

CONVERSACIÓN CON ANTONIO MUÑOZ MOLINA

ELIZABETH A. SCARLETT
Universidad de Virginia

El escritor ubetense Antonio Muñoz Molina empezó su carrera publicando ensayos discretamente en una gaceta granadina. Adoptó la persona literaria de un «Robinson urbano», un solitario entre las multitudes, un naufragado cuya isla desierta era Granada. Estos ensayos, caprichosos y meditativos a la vez, muestran la percepción y la memoria como procesos dinámicos con sus propios trucos y hechizos, el misterio del amor o del deseo, y la búsqueda interminable del origen de las cosas. Todo está entrelazado con una red de alusiones literarias y mitológicas, e imbuido con un fuerte sentido de lo paradójico y con un cultivo de lo irreal. Desde el principio Muñoz Molina logra captar la dulzura de la enajenación (recurriendo a un oxímoron necesario). Al pasar a escribir novelas y a laborar bajo la etiqueta de «joven novelista», preservó esta ambientación para envolver sus tramas. A veces éstas revoloteaban sobre la vida de un poeta muerto y ficticio (*Beatus Ille*, 1986); sobre las aventuras de un músico de jazz muy esquivo y su amante, más esquivo todavía (*El invierno en Lisboa*, 1987); sobre un matón a pesar suyo que trabaja para la resistencia antifranquista (*Beltenebros*, 1989). Pararon varios premios en manos del «joven novelista» —el Icaro en 1986, el de la Crítica y el Nacional de Literatura en 1987— y más todavía cuando se convirtió en «novelista vetusto» al publicar *El jinete polaco* en 1991, repitiendo el Premio Nacional y alcanzando además el Planeta. En esta novela de índole expansiva Muñoz Molina encuentra una voz perdurable y matizada que viaja bien por diversos espacios y tiempos. *Misterios de Madrid* (1992) refleja un cambio de domicilio de Granada a Madrid, donde ahora juega al naufragio en una capital cosmopolita.

En primavera de 1993 el autor vino a pasar un semestre como *writer-in-residence* en la Universidad de Virginia. Así hizo en calidad de visitante el papel que había desempeñado uno de sus héroes, William Faulkner, años atrás (en la Biblioteca se conserva su traducción de *Absalón, Absalón*). En el poco tiempo que pasó aquí, Muñoz Molina dejó una huella imborrable. No se le escapaba nada a su mirada, una mezcla de cejas lorquianas con ojos de búho salido de la Sierra de Mágina (una sierra cerca de Úbeda que se ve muchas veces en sus escritos transformada en población). Al cruzar el umbral de una puerta que daba a una taberna rústica o a una noche charlottesviliana de luna llena, era frecuente oírlo exclamar «¡Qué ambientazo!» Y uno sabía que este ambiente ya quedaba grabado para infundir alguna narrativa futura. La siguiente representa una de tantas conversaciones con las que este hombre de letras nos ha honrado a lo largo del semestre.

Elizabeth A. Scarlett.—En junio se editarán por tercera vez tus artículos recogidos, *El Robinson urbano*. ¿Cómo ves la relación entre tu obra periodística o ensayística y tu ficción?

Antonio Muñoz Molina.—Yo no establezco cualquier separación entre ambas cosas. Para mí los artículos, los cuentos, los ensayos, y las novelas son todos parte de un mismo trabajo. *El Robinson urbano* es muy importante para mí porque es el primer libro que escribí. La primera edición es del año 84 y la pagué yo. Se hizo en Granada, y claro, nadie quería publicarme un libro. Ese libro cayó poco tiempo después en manos de Pere Gimferrer, que era director literario de la Editorial Seix Barral. Estuvo en Granada dando una conferencia. Un amigo mío se lo regaló, y a él le gustó mucho el libro y me llamó para preguntarme si yo estaba haciendo alguna novela o algo, y en ese momento estaba yo terminando *Beatus Ille*. Y después de publicar ese libro, publicaron *Beatus Ille*. Y luego es muy importante porque es la primera vez que yo hice un trabajo regular como escritor y la primera vez que tuve lectores; esas son cosas fundamentales. Cuando yo empecé a publicar esos artículos tenía 26 años y llevaba toda la vida queriendo escribir, pero no había publicado nada, y estaba muy desmoralizado. Y los artículos me dieron la posibilidad de disciplinarme, de escribir una vez a la semana, y de encontrarme con lectores, aunque fueran lectores en Granada nada más. Y fue una experiencia maravillosa para mí escribir ese libro. Con el tiempo me doy cuenta de que era un diario íntimo.

E. S.—¿Y algunos de los mismos conceptos y temas de tus artículos, crees que han cruzado y entrado en tu ficción?

A. M. M.—Sí, continuamente. Si tú lees los artículos que yo he escrito al mismo tiempo que escribía novelas, se ve que muchas veces los artículos sirven como campo de pruebas para experiencias novelescas. Por ejemplo el tono de *El jinete polaco* lo encontré haciendo un artículo para una revista, sobre la Navidad en mi pueblo. Descubrí que el comisario Ugarte de *Beltenebros* era nictálope haciendo un artículo sobre el insomnio.

E. S.—¿Cómo se llama esa condición?

A. M. M.—Nictálope. Es una palabra preciosa. Es el que sólo ve en la oscuridad. Y estaba haciendo un artículo sobre el insomnio y hablaba de los que escuchan en el silencio. Y decía, si a los que ven en la oscuridad se les llama nictálopes, ¿cómo se les llama a los que escuchan en el silencio? Y entonces se me ocurrió la clave del personaje: que era nictálope. Si tú ves los artículos del *Diario del Nautilus* al mismo tiempo que lees *Beatus Ille*, te das cuenta de que hay una relación muy estrecha entre ambos porque los estaba escribiendo al mismo tiempo. Me gusta escribir artículos, casi más que escribir novelas. Y que ahora vuelva a salir el libro me puso en cierta emoción. Era un libro local, un libro sobre Granada. Y yo pensaba que eso no podía interesarle a nadie fuera de Granada, pero ha tenido una vida larga por ahí.

E. S.—En la crítica, para hablar de la génesis de una novela, hemos pasado del concepto del leitmotiv, que implica una implementación consciente, al mecanismo generativo (usado en los escritos de Bruce Morrissette sobre novela y cine) y es un estímulo paradójicamente autónomo. Parece crear la obra. Puede ser el título de algún filme o lo que sea...

A. M. M.—Sí, yo estoy de acuerdo...

E. S.—¿Crees que para algunas novelas tuyas ha habido un mecanismo generativo ?

A. M. M.—Siempre. Además, en el cuaderno de notas de Henry James, él habla de eso —claro, no utiliza ese término—, pero él habla del origen de las novelas, y dice cosas muy parecidas a ésa. Que es más fácil que una gran novela se origine de una idea menor que de una idea mayor. No recuerdo la conclusión a la que Henry James llega, sólo que en las novelas el punto de partida es trivial, pero provoca algo. Es lo que tú llamas un mecanismo generativo. En el leitmotiv, hay una decisión personal; está en relación dialéctica con lo otro, con el mecanismo generativo. En mis novelas siempre hay puntos de partida que son triviales, pero se van desarrollando. Yo creo que la razón de eso es porque una gran

parte del trabajo literario es inconsciente. En la ficción lo que haces es organizar materiales inconscientes. Entonces, si tú tienes un proyecto consciente, por ejemplo, si yo tuviera un proyecto de escribir una novela sobre los Estados Unidos, sería estéril, porque funcionaría con mi conciencia. No pondría en marcha mecanismos inconscientes, mientras que la verdadera creación en la ficción proviene de un chispazo que despierta una serie de asociaciones, despierta, ¿no es un *stream-of-consciousness*?

E. S.—Eso es. ¿Puedes señalar algún mecanismo generativo en concreto?

A. M. M.—En *Beltenebros* el mecanismo son imágenes muy poderosas, impresiones fuertes. Una imagen fundamental es la llegada a un aeropuerto pequeño donde no hay taxis. Es algo que me ocurrió en 1987. Y al cabo del tiempo eso, que es una tontería, se convierte en un punto de partida. En *Beatus Ille* un mecanismo generativo es la puerta de la prisión de Granada cuando yo pasaba por allí al final de los años setenta. Y una vez vi salir a un señor por una puerta metálica pintada de verde y se veía una puertecilla más pequeña y vi salir a un hombre con una maleta. Eso es lo que te dispara; se trata de tirar de allí. Y en los artículos pasa lo mismo un poco.

E. S.—Y en *Beatus Ille*, se nota un fuerte vínculo con la poesía de los de la Segunda República. ¿Por qué crees que esos poetas han sido una inspiración? ¿Has cultivado la poesía o te gustaría cultivarla?

A. M. M.—La razón de eso, de que salga la poesía del grupo de la República en ese libro la descubrí en algo que dijo un amigo nuestro, Andrés Soria Olmedo. Dijo que los de nuestra generación habíamos tenido que buscar a nuestros antepasados morales. Habíamos tenido que saltar sobre la miseria de la dictadura para buscar modelos morales y políticos. ¿Y dónde habíamos encontrado esos ejemplos? En la generación de la República. La novela trata de la relación entre una persona de mi generación más o menos y de la generación de la Segunda República. Y es una manera de recuperar eso, igual que en *El jinete polaco* pasa lo mismo. Allí hay una relación entre un joven de mi generación más o menos, y un antepasado digamos, un militar republicano. Es como establecer el vínculo con la legitimidad democrática política de la República. Y la poesía para mí ha sido siempre muy importante. Me ha pasado lo mismo con la pintura. Yo me he aficionado mucho a la pintura, pero la pintura española de los ochenta me pareció tan mala por ser tan irresponsable y tan frívola que dejé de ir a las exposiciones. Y con la poesía española ha pasado algo parecido: he escrito

mucha poesía, pero la poesía no depende de una determinación propia. Las novelas más o menos las puedes decidir, pero los poemas no. Como decía Graves el primer verso te lo mandan los dioses; si no te lo mandan, no hay primer verso ni nada. Pero me gusta mucho; me parece una cosa muy íntima. Estoy volviendo a descubrirla. Claro, en *Beatus Ille* sale el poeta que más me importa de España del siglo xx, que es Salinas. Hay un momento en que Solana le regala a Mariana un libro dedicado por Salinas, *La voz a ti debida*, y hay unos versos allí que son muy importantes. Dicen que hay otro ser por el que miro el mundo porque me está queriendo con sus ojos. Y ahora precisamente leyendo poesía americana me he reconciliado con la lectura de la poesía.

E. S.—Recuerdo que últimamente en una conferencia hablaste de eso —de la recuperación de una tradición perdida— y lo que puede aportar a cada nuevo grupo de escritores. Y remataste con una afirmación del futuro; algo así como la tradición más importante es la de los libros que están por escribirse. ¿Qué prevés ahora en cuanto a tu propia tradición futura?

A. M. M.—No lo sé, yo soy incapaz... Lo que siento es una cierta inminencia. Eso también me ha pasado cuando iba a escribir *El jinete polaco*. Y no me interesa para nada lo que he hecho ya. Ahora mismo me siento como si no hubiera escrito nada, como si sólo ahora fuera a empezar a escribir de verdad. No sé lo que voy a hacer, pero me gusta este no saber nada; me gusta la incertidumbre. Tener diez libros escritos y estar como si no hubiera hecho ninguno.

E. S.—¿Ha sido, en ese respecto inspiradora tu estancia ahora de cuatro meses en los Estados Unidos? ¿Qué has observado por ejemplo sobre la cultura popular? ¿Has descubierto a otros autores aparte de los consabidos Faulkner, Fitzgerald, James, Chandler?

A. M. M.—Me ha impresionado sobre todo algo que me parece que te he dicho ya sobre la poesía, y cierto tono verbal que se puede encontrar en artículos o en libros de memorias sobre todo. Me ha impresionado el tono de hablar, una manera de hablar con naturalidad de la propia experiencia. El convertir la experiencia inmediata en relato, convertirla en un relato no ególatra, sino en una narración natural o fluida de lo que le ocurre a uno. Y con la poesía lo que más me ha impresionado es la posibilidad de contar un momento sin énfasis, sin la apariencia de retórica; contar como si se estuviera hablando. Yo me eduqué en Borges. Y claro, viniendo de una literatura como la española con una fuerte tensión verbal, con una

retórica, cada vez lo que más me interesa es la naturalidad. El construir el artificio máximo que es el artificio de la naturalidad. Eso es lo que más me ha impresionado y lo que más envidia me da de los libros americanos que leo. No ya lo que sea ficción en sí mismo sino, por ejemplo, ese artículo del *New Yorker* que te contaba el otro día, sobre la vida de un hombre que era ciego y a quien le devuelven la vista. Un artículo escrito por alguien que no es novelista y que no es ficción, pero es una cosa maravillosa, es una literatura maravillosa. Y a mí me gustaría aprender a hacer eso.

E. S.—¿Y en cuanto a la cultura popular?

A. M. M.—Es igual que la española. ¡Si la española es una provincia de ésta..! Y en eso, por suerte y por desgracia, no hay ninguna diferencia. La gente se viste igual, hace lo mismo, come lo mismo. Hay formas de folklore residuales, generalmente subvencionadas, en Europa. Pero no son más agradables que éstas de aquí. Aquí todo el mundo está degustando la cultura de masas a lo norteamericano y contrapone las culturas vernáculas europeas. No sé qué decirte..., en Europa hay culturas vernáculas, y en España hay culturas vernáculas, que consisten en tirar cabras desde campanarios o en correr delante de toros o cosas así. Yo creo que impresiona el ver cómo una gran cultura popular está bastante anquilosada: el cine por ejemplo y la música. Ya ha pasado uno de los grandes momentos de la música popular americana o del cine americano, que son los grandes artes populares del siglo. Ahora hay una técnica abrumadora, pero completamente vacua. Mucha técnica, pero nada detrás. O en música, un país que ha producido los mejores músicos del siglo xx que ahora lo que tiene que ofrecer sea Madonna o este tipo Michael Jackson, me parece ridículo. Esa cultura popular es la de todos nosotros; es la mía también. Que ahora en mi país se reproduce igual que aquí. Es la primera cultura popular universal que hay. Y lo maravilloso que tiene aquí es la disponibilidad absoluta. La posibilidad de oír toda la música, de tener toda la música a buenos precios y en buenos sitios, todo eso me parece maravilloso. Y una noche que pasé aquí, yo solo emocionándome, fue cuando le dieron tantos premios Grammy a Eric Clapton. Me pareció que entre toda esa industria y toda esa vacuidad, esa noche el triunfador máximo fue un tipo que hacía discos acústicos y una canción dedicada a su hijo muerto. Yo creo que hay algo en el arte del siglo xx que tiene que ser de América. Y es parte de una cosa europea, pero es así. La tensión del arte del siglo xx es una tensión americana. Igual que la tensión de la novela a mediados del siglo xix era francesa. Pero el tempo del arte, el

tempo de la música o el ritmo en las películas, es americano. No se puede no ser americano. Y también te das cuenta aquí de hasta qué punto esa cultura es local. Es una cultura que se ha universalizado en parte gracias al dominio político americano después de la Segunda Guerra Mundial. Tú vas a un musical de Broadway u oyes canciones de Broadway en Europa y te parecen canciones intemporales. Ahora cuando vas a un musical en Nueva York y sales a la calle te das cuenta hasta qué punto es un arte local. Es un arte más local que los sainetes de los Álvarez Quintero con respecto a Sevilla.

E. S.—El hecho de que exista por primera vez un arte popular universal entronca con el concepto de la posmodernidad. ¿Qué te parece todo eso? ¿Crees que estás escribiendo libros posmodernos? ¿Tiene validez para ti esta división?

A. M. M.—Yo creo que sí. Evidentemente, afortunadamente, hay algo que uno intuye. Y claro, depende de lo que entiendes por posmodernidad. Para mí, si llamas posmodernidad a la falta de obligación de aceptar una vanguardia académica, efectivamente soy un escritor posmoderno. Quiero decir que el movimiento moderno en pintura, en arquitectura, era un movimiento muy dogmático, y de hecho el término de posmodernidad proviene de la arquitectura. Y la posmodernidad de la arquitectura es una reacción contra el movimiento moderno en la arquitectura, contra el academicismo de los ángulos rectos y de las superficies de cristal. El movimiento moderno es una cosa inventada en Alemania por el racionalismo arquitectónico que da un montón de maravillas, pero que también da un montón de tonterías. Al movimiento da lo mismo el racionalismo absoluto de la Bauhaus que un bloque de pisos baratos en un suburbio de Barcelona. Entonces la posmodernidad es una rebelión contra la dominación de lo académico. Igual que en pintura; ahora se puede ser figurativo. Si «posmoderno» es el derecho a ser figurativo o a no serlo, y el derecho a ser juzgado por lo que uno pinta y no porque uno sea abstracto o no lo sea, y si en novela posmodernidad es querer o poder asumir cualquier tradición que uno quiera, pues en ese aspecto soy posmoderno. Ahora si posmodernidad implica irresponsabilidad moral y estética, entonces no. Creo que lo paródico ha estado siempre en el arte, pero que lo paródico que sólo es paródico *per se*, es irresponsable. Yo puedo hacer una parodia de una novela policial en un libro, pero es una parodia responsable porque tiene una finalidad estética y moral, no porque me dé igual. El hecho de que un personaje mío se parezca a un personaje de la literatura no quiere decir que sea un mero ente literario. Me importa como personaje, no porque se parezca a otro.

E. S.—Has dicho que sabías que querías escribir desde los seis o siete años. ¿Qué época fue la más decisiva en tu desarrollo como novelista? Es decir ¿hubo algún aprendizaje, y después de haber arrancado ya, notas unos virajes decisivos en tu carrera?

A. M. M.—Para mí un momento fundamental fue quizás a los veinte años cuando descubrí a Borges, a Proust, a Faulkner, y a Vargas Llosa. En esos momentos cuando todas las ambiciones adolescentes se concretan en una dirección. Hasta ese punto podía ser poeta, quería escribir novelas, o quería escribir teatro. En ese momento me di cuenta de que lo mío era la ficción narrativa. Es un momento de pasión absoluta, de descubrimiento y de afirmación de todo lo que había aprendido antes. Y el otro momento es cuando encontré la forma de *Beatus Ille*. Porque uno no hace una novela hasta que no la ha hecho; es decir, hasta que no haces una novela no sabes que puedes hacer novelas. Ese es el momento en que conseguí hacer una novela: eso es definitivo. Yo me canso en seguida de los libros que he hecho; por eso me gustaría saltar en cada libro, saltar a una cosa distinta. Me hace mucha gracia eso que dicen, que siempre se escribe el mismo libro. Lo cual es una pesadez; a mí no me gusta escribir el mismo libro. Yo creo que uno puede estar escribiendo capítulos de un solo libro, y que cada libro puede ser una parte del libro general que uno quiere escribir, pero me gusta cambiar. Me gusta sentirme libre. Es como si al final de escribir un libro tuviera una maleta muy pesada y la dejo y me voy.

E. S. —Soledad Puértolas señala el relativo aislamiento cultural bajo la dictadura como un determinante en la formación de los escritores españoles actuales. ¿Percibes la claustrofobia cultural como algo contra lo que has tenido que luchar o ha sido también en parte como un santuario para ti?

A. M. M.—Yo creo que allí Soledad exagera un poco. Es un poco mayor que yo, pero realmente yo no he notado limitaciones. En mi época de formación definitiva, la mayor parte de las novelas que yo he leído eran novelas que se publicaban legalmente. Mira: ni *El Quijote*, ni *Fortunata y Jacinta*, ni *La educación sentimental*, ni *Madame Bovary* estaban prohibidas. Había falta de información, pero también esa falta de información puede tener algo de santuario como tú dices y desde luego yo empecé a publicar después de la muerte de Franco; y antes de la muerte de Franco se publicaba cualquier cosa ya en España. Había una prolongación del provincianismo español que es más antiguo que la dictadura de Franco; es del siglo XIX. Había una falta de participación en los debates intelectuales del

mundo, y eso es anterior a Franco. Eso está ya, antes de la Generación del '98 incluso.

E. S.—Veo que no pones mucho relieve en la censura del régimen franquista, lo cual estropea un poco mi próxima pregunta, pero en fin... Como ya no quedan esos obstáculos terminantes a la libre expresión en España que existían bajo Franco, no obstante, ¿el escritor encuentra otros obstáculos?

A. M. M.—En la literatura o la expresión hablada, todo eso siempre ha encontrado obstáculos porque se trabaja contra la corriente. Esta no es una sociedad que favorezca aquellas cosas que hacen posible la literatura. Lo que hace posible la literatura es la capacidad de reflexión, la capacidad de negar el mundo, de querer formular otra idea del mundo. Tengo una cita que saqué ayer de Susan Sontag que dice, «toda posibilidad de comprensión está enraizada en la capacidad, en la posibilidad de decir 'no'». Me parece una cosa maravillosa. Entonces todas las fuerzas sociales luchan en contra de eso. La literatura consiste en que la palabra signifique cosas y la política, la economía, la publicidad hacen que el idioma no signifique. La literatura implica la idea de universalidad y de comunicación entre todas las personas. Entonces la literatura siempre estaba en contra, gracias a Dios ya no tenemos las limitaciones exteriores que teníamos antes ni las limitaciones interiores del dogmatismo político, pero la literatura siempre es minoritaria, siempre es marginal, y siempre es sospechosa. Y a mí me gusta que lo sea.

E. S.—En la política hay personas que quieren que entres en la faena. ¿Qué te parece: es compatible la carrera política con la del escritor?

A. M. M.—No sé... eso depende mucho del régimen en el que uno vive. Yo no creo que un escritor ni que un intelectual en general sea bueno para la política. Yo no creo que sea bueno porque tiende a ser soberbio, tiende a no enterarse de lo que pasa a su alrededor, y carece de astucia. Y porque el intelectual que se convierte en símbolo político siempre acaba siendo muy peligroso. Pongo dos casos distintos, pero al fondo complementarios de Vargas Llosa y de Gabriel García Márquez. Mario Vargas Llosa, lo importante que tiene que hacer es escribir más novelas. Y Gabriel García Márquez es un escritor que se ha desmentido a sí mismo apoyando una dictadura como la de Castro y siendo un visitante privilegiado de esa dictadura. No quiere decir por eso que yo defienda por supuesto el bloqueo norteamericano a Castro. Me parece un crimen. Pero cuando un escritor se convierte en gurú o en profeta, desconfío profundamente de eso. Y luego en España, des-

confío del régimen político. Te digo como lo decía José Bergamín, «mi mundo no es de este reino».

E. S.—Entiendo todo eso, pero tal vez te gustaría expresar alguna opinión sobre la España actual. Por ejemplo, ¿cuál es el problema más grave con el que tu país tiene que enfrentarse ahora?

A. M. M.—Yo creo que el principal proyecto o finalidad que puede tener España en este momento es establecer el sentido común. El sentido común en la política es muy difícil, y más en un país como el nuestro. España es ahora un país completamente disparatado, disparatado porque la democracia no ha ahondado todo lo que tenía que ahondar, porque los partidos políticos han creado una oligarquía que bloquea completamente la participación de la gente en la política y porque hay un disparate que es el sistema político autonómico éste, y porque hay diecisiete países, diecisiete parodias de países en España ahora mismo. Entonces hay un problema terrible que es que en España se está trabajando en contra de la dirección en que va el resto del mundo. Claro, el mundo se supone que va en la dirección de cada vez más fluidez, y de cada vez más universalidad, y en España todo el mundo está inventando culturas autóctonas. El otro día en Washington vi un ejemplar de *El País*, y había un titular en primera página que decía lo siguiente: «Murcia por fin tiene presidente». No me parece en serio. Cuando estás fuera de España —y allí también te das cuenta, pero menos— te das cuenta de que es un país de tercera fila que puede tener un papel decente en el mundo y puede ser un país razonable. Es mínimamente viable. Ahora lo que no es viable es un país con dieciocho gobiernos. Y todos con un protocolo... y yo creo que eso es un disparate. Me obsesiona el modo en que la frivolidad y la ambición política llevan al crimen. Estamos viendo lo que está ocurriendo en el Este, en Yugoslavia. Por eso me parece tan grave esta frivolidad con la que se crean en España divisiones, idiomas, fronteras.

E. S.—Volviendo a lo que ha sido tu vida diaria aquí, sé que has impartido un curso que les ha alentado a los alumnos a que escriban relatos basados en cosas de la vida cotidiana y del pasado. ¿Es posible enseñar a la gente a escribir ficción? ¿Cuáles son los consejos que a ti te fueron más útiles?

A. M. M.—No he recibido muchos consejos. Los mejores consejos que he recibido han sido los libros que he leído. Cuando empecé a conocer a escritores, ya era muy tarde. Ya estaba muy formado o muy deformado. Yo creo que lo principal es leer. Leer y escribir. Se puede ayudar; se puede aconsejar; se puede adiestrar. Algún

curso he dado. Hay cosas que se pueden transmitir, pero son cosas muy elementales, cosas muy obvias. Por ejemplo un ejercicio que he hecho con mis estudiantes aquí este año era animarlos no ya a leer, sino a mirar y escuchar. Había días que hacíamos un ejercicio que era para el próximo día hay que fijarse en alguna buena historia que uno veía por la calle. O hay que estar sobreoyendo conversaciones de las otras personas en un bar. Son cosas que no son propias de escritores; son de cualquier persona. Al fin y al cabo el trabajo de escribir es como cualquier otro trabajo. Es como un desarrollo de cosas que están en la vida de cualquiera. A todo el mundo le gusta contar; a todo el mundo le gusta oír; todo el mundo está interesado por la vida de los demás; todo el mundo está inventando continuamente. Entonces se trata de darle un poco de sistema a eso.

E. S.—Ahora una bomba. ¿Qué crees de la categoría de *écriture féminine*?

A. M. M.—El concepto de «escritura» no me interesa para nada. Yo creo que es un invento francés muy peligroso que hace que sea igual el folleto explicativo de un vídeo que la *Divina Comedia* o que Jane Austen. Yo creo que hay una jerarquía. Cualquier escritor, cualquier obra de arte está determinada por la vida, por las circunstancias vitales, sociales y políticas de su entorno. Y la obra de arte es en parte una narración, una expresión de esas circunstancias políticas o de esas circunstancias generales. Pero también es una negación de ellas. Es decir, se escribe para afirmar lo que uno es y también para negarlo. En ese aspecto cuando escribe una mujer está en las mismas condiciones que un hombre, dejando aparte hechos obvios que nadie puede negar. Es decir, ¿por qué hay menos mujeres escritoras? Porque las mujeres no accedían a la educación hasta hace muy poco. Eso es obvio. Me acuerdo de cuando fui a dar una charla en Harvard, alguien me echó en cara eso, el que sólo había nombrado a una mujer escritora. Yo le dije que también había nombrado a un solo escritor de clase trabajadora, y usted no se ha opuesto. ¿Por qué hay menos mujeres escritoras? ¿Por qué hay menos escritores de clase trabajadora? Porque las clases trabajadoras y las mujeres como gente marginal no tenían acceso al saber, y por tanto no podían escribir libros en general. Entonces las mujeres como también los hombres expresan su propio mundo, pero también lo niegan, y por eso se produce el milagro de que un hombre puede escribir una historia de una mujer con la voz de una mujer, y que una mujer puede escribir desde el punto de vista de un hombre. En la literatura contemporánea hay pocas explicaciones más sutiles y

más verdaderas del alma masculina que las novelas de Patricia Highsmith. Son novelas completamente masculinas... cómo funciona la mente de los hombres lo aprendes en esas novelas. El gran escritor por definición hace esas dos cosas: explica lo que es y explica lo que no es. Por ejemplo, Stendhal hace un personaje como Julian Sorel que es Stendhal y un personaje como Fabrizio del Dongo que es lo contrario de Stendhal. Y haces un personaje que se parece a ti y un personaje que no se parece nada a ti. En ambos casos estás haciendo literatura.

E. S.—Acabas de mencionar la escasez de escritores de clase trabajadora. Sé que uno que te ha impresionado mucho es Juan Marsé. ¿Por qué, y hay otros de ese grupo de novelistas de los años sesenta y setenta que son claves para ti?

A. M. M.—Un gran novelista no es necesariamente un gran escritor; generalmente lo son. Pero no hay una relación estricta. Por ejemplo los novelistas son una raza como los caballos: hay caballos de carrera y caballos de carga y caballos de paseo. El novelista es una raza particular, una especie. Hay gente que escribe novelas y que no son novelistas, y puede escribir maravillosas novelas, porque se interesan por otras cosas. Balzac es un novelista; Proust es un novelista y es un memorialista y es muchas cosas. Ahora Balzac es sólo un novelista. Y Juan Marsé es sólo un novelista. Prácticamente, muchos más novelistas como él no hay, que sean tan exclusivamente novelistas, tan radicalmente novelistas. Para mí Marsé es eso; es el ejemplo máximo de lo que es la novela. Yo entro en una novela de Marsé, *Un día volveré*, e inmediatamente siento que estoy entrando en un mundo. Y eso no siempre pasa con grandes libros.

E. S.—¿En qué estás trabajando ahora si se puede saber? ¿Tienes algún proyecto en mente?

A. M. M.—A largo plazo me gustaría hacer un libro de viajes sobre los Estados Unidos, un libro entero, en ese plan. Una narración bien hecha y con conocimiento... recuerdo aquello que decía Ortega y Gasset, decía «O se hace precisión o se hace literatura o se calla uno». Pues yo antes pensaba que llevaba razón, pero ya no. Creo que hacer literatura es hacer precisión. Entonces me gustaría hacer una literatura de precisión absoluta como una relojería, una cosa así de precisa. Un relato en primera persona de un viaje, como de muchos viajes resumidos en un solo viaje. En *El jinete polaco* intenté algo parecido. Hay una parte que es un viaje también por América. Y luego me gustaría que se me ocurriera una novela maravillosa.

E. S.—A ti sólo te gustan las sevillanas interpretadas por Pata Negra. Hay una en particular que te gusta mucho: «Pasa la gloria... y ves que de tu obra ya no queda ni la memoria». ¿Hay algo de lucha contra el tiempo en tu empeño literario?

A. M. M.—La literatura es el oficio con más incertidumbres que hay en el mundo. Nunca sabes. Si miras la historia de la literatura ves que nunca se ha sabido nada en el momento en el que se hacían las cosas. Y los escritores siempre se han equivocado o casi siempre sobre el valor de lo que estaban haciendo. Los libros más conocidos en un momento determinado no han sobrevivido. Los libros que más recordamos de una época casi nunca son los que eran los más importantes en esa época. Eso da al oficio éste la obligación de ser irónico. El éxito y el fracaso en la literatura son dos cosas que son completamente distintas a cualquier otra cosa; no sabemos lo que es. Podemos poner el ejemplo de Valle-Inclán y de Blasco Ibáñez. En 1920, Valle-Inclán era un fracasado y Blasco Ibáñez era el éxito. Valle-Inclán era un señor que se tenía que esconder de los acreedores y Blasco Ibáñez era un tipo que tenía una casa en la Costa Azul, que era un dios en Hollywood, que ganaba más dinero del que ha ganado nunca un escritor español y que era leído mundialmente; cosa que casi nunca le ha ocurrido a un escritor español, salvo alguna vez a Fray Luis de Granada o a Gracián o a algunos así muy cotizados. Bueno, entonces Valle-Inclán es el modelo del fracaso y Blasco Ibáñez el modelo del éxito. Ahora Valle-Inclán es el éxito y Blasco Ibáñez es el fracaso. Nadie lee a Blasco Ibáñez, y Valle-Inclán está vivo. Frente a eso, ¿qué haces? ¿Y qué certidumbre tienes? Sólo tienes la certidumbre de hacer aquello que sabes hacer lo mejor que puedes hacerlo. No te garantizan nada en absoluto. Yo recuerdo cuando estaba al principio de la universidad, cuando estaba enfermo de Proust y tenía un retrato de Proust en mi cuarto —una cosa tremenda— con una frase suya que decía: «Sé que mis libros, como mi ser de carne, terminarán un día por morir. Ni a los hombres ni a sus obras se les garantiza ya la perduración eterna». Y cualquiera sabe... Otro caso importantísimo es el de Stendhal, la manera en la que Stendhal convivía con la conciencia del fracaso. Cuando decía, «Yo voy a ser leído dentro del siglo que viene». Sabes que la única reseña que tuvo en vida de un libro suyo era la que le hizo Balzac de *La Cartuja de Parma*. Y es una reseña entusiasta, una reseña de sesenta páginas. Fue la única que tuvo. Murió convencido de que era un fracasado. Y tantos. Y muchos escritores confían en obras suyas que no son las más importantes; incluso son las más tontas o las

peores, como Cervantes toda su vida queriendo escribir la segunda parte de *La Galatea*. Es ridículo ¿no? Este pobre hombre... cuando te acuerdas del prólogo al *Persiles y Sigismunda* y de lo que promete: un prólogo escrito como él mismo dice, puesto ya el pie en el estribo y con las ansias de la muerte. El tipo se está muriendo, y está pensando en continuar escribiendo *La Galatea*, que es una novela pastoril horrorosa. No se sabe. A mí me gusta eso, que uno se muera sin saber. Cualquiera sabe lo que va a sobrevivir o lo que no va a sobrevivir. Y no pasa nada. A mí eso no me afecta. Es como cuando la gente quiere que haya otra vida. ¿Y para qué quieres otra vida si no tienes bastante con ésta? Es una lección que aprendí. En mi familia no se había muerto nadie hasta que yo no tuve treinta años. No había muerto ni un abuelo mío, nadie. Y mi familia era bastante amplia, y la muerte no había entrado nunca jamás. Y yo tenía treinta años y tenía mis cuatro abuelos, perfectamente, mis padres, mi hermana, mis tíos, todos vivos.

E. S.—Eso te habrá avivado el interés por las indagaciones en el árbol genealógico, como el que vas creando en *El jinete polaco*.

A. M. M.—Sí, claro. Y mi abuelo paterno se murió cuando yo tenía treinta años, el mismo día que yo cumplí treinta años. Y era un señor que tenía ochenta años, muy callado y muy bueno, un trabajador que había pasado toda su vida trabajando y nunca había hecho nada extraordinario ni había... Era bueno y hablaba muy poco. Y estaba comiendo con mi abuela y con mi tía y se quedó así, en un momento hizo así [A. M. M. cierra los ojos y se echa hacia atrás] en la silla donde estaba sentado y murió. Y luego llegó el cura cuando estaban en el funeral y decía «Y ahora nuestro hermano va al tribunal de Dios que ahora va a decir si se salva o si se condena». Y yo me decía, pero ya se ha salvado. Si después de una vida en la que has hecho el bien y has trabajado, te mueres lúcido y rodeado de las personas que quieres y ya no hay nada, es magnífico. Creo en lo que dijo Borges cuando estaba muriéndose: «Este es el día más feliz de mi vida». Para qué quieres ser eterno, si es una soberbia tremenda. Y cualquiera sabe cómo los demás van a leer lo que has escrito. ¿Qué sabemos por ejemplo de Sófocles, de cómo Sófocles veía su propia obra? ¿Cómo la veía Shakespeare? Eso es lo bueno del trabajo literario. No tiene más seguridad que una especie de conciencia interior que te dice «ahora está bien», «ahora puedes entregar esto».