

Antonio Muñoz Molina

Sobre la realidad de la ficción

«Hasta hace no mucho tiempo, las reflexiones o las divagaciones que a lo largo de este curso voy a formular en público no se me habían pasado por la imaginación. Durante las tres cuartas partes de mi vida, leer, contar, escuchar y escribir han sido en mí pasiones tan poderosas que casi nunca me detuve a pensar en ellas». El resultado de estas reflexiones o divagaciones fueron las cuatro conferencias que dio —seguidas todas ellas de animado coloquio— Antonio Muñoz Molina, uno de los representantes más sólidos y con mejor recepción crítica y de lectores de la narrativa española actual, Premio Nacional de Literatura y Premio de la Crítica. El ciclo se titulaba «Sobre la realidad de la ficción» y lo dio en la Fundación Juan March los días 22 de enero («El argumento y la historia»), 24 («El personaje y su modelo»), 29 («La mirada y la voz») y 31 («La sombra del lector»). Se ofrece a continuación un amplio resumen de las cuatro intervenciones:

Quando me preguntan en qué momento empecé a escribir o decidí ser un escritor, no sé encontrar una fecha ni recuerdo siquiera las trazas de una voluntad consciente. No creo, por lo demás, que nadie resuelva hacerse escritor. Si no supiéramos que existen los libros y que hay hombres extravagantes que se dedican a escribirlos puede que no se nos ocurriera ser escritores, pero es seguro que esa ignorancia no sería un obstáculo para que cultiváramos el gusto por la ficción. La mayor parte de las personas no leen ni escriben, pero salvo unos pocos imbéciles casi nadie carece del instinto de saber y de las ganas de contar. Y no es casualidad que la época de nuestra vida en que esas dos aficiones alientan más poderosamente en nosotros sea la primera infancia, cuando los libros aún no han tenido tiempo de tocarnos.

Yo me educé oyendo contar historias a mis mayores, y amé y amo tanto ese oficio y me bastaba de tal modo que nunca tuve tiempo ni ganas de reflexionar sobre él: quería tan sólo que me contaran buenas histo-

rias, quería contarlas yo mismo. Como el novelista apócrifo Jacinto Solana, yo me decía que no importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. Pero hubo un momento, no muy antiguo en mi vida, en que me di cuenta de que en esa pasión podía esconderse un veneno y empecé a recelar parcialmente de ella. Había amado y exaltado siempre la imaginación, pero de pronto no estuve seguro de que mi incondicionalidad fuera del todo legítima. Había leído y escrito los libros, escuchado y contado e imaginado las historias, como si ellas bastaran, como si su sola existencia fuera beneficiosa, pero empecé a advertir sus efectos secundarios, y a sospechar que no siempre me habían hecho bien.

Y fue a partir de entonces cuando hice o intenté hacer, de manera desordenada y más bien instintiva, un análisis de la vinculación no sólo entre mi vida y la literatura, sino entre la realidad y la ficción: en qué medida y por qué lo real puede importarnos menos que lo imaginario, por qué caminos una rigurosa invención se



Antonio Muñoz Molina (Ubeda, Jaén, 1956) estudió periodismo en Madrid y es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Es autor de las novelas *Beatus ille*, *El invierno en Lisboa* (Premio de la Crítica y Nacional de Literatura) y *Beltenebros*; otros libros suyos son *El Robinson Urbano*, *Diario del Nautilus*, *Otras Vidas* y *La Córdoba de los Omeyyas*. Sus novelas se han traducido o se están traduciendo al francés, italiano, alemán, holandés, portugués, sueco, danés y griego.

vuelve verdadera, qué hay en el interior de una experiencia vulgar que lo convierte de pronto en el punto de partida para una narración memorable.

No se trata de una sofisticada preocupación literaria, sino de un estupor tan compartido que se trasluce en el habla común. Cuando ocurre algo inesperado o sorprendente decimos que nos parece mentira. Oímos hablar de un amor de novela, de una casa de película, de personajes de la literatura o del cine que parecen reales. Algunas veces alguien nos dice: «Si yo contara mi vida sería una novela».

Si uno se para a pensarlo, una parte muy considerable de las novelas trata de la influencia de las novelas en la vida de los lectores. Algunos de ellos,

cuando se encuentran ante un escritor, lo primero que hacen es preguntarle qué parte de verdad hay en sus libros, en qué se parece el novelista a los héroes de sus novelas, de dónde procede cierta historia que se relata en alguna de ellas.

La pregunta del lector fascinado y receloso que desea saber en qué medida el novelista ha vivido los hechos que cuenta y en qué se parece a los protagonistas de sus libros tiene mucho que ver con la posición del novelista principiante: ambos creen en el fondo que la legitimidad de la literatura reside en su parecido con lo real, y, como el poeta adolescente, creen que el escritor ha de ser sobre todo *sincero*.

Puede que el aprendizaje más severo y difícil del novelista sea éste: el modo de manipular la experiencia para convertirla en ficción. En cualquier parte, en nuestra casa, en nuestra vida diaria, en el interior de cada uno de nosotros, existen historias que merecen ser contadas y que pueden convertirse en una magnífica ficción. El escritor no anda a la busca de historias: escribe porque las ha encontrado y está seguro de que vale la pena contarlas.

El personaje y su modelo

En el acto de escribir, como en la conciencia diaria de cualquiera, inventar y recordar son tareas que se parecen mucho y que de vez en cuando se confunden entre sí. La memoria está inventando de manera incesante nuestro pasado. La memoria común inventa, selecciona y combina, y el resultado es una ficción más o menos desleal a los hechos, que nos sirve para interpretar las peripecias casuales o inútiles del pasado y darle la coherencia de un destino: dentro de todos nosotros hay un novelista oculto que escribe y reescribe a diario una biografía torpe o lujosamente novelada.

Pero el ejercicio de la ficción no se limita al ámbito del pasado, aunque es cierto que prefiere usar como materiales los que proceden de la memoria más antigua, entre otras cosas porque es la más fragmentaria y la más fácilmente manejable. Hay quien trama sin descanso la novela de su primera infancia, y quien se dedica a la novela de su adolescencia o de su primer amor.

Los buenos personajes, como las buenas historias, no se buscan: se encuentran, o mejor dicho, se aparecen, se le presentan al escritor como me contaban de niño que se presentaban los fantasmas, sin explicación, sin saber de dónde vienen ni por qué han llegado. En sus *Aspectos de la novela*, E. M. Forster clasifica a estas criaturas en dos especies, personajes planos y redondos, según el grado de complejidad o ambigüedad del que su autor sepa dotarlos, pero en mi divagación me interesa más clasificarlos por su origen, por el modo en que aparecieron y por las dosis de realidad y de ficción que puedan averiguarse en ellos.

La convicción de que todo personaje literario es el trasunto o la máscara de una persona real puede llegar a extremos delirantes: a un amigo mío que escribe novelas una mujer de la que había estado enamorado, años atrás, estuvo a punto de ponerle una denuncia por difamación, porque se sintió gravemente vejada por un personaje femenino de un libro suyo recién publicado, que consideró un retrato infamante. Lo que sorprendió a mi amigo no fue la amenaza de denuncia, provocada más por la vanidad que por la indignación, sino por la falta de perspicacia de su antigua amante: era verdad que en esa novela había un personaje que se parecía vagamente a ella, pero no era el mismo por el que esta mujer se había sentido aludida.

Però no seré yo quien se declare ofendido porque el lector sospeche el carácter autobiográfico de los li-

bro. Tiene razón, mucho más de la que suelen concederle por lo común los escritores, que son tímidos y también embusteros, pero no toda la razón, y para explicarlo hay que recordar de nuevo la tan repetida confesión de Flaubert: Madame Bovary era él, y el gran Gatsby es Scott Fitzgerald, y Philip Marlowe es Raymond Chandler, y don Quijote es Cervantes. Pero el escritor verdadero también es cada uno de sus demás personajes, con la misma intensidad y con la misma mentira, y si es escritor no es porque sepa trazar un retrato fiel de sí mismo, sino porque se retrata al inventar y dibujar a otros y porque tiene a veces la extraña cualidad de ser él mismo y ser cualquiera.

La máxima fuente de verdad y mentira que posee el escritor es él mismo: inventando a sus personajes celebra un solitario examen de conciencia, se conoce y se desconoce, descubre recuerdos que ignoraba y facetas de su carácter que por ningún otro camino se le habrían revelado. Se sueña escribiendo, pero no siempre es agradable lo que ve, y algunas veces inventa personajes que van creciendo a costa de rasgos suyos que jamás aceptaría como propios.

Por lo común no es él quien los elige: son como visitantes asiduos que un buen día se instalan en el libro sin pedir permiso a nadie, a veces con timidez y ocupando un pasillo o un desván, y otras con un descaro que los lleva a tomar posesión de las mejores habitaciones de la casa. Los hay de dos tipos: los que aparecen cuando el edificio ni siquiera está construido y se instalan confortablemente en el solar vacío y los que llegan a mitad de las obras y dan órdenes a los albañiles y hasta nos obligan a modificar los planos para ofrecerles un alojamiento adecuado. Es decir: los que constituyen el núcleo de una historia y los que aparecen en ella en el curso de la escritura.

Habitualmente los primeros son protagonistas y los otros son personajes secundarios o episódicos, pero no siempre ocurre así.

Quien haya leído mi novela *El invierno en Lisboa* recordará sin duda a un personaje llamado Floro Bloom, que ocupa una posición lateral, aunque privilegiada, en el desarrollo de la historia. La novela fue escrita entre marzo o abril de 1986 y febrero de 1987, pero entre mis papeles he encontrado bocetos de narraciones escritas seis o siete años antes en los que ya se habla de este Floro Bloom, que es ya un personaje mucho más poderoso y definido que los conatos de ficción en los que se le incluye. El personaje pasó años viviendo como realquilado en mi imaginación, ocupando transitoriamente tentativas de relatos que no llegaban a cuajar, y por fin, cuando hice una novela, ocupó en ella el lugar de privilegio que le estaba destinado, y que en parte él mismo originó.

En el mismo libro hay otro personaje que pertenece a la segunda categoría. Se trata del trompetista Billy Swann, que apareció cuando la historia ya estaba tramada y los otros protagonistas definidos, y que la modificó y sin duda la mejoró con su influencia.

La mirada y la voz

Si recordamos nuestros primeros encuentros con la ficción, lo que aparece ante nosotros no es la página silenciosa de un libro, sino el sonido de una voz. Las primeras historias que el niño empieza a descifrar son las nanas que le canta su madre y luego las narraciones y las conversaciones de los mayores, a las que él, que sólo domina parcialmente las palabras e ignora todo sentido que no sea literal, otorga siempre un carácter entre fantástico y ambiguo. Faulkner hablaba con gratitud de las criadas negras de su casa, que fueron

para él las primeras portadoras de historias. García Lorca atribuía siempre el origen de su vocación poética a las coplas y cuentos populares que oía de labios de las mujeres de la Vega de Granada. Imaginemos a Proust escuchando en la cama las voces de su madre o de su abuela que le leen a la luz de una bujía un relato de George Sand. Y una de las imágenes más vividas de mi niñez no procede de un recuerdo visual, sino de la voz profunda de mi abuelo materno contándome la historia de una mujer a la que enterraron viva en el cementerio de mi ciudad, y que cuando abrieron el ataúd tenía los ojos en blanco y los dedos rotos de arañar el terciopelo y la madera de la tapa. Durante una parte de nuestra vida, justo aquella en la que la imaginación es más poderosa y más ávido el deseo de saber, nos alimentamos exclusivamente de narraciones orales, igual que les ha ocurrido hasta no hace mucho tiempo a casi todos los hombres.

A nosotros el acto de escribir nos parece sagrado, y por eso veneramos a nuestros escritores preferidos y buscamos con avaricia sus palabras exactas. Pero una gran parte de las mejores historias que se han inventado y contado en el mundo no tienen un autor conocido, y muchos de los más grandes narradores eludieron o desdeñaron el acto de escribir. Ni Homero ni Sócrates lo hicieron nunca. Platón desconfiaba de la escritura, porque imaginaba que induciría a los hombres a descuidar el ejercicio de la memoria. A Shakespeare lo sabemos tan negligente por la perduración de su trabajo que no parece que se ocupara de hacer copiar o imprimir con fidelidad sus propias obras. En los diccionarios de literatura buscaremos en vano el nombre de una de los mayores narradoras que han existido: la admirable Sherezade, que recibía invariablemente cada amanecer el más valioso de los premios literarios a que podría aspirar

nunca un escritor: no morir decapitada para que a la noche siguiente continuara contando.

En la primera parte del Quijote, donde se trenzan tantas historias diversas, sólo dos de ellas surgen de la lectura directa, y nada más que una, la que dice descubrir Cervantes en el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, es leída en solitario. Pero es que Cervantes, o ese personaje innominado que nos habla, ya es un adicto precoz a la palabra impresa, y la ama tanto y conoce tan profundamente su peligro que dedica un libro entero a contarnos el infortunio y la grandeza de un hombre enajenado por los libros, una de las primeras víctimas conocidas de la imprenta.

Hace muchos años que nos alejamos de la infancia y el mundo en el que las voces eran las depositarias soberanas de la ficción se ha extinguido; pero a pesar de todo, nosotros, lectores cultos que nos decimos en silencio las palabras escritas, lo que buscamos es escuchar una voz o una sucesión de voces que se entrelacen en nuestra imaginación como los sonidos de la música. Simétricamente, la tarea del escritor es encontrar la suya y aprender a usarla, y también oír las voces de los otros y hacer que suenen en las palabras de sus personajes. La atención del oído importa tanto como la atención de la mirada, pero éste no es sólo un ejercicio de perspicacia, sino también, y uso a propósito una palabra poco frecuente hoy, de humildad, o, como escribe Onetti refiriéndose a Faulkner, «respeto por la vida, por los seres que la pueblan y la hacen».

Los libros nos importan cuando escuchamos en ellos una voz singular que no hemos oído antes nunca, o cuando al cabo de una o dos relecturas ya la reconocemos tan inmediatamente como la voz querida de un amigo. Cuando se dice que el estilo

es el hombre, yo creo que suele entenderse al revés el sentido de esa afirmación: pues no se trata de que el estilo sea el don más valioso que un hombre, un artista, pueda poseer, sino que es una emanación y una expresión veraz de un carácter, de una vida y de una actitud que se manifiestan en él igual que en su manera de mirar o en el metal y en el tono de su voz.

Hay libros magníficos en los que escuchamos una sola voz. Algunas veces no sabemos de dónde procede, como cuando movemos al azar el dial de una radio y la voz surge de improviso viniendo de una emisora y de una ciudad desconocida. Oiganla conmigo: «Una mañana, al despertarse, Grigori Samsa se encontró convertido en un enorme insecto». Escuchen también ésta, que es más misteriosa porque alude a alguien que no tiene nombre: «Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche». Ni en el relato de Kafka ni en el de Borges sabemos quién habla, pero eso no impide que la voz nos hipnotice desde la primera línea.

Pero la voz soberana, la que instaura y cuenta la ficción, desaparece en ocasiones o se difumina en otras voces, de tal modo que es posible que nos pase desapercibida, que no lleguemos a notarla. La voz del narrador de Proust es tan omnipresente como un bajo continuo, pero de vez en cuando, con una especie de cortesía irónica, con un talento de parodista que no suele celebrarse, deja paso a otras voces. Proust es uno de esos raros escritores que tienen al mismo tiempo una voz inconfundible y un oído magnífico. De otro excelente novelista, Henry James, se ha dicho que sólo tenía voz porque todos sus personajes hablan como él. Lo mismo suele ocurrirnos con Cortázar. De Galdós y Baroja podría decirse, con una cierta injusticia, que tienen sobre todo oído.

La sombra del lector

El escritor y el lector habitan dos soledades simétricas: la paz de esos desiertos a donde se retiró Quevedo, la de su torre de Juan Abad, se parece mucho a la que eligió Montaigne para leer y escribir, y también a esa habitación clausurada en la que vemos leer tan reflexiva y apaciblemente al Humanista de Holbein y en la que tampoco nos cuesta nada imaginar a Pascal, a Spinoza, a Descartes, escritores y lectores simultáneos, dueños soberanos de un espacio mínimo en el que, sin embargo, se contiene el mundo.

Para escribir, como para leer, hace falta una habitación propia, que esté situada al mismo tiempo fuera del universo y en su mismo centro, pero la ficción también va con nosotros cuando estamos solos en medio de una multitud y observamos las cosas, diría Baudelaire, como un príncipe que disfrutara siempre de su incógnito. A veces, el libro, la ficción, es nuestra habitación invisible y nuestra máquina en el tiempo: miro en la calle los ojos de la gente y descubro en algunas miradas que tras ellas está sucediendo una historia que nada tiene que ver con el mundo exterior.

Conozco un bar de Madrid donde hay siempre un hombre leyendo, acodado en la barra, sonriente y ajeno, con la felicidad extraña de los ciegos. De vez en cuando levanta los ojos del libro y es como si despertara. Yo iba a ese bar nada más que para verlo leer, para observar su presencia serena y admirable, y no tuve más remedio que convertirlo en protagonista y personaje único de un relato en el que sólo sucedía su actitud de lector. Desde luego que pensaba en él mientras escribía ese relato, y era inevitable que calculara la posibilidad de que lo leyera. Lo escribí a costa suya, pero no para él, pero si lo hubiera hecho así tampoco habría sido deshonesto. En literatura nunca

cuentan las intenciones, sino los resultados.

De modo que no es indecoroso escribir pensando en un solo lector. La poesía española de este siglo está llena de libros de versos que parecen escritos para darle la razón a esa maligna sentencia de Borges según la cual los españoles tienen una concepción acústica del estilo, pero dos o tres de los mejores, que para mi gusto pertenecen a Luis Cernuda, a Federico García Lorca y a Pedro Salinas, están escritos para una sola persona y provocados por ella. Sabemos los nombres de los destinatarios de «Un río, un amor» y de los sonetos del amor oscuro, pero podemos permitirnos el lujo de que eso no nos importe, porque esos poemas parecen estar escritos para nosotros, y nos explican mejor que todas las palabras que nosotros mismos podamos inventar la naturaleza de nuestros sentimientos.

Un libro es tantos libros como lectores tiene, pero el lector también se multiplica, y tan cierto como que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río es que nunca leemos dos veces el mismo libro. Las palabras de Salinas se mantienen idénticas sobre el papel, pero no significan ahora lo mismo para mí que cuando las leía a los 16 años. El libro, inalterable, ha crecido y se ha modificado conmigo, se ha poblado de ecos de mis primeras lecturas, es otro y es idéntico, del mismo modo que yo, llamándome igual y teniendo una cara parecida, he llegado a ser otro. Mis experiencias le han hecho adquirir una significación que seguramente siempre estuvo en él, pero que yo no percibía las primeras veces. Pero también él, al formar parte de mi memoria y de mi imaginación, ha influido en mi vida. Las generaciones de lectores gastan y ennoblecen los libros igual que el tiempo las estatuas: y hay, en correspondencia, algunos libros que modifican las miradas de los hombres y los hacen más lúcidos y más libres.» •