tres elementos narrativos que no habían tenido nada que ver en su origen se ordenaron en una sola peripecia. El manillar de una bicicleta y el sillín de otra se juntan un día y sin que salte un chispazo se han convertido en la cabeza de un toro.

Si la disciplina importa tanto, ¿por qué algunas de las mejores ocurrencias vienen de improviso, y no cuando estamos amarrados al escritorio, sino en un momento de abandono en el que nos hemos apartado de él, en el que estábamos pensando en otra cosa, o hablando con alguien, o enterándonos por casualidad de un chisme que al cabo de los años va a fructificar convirtiéndose en una parte fundamental de una historia? Durante un verano yo escribía con desesperación esta novela de los manuscritos perdidos, el crimen antiguo y el muerto que no lo era y que regresa. Tenía medido el tiempo por una razón puramente exterior: si no terminaba la novela antes de octubre no era improbable que ya no la terminara nunca, porque en octubre tenía que irme al servicio militar.

Y así fue. No la terminé. No porque me hubiera reclamado el ejército, sino por una causa más profunda, en la que el ejército actuó como agente exterior. No la terminé porque no podía terminarla, o porque, si la hubiera terminado, esa novela, aunque hubiera tenido el mismo argumento, no se habría parecido demasiado a la que años más tarde sí pude escribir. En el abandono es posible que el libro mantenga intacta su capacidad de germinación: que sea mejor el retraso para que cuando la semilla se abra encuentre una tierra y un clima más propicios. En algún momento la mejor manera de escribir un libro es dejarlo interrumpido. Personas ansiosas, nos cuesta creer que a veces el mejor curso de acción es no hacer nada. Nos hace falta que una circunstancia exterior suplante nuestras decisiones ineptas, nuestra urgencia, nuestro miedo al vacío. La distancia necesaria hacia lo que no estamos en condiciones de terminar nos la impone el azar. En el laboratorio del doctor Fleming, el experimento que daría lugar al hallazgo de la penicilina continuó haciéndose por sí solo durante unas vacaciones.

VII

A un libro concluido y publicado se le atribuye una inevitabilidad ilusoria, parecida a la que tiende a verse en los hechos históricos. Porque algo ha sucedido, imaginamos absurdamente que era imposible que no sucediera. Pero si miramos el proceso de invención y escritura de nuestros libros nos pasa igual que si examinamos los hechos cruciales

de nuestra vida o si leemos con algo de atención y sin mixtificaciones ideológicas los hechos de la Historia. A mí ese pensamiento me hace sentir por una parte gratitud, y por otra pavor. Agradezco las casualidades y las ocurrencias que me llevaron a encontrar los materiales de cada novela que he escrito; y me da un cierto pavor pensar que, con pequeñas variaciones circunstanciales, esos libros podían no haber existido o haber sido de otra manera o haber sido mucho mejores. En 1982 me echaron de la oficina en la que trabajaba y, como tenía mucho tiempo libre, volví sobre la carpeta de hojas manuscritas y mecanografiadas que no había vuelto a abrir desde antes de irme al ejército. El material me pareció sumergido en una confusión desoladora: sin orden ni concierto, sin principio ni fin. Como la vida misma. En el reverso de un póster dibujé un esquema aproximado con anotaciones de episodios, fechas, nombres, líneas de puntos que iban de un sitio a otro. Volvieron a contratarme en la oficina y la novela quedó olvidada aunque no llegué a desclavar de la pared el póster invertido, con sus fechas y sus listas de cosas, con su tentativa en suspenso de encontrar una forma.

Un año después, creo que en la terraza del hotel Palace de Granada, le conté a una amiga el argumento de la historia. Las historias de las que uno no está muy seguro a veces es bueno contárselas a alguien que preste atención y sea receptivo, porque cuando las contamos, de manera inconsciente,

les ponemos un orden, y porque las preguntas y las incertidumbres del interlocutor pueden llevarnos a improvisar soluciones. Al fin y al cabo, en el origen del oficio está la tentativa de despertar y sostener la atención de alguien durante el tiempo de un relato, observando sus reacciones, utilizando la entonación de la voz como parte del hechizo, según sabe cualquiera que haya contado cuentos a sus hijos. Mi amiga escuchó la historia y pareció que la daba por supuesta; si yo se la había contado con tanto detalle –alguno improvisado sobre la marcha–, era porque de algún modo ya existía. Lo único que faltaba era escribirla, esta vez de principio a fin, y quizás ahora con la ayuda de experiencias de las que yo carecía cuatro años atrás: entre ellas, el hábito cultivado desde hacía un año de escribir artículos en un periódico local, es decir, de ejercitarme en una variedad de la literatura sujeta a una disciplina inflexible: un cierto número de líneas, un día y una hora de entrega, sin margen para las vaguedades y los caprichos de la inspiración; y también el hecho de ver que lo que yo escribía cobraba una existencia objetiva, ajena a mí, al aire viciado de la intimidad del escritor que no publica.

VIII

Y, sin embargo, todavía no hice nada de inmediato. Solo había avanzado en la cálida seguridad de que al menos había alguien fuera de mí para quien mi novela ya casi existía. Pero seguía faltándome algo: un punto de vista y una voz,

un vértice seguro sobre el que pudiera girar el caleidoscopio desordenado de tantas escenas, lugares y personajes: como el punto de fuga que unifica con tan artificiosa eficacia todas las líneas y los planos de profundidad en una pintura o en un bajorrelieve del Quattrocento. No había ejemplos de lecturas que me sirvieran de nada. Tampoco un proceso de resolución de problemas de orden técnico como el que lleva a cabo un artesano. Abrí los ojos una mañana y antes de despertarme del todo vi en la imaginación la clave que estaba buscando, el punto de vista y el punto de partida, la primera línea de la que habrían de ir desprendiéndose todas, con un impulso a la vez cauteloso y seguro –es muy fácil que el hilo se rompa– que iría estableciendo el orden en el que cada uno de los elementos dispares iba a encontrar el lugar exacto que le correspondía. Desde la primera línea el lector escucharía una voz que hablaba en primera persona, pero a la que no se identificaba; que parecía desaparecer de vez en cuando, convertida en tercera persona del singular, como un narrador neutro y situado fuera de los hechos que cuenta; que regresaba al final para revelar el rostro de quien había estado hablando a lo largo de todo el relato, el personaje a la vez central e invisible, el muerto que vuelve, el falso cadáver de las novelas de Ross McDonald, el falsificador de los manuscritos que él mismo habría podido escribir y que utiliza como cebo. Pero ya se me olvidaba otro modelo fundamental, otra presencia invisible cuya aparición inesperada me había hechizado de niño leyendo mis

dos novelas favoritas de entonces, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *La isla misteriosa*. La primera línea decisiva surge sin esfuerzo y de manera imprevista y como venida de ninguna parte, pero ha requerido toda la experiencia de la vida, todo lo que se recuerda y todo lo olvidado, todos los libros que se han leído y todos los esfuerzos en apariencia estériles por escribir. El castillo parecía inaccesible y cerrado a cal y canto y, sin embargo, al cabo de muchas vueltas resulta que había una puertecilla de entrada que ni siquiera había que derribar o que abrir, porque estaba entornada y bastaba empujarla. Pero esa puertecilla también podía perfectamente no haberse encontrado.

X

Leí por última vez esa novela cuando tuve que corregir las pruebas para su publicación, hacia finales de 1985. Y no volví a mirarla hasta hace ahora unos dos años, no por gusto, sino porque tenía que revisar su traducción al inglés. Volvía en otro idioma a una novela que era indudablemente mía y cuyos detalles habían permanecido frescos en mi memoria a pesar del tiempo, y el hecho de leerla en inglés en una hermosa traducción de Edith Grossman acentuaba la sensación de que la había escrito otro. No solo el otro que yo fui cuando tenía veintitantos años; alguien todavía más ajeno o más desconocido para mí, porque quien yo era entonces podía contar con los dedos de una mano las cosas memorables que le habían pasado en la vida, tan escasas

que de ningún modo podían haber alimentado el caudal denso de experiencia que parecía desbordar la novela: demasiado denso, en realidad, tal vez con un exceso de dramatismo que denunciaba su origen abrumadoramente literario, con una vehemencia que no era tanto la de la pasión como la de ese vibrato de los pianistas de escuela romántica que abusan del pedal.

Fue un tiempo curioso el de esa relectura. Coincidió, por esos azares del oficio, con las primeras tentativas de otra novela en la que me encontraba, como de costumbre, completamente a ciegas, desalentado, perdido, con raptos de ilusión y largos trechos de abatimiento, con un escepticismo sombrío acerca de mis propias capacidades: literalmente, del valor de mi trabajo. Estaba en Nueva York y no en Úbeda ni en Granada, había publicado muchos libros, probablemente demasiados, no tenía ninguna incertidumbre acerca del porvenir editorial de mi novela si llegaba a escribirse. Y, sin embargo, la confusión era la misma, la sensación de no tener un solo indicio al que agarrarme, la intuición de una historia que unas veces me parecía que ya estaba completa en alguna parte aunque yo no supiera casi nada de ella y otras veces hasta me repelía por su dificultad. El aprendiz era el mismo, aunque estuviera sentado frente a la pantalla de un Macintosh portátil. Bien es verdad que el cuarto de trabajo también se parecía mucho, la morada idéntica al final de tantos viajes. Una mesa contra la pared,

un espacio desnudo. Una vez, a principios de los años noventa, un amigo fue a casa a visitarme y me dijo: «Siempre estás mudándote y siempre estás viviendo en la misma habitación». Viajo en taxi por autopistas desoladas, atravieso controles de seguridad y vestíbulos de aeropuertos, vuelo ocho o nueve horas en una u otra dirección a través del Atlántico y el resultado es que me encuentro en un cuarto de trabajo muy parecido al que dejé.

X

Volver a aquella otra morada, la primera novela, o más bien encontrármela de manera imprevista, me tocó de una manera singular. Me intrigaba no solo el origen de todo aquel desbordamiento tan apasionado y construido sobre bases vitales tan débiles, sino también, casi más aún, el de la energía que me había sostenido durante los años de la escritura. Porque esas páginas eran solo el resultado final de muchas otras de borradores y fracasos, y porque el impulso que me llevaba a seguir empeñándome en ellas no procedía de ningún aliento ni compromiso exterior. Ningún editor estaba esperando esa novela. Yo no conocía a nadie relacionado con los libros fuera de Granada. Crecía y yo me dejaba llevar por ella y de vez en cuando me preguntaba vagamente qué haría cuando la tuviera terminada. Pero el sueño de terminarla alguna vez era en sí mismo demasiado irreal para dejar sitio a otras expectativas. La novela, simplemente, tenía que escribirse. La ambición de inventar una ma-

queta de un fragmento del mundo, un edificio de palabras y tiempo, era inapelable. La posibilidad del fracaso o de la irrelevancia no amortiguaba la certeza gradual de que las cosas iban cobrando una forma necesaria. Esa forma que va por dentro, según Juan Ramón. Había que escribir dejándose llevar por un cierto grado de sonambulismo. Es a la hora de corregir cuando los ojos han de estar muy abiertos, cuando no bastan los propios ojos para encontrar debilidades, repeticiones, errores, malezas arrastradas por el poderío mismo de la primera inspiración.

XI

He dicho inspiración. Lo siento pero no encuentro una palabra más adecuada, y no tengo ganas de buscar eufemismos más honorables. Puede que haya técnicas narrativas independientes y anteriores al acto de ponerse a escribir, pero yo no conozco ninguna, aparte de la paciencia, o de una cierta disciplina que solo acaba imponiéndose cuando el libro ya va cobrando forma y exige su tiempo, sus horarios, su rutina. Pero a veces, cuando no sale nada, más que quedarse atornillado a la silla conviene irse a dar un paseo o a tomar el fresco o a preparar la cena. A Max Planck la idea de la mecánica cuántica le sobrevino como una inspiración poética mientras se daba un paseo por el bosque. No tanto buscar como esperar. La única técnica que conozco es la que le ayuda a uno a reconocer el desaliento sin dejarse derribar por él, diciéndose que al final acabará surgiendo algo, y que

si no surge tal vez es que uno estaba equivocado, o perdido, o empeñándose en escribir un libro que en realidad no era suyo. Siempre me llama la atención la cantidad de novelas magistrales que no son el resultado de un plan, sino de un cambio de rumbo accidental e inesperado, de esa implosión repentina de la que hablaba al principio. Cervantes estaba escribiendo una novelita satírica y de golpe sucedió algo con lo que no contaba y se encontró atrapado en la invención gozosa de una novela que crecía sin límites. Después de años peleando con un material mil veces manipulado y ya intratable, Proust encontró el hilo de *À la recherche du temps perdu* mientras escribía un ensayo sobre Sainte-Beuve. Onetti contaba que un día, en el pasillo de su apartamento de Buenos Aires, en 1948, le vino de golpe *La vida breve*, y se puso, dice, desesperadamente a escribirla. En un momento abismal de aislamiento y fracaso literario y de ruina económica William Faulkner recibió como una visión la imagen de la niña que se sube por una rama para asomarse a una habitación en la que muere alguien y la voz silenciosa del personaje más desvalido y más tierno y trágico entre todos los suyos, Benjy, el idiota de *The Sound and The Fury*.

Ahora sé que seré un principiante por muchas novelas más que escriba, y que si tengo alguna seguridad demasiado sólida será porque me estoy equivocando. Algo muy poderoso debe de haber en las novelas para que a pesar de todo uno siga queriendo aprender a escribirlas y haya un cierto

número de personas aficionadas a leerlas, dispuestas a encontrar en ellas un viaje y una morada para la que tal vez no hay sustitutos. Frente a las especulaciones y las incertidumbres provocadas en estos tiempos por el porvenir del libro en la edad de Internet y de las nuevas tecnologías de la comunicación, tenemos una certeza irrefutable: no hay cultura humana del pasado o del presente en la que no ocupen un lugar relevante las historias de ficción, igual que no hay ninguna en la que no existan la música o las representaciones visuales. Antes de la novela fue la épica, y antes todavía los cuentos orales y los mitos en los que se vienen repitiendo desde hace milenios unos pocos argumentos en los que muy probablemente está cifrado un conocimiento muy profundo de la naturaleza humana.

Y como todo en la ficción es en gran medida fruto del azar, también ha de ser así en estas divagaciones sobre la novela. Permítanme que las termine traduciendo una cita de Joseph Conrad que encontré por casualidad en el viaje en tren hacia Santillana, el domingo pasado. Conrad habla del artista en general, pero yo creo que está hablando sobre todo de quien se dedica al oficio en el que él sí que mereció, sin exageración ni halago, ser llamado maestro:

«Convoca nuestras capacidades menos obvias: esa parte de nuestra naturaleza que, por culpa de las condiciones belicosas de la existencia, es necesario mantener apartada de la

vista en el interior de nuestras cualidades más duras y resistentes –como el cuerpo vulnerable dentro de una armadura de acero. El artista apela a esa parte de nosotros que es regalo y no adquisición– y que por lo tanto dura con mayor permanencia. Le habla a nuestra capacidad de delicia y de asombro, al sentido de misterio que rodea nuestras vidas; a nuestro sentido de la piedad y de la belleza y del dolor; a la sensación latente de hermandad con toda la creación –a la sutil pero invencible convicción de solidaridad que teje juntas las soledades de innumerables corazones: la solidaridad que mantiene unida a toda la especie humana, a los muertos con los vivos y a los vivos con los aún no nacidos».

**RELACIÓN
DE PARTICIPANTES
Y ÁLBUM**

A la III *Cita internacional de la literatura en español*, celebrada en Santillana del Mar el 22, 23 y 24 de junio de 2009, asistió un grupo de estudiosos de la obra de los tres maestros invitados. Las sesiones acogieron un interesante debate en el que participaron los críticos literarios, catedráticos de literatura, editores, escritores, periodistas y estudiantes de literatura reunidos por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y la Fundación Santillana. Aunque *Lecciones y maestros* es un foro limitado, las intervenciones fueron emitidas íntegramente a través de los sitios web de la UIMP, la Fundación Santillana, el diario *El País*, el blog literario *El Boomeran(g)* y la editorial Alfaguara.

Luis Miguel Aguilar

Escritor

Patricia Alvarado

Corresponsal del *Grupo Radio Centro* (México), colaboradora de *CNN en Español* (Atlanta) y de *CNN Chile*

Nuria Amat

Escritora

J. Ernesto Ayala-Dip

Crítico literario

Basilio Baltasar

Director de la Fundación Santillana

Mercedes Casanovas

Agente literaria

Amelia Castilla

Periodista del suplemento cultural *Babelia*, diario *El País*

Carmen Castro

Directora de la Fundación Santillana en Cantabria

Armando Collazos

Director de Ediciones Generales Santillana España

Álvaro Colomer

Escritor

Juan Cruz

Escritor, periodista, adjunto a la dirección del diario *El País*

Modesta Cruz

Periodista de *Radio Nacional de España*

Álvaro Delgado-Gal

Director de *Revista de Libros*

Paola del Vecchio

Corresponsal del periódico *Il Mattino* (Nápoles)

Luis Mateo Díez

Escritor

Amaya Elezcano

Directora de Relaciones Editoriales del Grupo Santillana

Soledad Fox

Escritora y catedrática

Luis García Martín

Escritor

Pilar García Padilla

Periodista

Juan González

Director de Contenidos de Ediciones Generales del Grupo Santillana

Elena Hevia

Periodista de *El Periódico de Catalunya*

Luis Leante

Escritor

Olga López-Valero Colbert

Profesora de Literatura Española
en la Universidad Southern Methodist de Dallas (Estados Unidos)

Ángel G. Loureiro

Catedrático de Cine y Literatura Española Contemporánea
en la Universidad de Princeton (Estados Unidos)

Virginia Maquieira

Vicerrectora de Extensión Universitaria de
la Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Joaquín Marco

Escritor y crítico literario

Emiliano Martínez

Presidente del Grupo Santillana

RELACIÓN DE PARTICIPANTES

Ángeles Mastretta

Escritora

Laura Medina Peña

Directora de División Asociada, Programas Internacionales
del Tecnológico de Monterrey (México)

Ana Mendoza

Periodista de la Agencia *EFE*

José María Merino

Escritor

Mario Moros Peña

Periodista de *Cuatro*

Antonio Muñoz Molina

Escritor

Salvador Ordóñez

Rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Julio Ortega

Escritor, crítico literario, catedrático de Literatura Latinoamericana
en la Universidad de Brown (Estados Unidos)

Carlos Ossa

Gerente del Grupo Santillana en Chile

Amaya Peña Urquizu

Directora de la Fundación General de la Universidad
Internacional Menéndez Pelayo

Christine Pérès

Maître de Conférences en
la Universidad de Toulouse-Le Mirail (Francia)

Francisco Pérez González

Vicepresidente del Patronato de la Fundación Santillana

Ignacio Polanco

Presidente del Patronato de la Fundación Santillana

José María Pozuelo Yvancos

Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Murcia

Patricio Pron

Escritor

Pilar Reyes

Directora de la Editorial Alfaguara, Grupo Santillana

Javier Rioyo

Periodista de la *Cadena SER* y columnista del diario *El País*

Manuel Rodríguez Rivero

Crítico literario y columnista del diario *El País*

Dora Esthela Rodríguez

Directora de la Cátedra Alfonso Reyes
del Tecnológico de Monterrey (México)

Elisabetta Rosaspina

Corresponsal del diario *Corriere della Sera* (Milán)

Jesús Ruiz Mantilla

Periodista del diario *El País*

Santos Sanz Villanueva

Crítico literario, catedrático de Literatura Española
en la Universidad Complutense

RELACIÓN DE PARTICIPANTES

Justo Serna

Profesor de Historia Contemporánea
en la Universidad de Valencia

William Sherzer

Catedrático de Literatura Española en
The City University of New York (Estados Unidos)

Michi Strausfeld

Editora

Yolanda Vaccaro

Corresponsal del diario *El Comercio* (Perú)

Fernando Valls

Profesor de Literatura Española Contemporánea
en la Universidad Autónoma de Barcelona