

# GRANTA

EN ESPAÑOL. NUEVA ÉPOCA | I

# REBAÑO + 1

---

# ÍNDICE

4	<b>Decíamos ayer...</b>	103	<b>Variaciones sobre un tema de Mister Donut</b> <i>David Mitchell</i>
7	<b>Caminando hasta Kobe</b> <i>Haruki Murakami</i>		
25	<b>Corrientes tiene payé</b> <i>Hebe Uhart</i>	131	<b>¿Fin?</b> <i>John Barth</i>
31	<b>Infratierra</b> <i>Robert MacFarlane</i>	137	<b>El archivo</b> <i>Proyecto de estudio Visual Data</i> <i>(a partir de un relato de Sebastià Jovani)</i>
51	<b>Utopía socavada</b> <i>Kjartan Fløgstad</i>	145	<b>Nadie</b> <i>Lina Meruane</i>
59	<b>Una carta</b> <i>Eudora Welty</i>	153	<b>Siempre la misma nieve y siempre el mismo tío</b> <i>Herta Müller</i>
63	<b>Chicas</b> <i>Harold Pinter</i>	167	<b>La vida sexual de las jóvenes africanas</b> <i>Taiye Selasi</i>
67	<b>Mujeres tituladas</b> <i>Carta anónima</i>	215	<b>Boko Haram y el gris terror</b> <i>Lola Huete Machado</i>
73	<b>Provido chicas. Esceto mamá</b> <i>A. S. Byatt</i>	225	<b>Sobre la experiencia de la ficción</b> <i>Antonio Muñoz Molina</i>
79	<b>Manual del futuro</b> <i>Enrique Vila-Matas</i>	244	<b>Colaboradores</b>
89	<b>Mapa de seis cosas imposibles</b> <i>Lila Azam Zanganeh</i>		
97	<b>Entrevista con Max</b> <i>Juanjo Sáez</i>		

---

GRANTA

---

SOBRE LA  
EXPERIENCIA DE  
LA FICCIÓN

*Antonio Muñoz Molina*

---

HERBERT J. YATES PRÉSENTE

JOAN  
CRAWFORD

# JOHNNY GUITAR

Avec  
STERLING HAYDEN · SCOTT BRADY  
MERCEDES McCAMBRIDGE  
WARD BOND

en **TRUCOLOR**

MISE EN SCÈNE **NICHOLAS RAY**

REPUBLIQUE  
PICTURES

Mucho antes de que empecemos a aprender algo sobre los libros y las novelas ya estamos familiarizados con los artificios más sutiles de la ficción narrativa. Los libros pertenecen a las bibliotecas y a las librerías, las novelas son con frecuencia la materia prima de los hermetismos de la crítica. Pero la ficción está por doquier, continuamente, es una parte de la vida diaria tan común como el aire que respiramos, y está tan arraigada en nosotros como nuestros recuerdos y deseos ocultos. Contar historias es un don tan natural como el instinto de la lengua. Las diferencias en el grado de maestría que alcanza cada cual no pueden ocultar el hecho de que casi todos somos narradores natos, de la misma manera en que el burgués de Molière llevaba toda su vida hablando en prosa sin darse cuenta siquiera. Contamos historias, escuchamos historias, las intercambiamos continuamente con nuestros padres, nuestros amigos, nuestros amantes, con desconocidos con los que entablamos conversación en un tren. Cavilamos sobre el recuerdo de viejas historias y al recordarlas las modificamos, suprimiendo detalles nimios e innecesarios o seleccionando los momentos más significativos, al igual que hace un novelista. La memoria cuenta historias, pero también las cuenta el olvido. Y a veces llegamos a improvisar un relato sobre la marcha, buscando ocultarnos tras una mentira nada sólida, o por mera vanidad, para despertar en quien nos escucha una idea halagadora de nosotros mismos. Algunas de las historias que más nos importan las llevamos con nosotros a lo largo de toda la vida, como esa novela inacabada que a un novelista inseguro nunca le parece lo bastante buena como para enviarla por fin al editor.

Todos somos escritores infatigables que podríamos no escribir una sola página, y también lectores obsesivos, incluso esa amplia

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

mayoría de conciudadanos que nunca abren las páginas de un libro, de ficción o de cualquier otro género. Constantemente leemos historias no contadas en las caras de los demás, y nuestro cerebro tiene una extraordinaria capacidad para intuir lo que están pensando o sintiendo. A partir de los indicios que observamos en sus gestos o en el tono de su voz, intentamos imaginar la parte de la historia que yace oculta tras el silencio o el significado literal de las palabras que nos dicen. Somos al mismo tiempo el autor y el lector de una novela de misterio y el astuto detective en busca de la clave del enigma, e incluso también el malvado al que se desenmascara en el desenlace. A menudo rogamos que nos cuenten toda la verdad de una historia, pero otras veces preferimos escuchar una mentira antes que una verdad desagradable o terrible. «Prefiero seguir soñando / a conocer la verdad», cantaba Concha Piquer. Y es lo mismo lo que el melancólico pistolero Johnny Guitar le pide a su antiguo amor en la película de Nicholas Ray: «Cuéntame una mentira». Esta petición desvergonzada, aunque parezca insensata o pueril, procede directamente de un rasgo de la psicología humana tan profundamente arraigado en nosotros como su opuesto, la urgencia de saber la verdad. Por otra parte, las mentiras y las verdades se transmiten por el mismo medio, palabras y frases, los materiales básicos con los que se construyen las historias. Exactamente las mismas palabras se pueden usar para decir la verdad y para mentir: por lo tanto es asunto nuestro decidir lo que creemos y lo que no. Y sea como fuere, toda información llega a nosotros modelada en forma de historia, de modo que nos pasamos la vida repitiendo una y otra vez la misma petición que hicimos a nuestros padres desde el momento en que empezamos a dominar la lengua: «Cuéntame una historia». O mejor todavía, porque el sonido casi idéntico del verbo y del objeto directo hacen la petición todavía más apremiante, y le dan la sonoridad de un conjuro: «Cuéntame un cuento».

Los recuerdos de mi propia infancia se me confunden con los de los años en los que crecían mis hijos. Cyril Connolly advirtió que no hay signo más peligroso para la carrera de un joven escritor que la

SOBRE LA EXPERIENCIA DE LA FICCIÓN

imagen de un cochecito de niño en la entrada de su casa, pero el caso es que mis primeras novelas fueron apareciendo casi al mismo tiempo que llegaban mis primeros hijos, y muchas veces tuve que interrumpir la escritura para atender al llanto de alguno de ellos o para prepararle un biberón. Y también hubo muchas otras en las que sólo después de haberle contado una historia a un niño antes de que se durmiera pude regresar a mi escritorio para continuar con otra de las historias que tenía entre manos. En cuanto el niño se quedaba dormido yo salía de su habitación después de arroparlo y de apagar la luz de la mesa de noche y entraba a mi estudio cruzando el pasillo. En un abrir y cerrar de ojos, en sólo dos o tres pasos llenos de cautela, en realidad estaba recorriendo la distancia de milenios que separa las noches primitivas, en que nuestros antepasados contaban las primeras historias junto al fuego, del moderno oficio de la escritura de ficción, con sus comodidades de sillón anatómico y procesador de textos. El largo camino entre la narración oral y la invención escrita, entre la gruta y la hoguera y el taller de escritura creativa, se extiende a lo largo de miles de años, pero puede recorrerse entero en menos de un minuto. La misma sensación se tiene al mirar la escultura de un ganso tallado en un colmillo de marfil hace cuarenta mil años y luego una de esas esculturas de pájaros de madera pintada que se ven a menudo en los mercadillos o en los museos de arte popular americano, o al comparar un toro o un león de Altamira con los animales que pinta Miquel Barceló. El mismo tipo de talento, el mismo impulso de convertir el mundo visible en formas perdurables, ha venido actuando a lo largo de los milenios. Lo que el escultor talla o modela con madera o arcilla el narrador lo construye con la herramienta mucho más abstracta del lenguaje. Y debe de existir un instinto muy poderoso en todo ello, porque ni siquiera las comunidades más pobres ni las sometidas a los entornos más hostiles parecen capaces de prescindir de los relatos o de alguna forma de representación visual.

Necesitamos historias en la misma medida en que necesitamos el aire y los alimentos y la compañía de nuestros semejantes. Yo fácil-

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

mente podría no haberme convertido en escritor –tantas cosas en la vida dependen del azar. Pero estoy seguro de que siempre he sido y siempre seré un ávido lector y oyente de historias, y también de que en las muchas ocasiones en que tuve que dejar de lado o posponer mis escritos para contarle un cuento a uno de mis hijos, estaba en realidad repitiendo el mismo oficio elemental, poniendo en práctica las mismas destrezas inmemoriales. Sólo una diferencia se me ocurre mientras escribo estas palabras: al contarle historias a mi hijo, trataba de inducirlo al sueño; al escribir novelas, lo que quiero es que mi lector se mantenga despierto. De hecho, como dijo Joyce, todo escritor está en busca de un lector ideal que sufra el insomnio ideal. No me cabe duda de que Sherezade habría estado de acuerdo con ese dictamen. Pero a Joyce me volveré a referir después.

Observando la insaciable sed de cuentos de mis hijos me acordaba de mi propia impaciencia casi física por oír nuevas historias cuando era pequeño, o mejor todavía, por escuchar una y otra vez las ya sabidas. A los niños se los considera dotados de imaginaciones desmedidas, pero lo cierto es que suelen ser más rígidamente conservadores en sus gustos narrativos que los lectores de novelas policíacas o los aficionados a los culebrones latinoamericanos. Como Umberto Eco observó hace muchos años, no leemos novelas policíacas para llevarnos sorpresas, sino más bien para sentirnos reconfortados por la repetición exacta de los mismos modelos narrativos. ¿Permitiríamos que el doctor Watson fuera más astuto que Holmes, o que Hercules Poirot no señalara acusadoramente al culpable del crimen en la última escena de una novela de Agatha Christie? Es imposible que Philip Marlowe abandone el tabaco o deje de ser sarcástico o asista a una reunión de alcohólicos anónimos, y el zafio Mike Hammer de Mickey Spillane nunca se apuntará a un cursillo de sensibilización de género. Del mismo modo, los niños, al escuchar historias, se dejan cautivar por la repetición mucho más que por la novedad o la sorpresa. La emoción de un peligro que acecha y que se aproxima lentamente se ve reforzada, y no debilitada, por la certeza de un desenlace ya conocido, por la cuidadosa repetición de cada paso, hasta

el mínimo detalle. «Érase una vez» en realidad significa «una vez más», «una vez más y para siempre». Una vez más Caperucita Roja va a elegir el mismo sendero en el bosque que la llevará fatalmente a su encuentro con el lobo, y Miguelín, en el cuento de las habichuelas mágicas, trepará por el tallo que sube más allá de las nubes, sin sospechar nunca lo que el niño que escucha la historia sabe predecir, que al final de ese tallo hay un castillo habitado por un gigante caníbal. Una vez más Hansel y Gretel son lo bastante insensatos como para no asustarse de la vieja tan manifiestamente sospechosa que los invita a pasar la noche en su casita de chocolate. Nos gustaría hacerles una advertencia: gritábamos «que viene el lobo» delante de los teatrillos de marionetas, nos cubríamos los ojos ante la pantalla o nos asustábamos al escuchar la voz del adulto que se iba acercando poco a poco al desenlace cruel de la historia. Y al mismo tiempo permanecíamos hechizados por el sonido mismo de esas palabras y anhelábamos los idénticos detalles sombríos o sanguinarios que nos daban tanto miedo.

Cosas de niños, por supuesto. Pero nos hacemos mayores, y aunque suponemos que nos hemos vuelto más refinados, reaccionamos del mismo modo instintivo al encontrarnos ante nuestras historias más apreciadas. Si nos gustan la ópera y el drama, nuestros ojos nunca dejan de humedecerse en el teatro cada vez que la primera luz del amanecer se insinúa en la bahía de Nagasaki, anunciando que Madame Butterfly está a punto de suicidarse. Nos sabemos la música y la letra de memoria, y también sabemos que la joven dama de cara empolvada no va a morir de verdad, ni tampoco va a dejar huérfano a su hijo: pero no por eso dejamos de quedar cautivados en el embrujo de la historia, una y otra vez, y cada vez casi tenemos la esperanza de que la historia acabará mejor, así que terminamos desengañados casi con tanta amargura como la propia Cio Cio San.

Sólo parece haber una diferencia fundamental entre las historias que les contamos a nuestros hijos y las que los adultos nos reservamos para nosotros: la muerte suele estar ausente de los cuentos infantiles, y si se presenta casi nunca es irreversible.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Considero interesante reflexionar ahora en el hecho de que los niños cobran conciencia muy pronto de una sutil distinción que está en el centro no sólo de todas las teorías literarias, sino que determina también las categorías comerciales en las que se dividen los libros en las listas de éxitos. Unas historias son de ficción, y otras no. No deja de sorprender que esta segunda categoría reciba su nombre precisamente de aquello que no es: la no-ficción, sobre todo cuando se piensa en la diversidad de libros e historias posibles que comprende.

Mi experiencia de padre me dice que a los cuatro o cinco años los niños ya son conscientes de que algunas historias y algunos personajes son verdaderos, y otros no, y entonces empiezan a preguntar, no sin cierta inquietud: ¿Vuela Superman de verdad? ¿Vivió Caperucita alguna vez, y si es así, será también verdad que el lobo se la comió viva, aunque poco después ella salió intacta del estómago? Puede ser revelador en este punto ir algo más allá y explorar una curiosa coincidencia: la inquietud por distinguir la realidad de la ficción surge al mismo tiempo que otro descubrimiento mucho más serio, el de la realidad de la muerte. Algunas historias han sucedido y otras no. Las personas vivas en la actualidad morirán en algún momento, de igual modo que algunos de los desconocidos que vemos en las fotos de los álbumes familiares están muertos y vivieron hace tiempo, medio presentes y medio ausentes, mencionados en las conversaciones familiares. Incluso sus voces se escuchan en los vídeos que a veces muestran los adultos. Como zombies en las viejas películas de terror en blanco y negro, estos parientes ya no están vivos, pero tampoco parecen estar muertos del todo. Además hay otra lección inquietante que se aprende al mirar fotos antiguas o al escuchar las conversaciones de los mayores: hubo una época en que las cosas no eran como son ahora, y nada permanecerá idéntico para siempre en este reino encantado en el que los padres, los abuelos, los hermanos, los animales de compañía, nos parecen tan invariables en nuestra imaginación infantil y tan distintos entre sí como si cada uno perteneciera a una especie distinta. Sólo cuando nos vamos acostumbrando a la abrumadora novedad de que la gente a la que amamos será vieja y frágil y

## SOBRE LA EXPERIENCIA DE LA FICCIÓN

acabará muriendo –y de que nosotros mismos permaneceremos en la infancia muy poco tiempo–, sólo entonces estamos en condiciones de maravillarnos con la extraña naturaleza de una especie de seres completamente distintos, humanos o animales, que nunca cambian o mueren por la mágica razón de que no existen y de que nunca han existido.

Por ello los niños antiguos nos enfadábamos tanto en el cine en las raras ocasiones en las que el protagonista moría al final de la película. «Esa película es una porquería», decíamos, desconcertados, indignados, «¿pues no van y matan al protagonista en el tiroteo del final?» La negación del cambio y de la muerte es el más sólido cimiento sobre el que se construye la mayor parte de la narrativa popular de ficción, especialmente cuando se presenta en forma de episodios publicados o difundidos a intervalos regulares, sea en tiras humorísticas, series de radio o de televisión o en la tradición mucho más antigua de las novelas por entregas o de las películas de aventuras por episodios que fueron tan populares en los orígenes del cine. Por decirlo en términos musicales, la narrativa popular funciona con un modelo de tema y variaciones. El tema principal, el modelo general, es enunciado en el primer episodio, y se repite sin pausa a partir de entonces obedeciendo a una serie de reglas no menos estrictas y complejas que las del contrapunto barroco. El protagonista, su amigo, su casa, su trabajo, sus colegas, los problemas que deberá resolver, los contratiempos habitualmente nimios con los que probablemente va a encontrarse: todo está determinado de antemano, y cuanto antes el lector o el público se acostumbren a las reglas del juego más rápidamente se verán cautivados por la historia, de un modo no muy distinto al progreso de una adicción suave y agradable. La historia puede ser tan corta que transcurra en las tres o cuatro viñetas de un cómic publicado en el periódico, o tan larga y retorcida como las novelas de misterio que suele cocinar P. D. James; puede desarrollarse a lo largo de los años o terminar de golpe tras los primeros episodios de una fallida comedia de situación. Pero el mismo tema y el mismo tipo de variaciones están siempre en juego, muchas veces a pesar del aburrimiento

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

o el cansancio de aquellos que pusieron en marcha el serial y han terminado siendo presa de su propio éxito.

Las adicciones son fáciles de contraer, pero difíciles de abandonar. En cuanto nos encontramos enganchados a un personaje, o a un modelo narrativo, queremos que sigan repitiéndose con el grado exacto de novedad y reiteración, incluso sin ninguna novedad. No puedo recordar la cantidad de veces que he visto los mismos episodios de Cheers o de Seinfeld, o que me he vuelto a sentar con mis ojos a ver de nuevo algunas de las películas de Superman que protagonizó Christopher Reeve. Durante muchos años los vi crecer leyendo una y otra vez las mismas historias de Tintín, de Superlópez, de Calvin y Hobbes, y más de una vez a mí también se me contagió el hábito.

Tal vez no hay personajes en la así llamada ficción seria a los que les acabemos tomando tanto afecto como a los de las series populares. Sentimos que hemos llegado a conocerlos como a amigos íntimos: podemos predecir sus reacciones, hemos aprendido a tener paciencia con sus rarezas y con sus pequeñas manías, incluso con sus indudables defectos, y los lugares donde viven nos son tan familiares como nuestra propia casa. Y además sabemos que ningún trastorno que irrumpa al principio de un episodio quedará sin resolver al final. No habrá cambios decisivos, ni expectativas de éxito o desastre que alteren irreversiblemente la situación básica, incluyendo en ella la situación conyugal de los protagonistas. A punto ya de casarse, la novia de George Costanza llegará al extremo de envenenarse involuntariamente a sí misma con el pegamento de los sobres de sus invitaciones de boda, de modo que la boda no tendrá lugar, porque si los dos se casaran quedaría dañado sin remedio el esquema de la serie. Para disgusto de mis hijos, Superman parecía perder sus poderes y convertirse en un patético borracho cuando Lex Luthor aprendía a manipular la kriptonita en beneficio propio: pero poco después el héroe reaparecía en toda la gloria de su omnipotencia. En el momento decisivo, James Bond acaba salvando al mundo de una catástrofe nuclear puesta en marcha por un malvado megalomaniaco.

Sólo hay un caso bien documentado en que el autor de una serie popular intentó quitarse de encima el insoportable aburrimiento de seguir fabricando una y otra vez la misma historia, con los mismos personajes y los mismos escenarios, con argumentos que parecían apasionantes a sus millones de lectores, aunque para él no eran sino variaciones rutinarias de un tema agotado. Todos sabemos lo que pasó cuando Arthur Conan Doyle se atrevió a romper la regla más sagrada de la ficción popular, la que prohíbe todo cambio irreversible, sobre todo el más grave de todos, la muerte del héroe. Conan Doyle hizo que Holmes muriera luchando con su archienemigo, el profesor Moriarty, lo cual lo liberaba para siempre de la esclavitud de escribir historias de intriga a fin de poder dedicarse a la novela histórica, pero sus lectores ultrajados no se lo permitieron: le enviaron cartas insultantes y amenazas de muerte, lo llamaron asesino y canalla, lloraron la pérdida del detective como si hubiera existido de verdad. Pero al mismo tiempo se negaron a aceptar que Holmes hubiera podido morir, y al final lograron lo que querían, doblegaron la voluntad del pobre autor, y lo forzaron a traer a Holmes de vuelta a la vida, el cual se apareció misteriosamente a su enlutado discípulo y cronista, el pobre doctor Watson, en un relato que tiene la media luz y el aire de sueño del reencuentro de Cristo resucitado con los apóstoles en la casa de Emaús.

Al final de un ciclo de variaciones, el tema básico es repetido exactamente como se enunció la primera vez, dándonos así una sensación reconfortante de permanencia a través del cambio, de regreso al punto de partida a pesar del paso del tiempo y de la música. En una historia, como en una pieza musical, hay un principio claro y un final que cierra el fluir de los hechos y les da una dirección y un propósito. Para dar sentido a la confusa diversidad del mundo intentamos construir modelos a escala que sean lo bastante sencillos y limitados como para que nuestra mente los entienda. Las teorías científicas y las historias de ficción brotan en la misma región del cerebro. Más que describir la realidad, los científicos elaboran modelos adecuados para explicar cómo funciona. Lo hacen escogiendo los datos que parecen

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

más reveladores y sometiendo luego a la experimentación cada hipótesis basada en ellos. A diferencia de un libro de historia o de unas memorias, y de una teoría científica, una historia de ficción no debe someterse a la comprobación empírica, pero aun así ha de superar una prueba muy severa, pues no logrará que se le preste atención o que se la considere digna de ser repetida a menos que produzca una especie de hechizo en su lector o su oyente, ese peculiar estado que se ha venido a llamar tan certeramente «suspensión de la incredulidad». Prestamos atención a una historia porque nos importa, porque desde el momento en que comienza nos sentimos atraídos a ella por un tipo peculiar de hipnosis. Los síntomas son inconfundibles: queremos seguir sabiendo. Pasamos rápido las páginas del libro o nos quedamos pegados a la pantalla o nos inclinamos desvergonzadamente para escuchar mejor una conversación entre dos desconocidos sentados cerca de nosotros en el autobús.

Contamos historias y las escuchamos por un instinto de curiosidad profundamente arraigado en nuestros genes. Nacemos demasiado débiles para sobrevivir por nuestras propias fuerzas, y por lo tanto necesitamos aprender de los adultos la mayor parte de las habilidades que otros animales poseen desde que abren los ojos por primera vez. Pero si necesitamos historias para darle sentido al mundo, ¿cómo es que nos sentimos tan atraídos por tantas de ellas que son claramente inciertas, y que muchos de nosotros preferimos las de ficción a las que cuentan cosas reales? Sería razonable aceptar que los niños son tan ingenuos que no se preocupan demasiado por el grado de verosimilitud o por el puro absurdo de un cuento de hadas, o que la gente primitiva, para la que la magia es la única explicación de las leyes naturales, no tenga problema en aceptar gozosamente mitos y leyendas. ¿Pero y nosotros, los adultos? ¿Por qué nos conmueve hasta las lágrimas el sufrimiento de personas que no existen? ¿Y cómo somos capaces de tener hacia ellas sentimientos de amor, odio, amistad, compasión, lástima, que muchas veces resultan ser más fuertes y más hondos que los que nos provoca la mayor parte de los seres humanos de carne y hueso? ¿Y por qué algunos de nosotros llegamos

tan lejos en nuestro compromiso con la ficción como para hacer de ella la vocación de nuestra vida, incluso nuestro mismo oficio? Aquí estoy algunas veces, con mi barba y mi pelo gris, sentado una mañana al sol en el banco de un parque, como un haragán, absorto no en reflexiones profundas sobre el sentido de la existencia, o sobre la guerra de Irak, o el diálogo de civilizaciones, sino queriendo idear el próximo episodio en una historia a medio inventar que me vino a la imaginación, como surgida de la nada, hace unos cuantos días, siguiendo un hilo muy débil que podría no llevarme a ninguna parte. ¿Y a quién le podrá importar si al final consigo tramar la historia y escribirla completa, en un mundo donde la mayor parte de la gente se busca sus dosis de ficción por medios tecnológicamente mucho más avanzados, jugando a videojuegos o viendo películas de acción llenas de efectos especiales?

Lo cierto es que escritores y lectores somos personas contumaces que no se dejan desalentar fácilmente por el miedo a ser irrelevantes, o peor aún, a quedarse obsoletos. El arte de contar historias ha existido a lo largo de los últimos treinta o cuarenta mil años, al mismo tiempo que la pintura, la danza y la música. La no-ficción –libros de historia, memorias, periódicos, noticiarios– nos suministra un flujo cada vez más caudaloso de información: la ficción nos ofrece modelos de comprensión, patrones que nos permiten dar un orden a la confusión de la realidad. Según la neurociencia, nuestro cerebro no absorbe simplemente los datos que le transmiten los sentidos: selecciona aquellos que son más relevantes para nuestras necesidades específicas en cada campo de la experiencia, y a partir de ellos elabora modelos flexibles y cambiantes del mundo, los más adecuados para asegurar nuestra supervivencia y nuestro bienestar, y en determinados casos para favorecer la transmisión de nuestros genes. Pero para comprender el mundo necesitamos un conocimiento sólido de cómo son las cosas, o de cómo han sucedido o suceden los hechos; también necesitamos imaginar cómo habrían sucedido, de qué modo podrán suceder en el porvenir. Necesitamos comprender lo que ocurre dentro de nosotros mismos, pero también nos resulta de máxima

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

importancia ser capaces de adivinar lo que estará pasando por la imaginación de los otros. La empatía está en la base de la escritura y de la lectura, pero también es un instrumento de supervivencia decisivo, ya que dependemos de ella para predecir lo que nuestro adversario puede estar tramando, o cuáles son las intenciones de la persona amada. Los libros de historia y los testimonios personales nos explican todo lo que hay que saber sobre los caminos elegidos: sólo por medio de la imaginación, de los modelos virtuales que la ficción construye, somos capaces de explorar los caminos no elegidos, y por lo tanto de comprender que el destino no es inevitable, y que casi todo en nuestras vidas y en la historia pudo haber sido de otra manera. Es más: que todo en el porvenir podría ser distinto.

Cuando era un joven aprendiz de escritor lo único que me importaba era la ficción. Vivía poseído por las novelas, los cuentos, las películas, sin que me interesara demasiado nada más, aunque tenía una formación de historiador. Recuerdo una declaración que hacía un personaje en mi primera novela, y de la que estaba muy orgulloso: «No importa que una historia sea verdad o mentira, tan sólo que uno sepa contarla». La ficción era mi manera de estar en el mundo y también mi vía de escape. Sobre todo mi vía de escape. Muchas veces la vida real parecía demasiado confusa y difícil de manejar, mientras que los regalos de la ficción estaban siempre disponibles. Me hipnotizaban tanto las películas que me sentía perdido cada vez que salía del cine, cegado por la luz del día o sorprendido por la oscuridad que había llegado mientras yo estaba viendo la película. Me apasionaban las novelas sobre escritores que luchan con la escritura de una novela y las películas sobre directores de cine en crisis existencial, o aquellos thrillers tan alejados del mundo real y de la gente de carne y hueso como su resplandor en blanco y negro estaba lejos de los colores vulgares de la realidad. La realidad era monótona, desalentadora, tristemente predecible: en la ficción estaba todo lo que uno había soñado siempre y lo que no iba a lograr nunca.

Se trata, desde luego, de la falacia de lo patético, del antiguo engaño romántico. Poco a poco me di cuenta de que me encontraba,

SOBRE LA EXPERIENCIA DE LA FICCIÓN

como escritor, en un callejón sin salida, y de que después de tres novelas no parecía quedarme nada más que decir. En cuanto a mi pasión por los libros y por las películas, empecé a notar un cambio gradual en mis gustos. Hitchcock, a quien había venerado tanto, me parecía ahora convencional y rutinario, y sus personajes tan tiosos como maniqués de escaparate rancio. Ahora me gustaba más el Fellini de los primeros tiempos o Martin Scorsese, y empecé a preferir la fotografía a casi cualquiera de las otras artes visuales, y a sentirme harto de novelas y deseoso de trasladar mi atención a la ciencia y a la historia, y a leer relatos de testigos de los peores desastres del siglo xx. Me sorprendió que la realidad se me presentara como más rica y conmovedora que cualquier ficción inventada por otros o por mí mismo. A los veinte y a los treinta años mi héroe había sido Borges. A los cuarenta empezó a serlo Primo Levi. Cuando era joven la vida parecía carecer de importancia a menos que pudiera hacerse literatura con ella. Pero ahora estaba empezando a pensar que sólo valdría la pena leer o escribir literatura de ficción si ésta se parecía tanto a la vida real como para no poder distinguirla de ella. ¿Qué sentido tenía elaborar historias inventadas, si casi en cualquier parte el mundo hervía de historias reales, libres de las reglas tan estrechas y de las rutinas agotadas de la ficción, siempre impredecibles, siempre disponibles para ser contadas?

Un mundo nuevo completo se desplegaba ante mí: como novelista, en algún momento había sospechado tristemente que ya no se me ocurrirían más tramas ingeniosas; como lector de ficción, lo que me había ocurrido era que podía adivinar aburridamente casi en cada novela que empezaba un patrón convencional, como quien descubre el nombre del asesino en la primera página. Pero de pronto empecé a encontrar dentro de mí mismo y de la gente que me rodeaba tesoros inagotables de historias tan arrebatadoras por sí mismas que no había ninguna necesidad de intentar mejorarlas: sólo era preciso contarlas por derecho. Y, como lector, la ciencia, la historia, el reportaje, los libros de memorias, me ofrecían un catálogo inmenso de experiencias y de modelos de comprensión con los que ninguna novela podía rivalizar.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Me ha costado muchos años y muchas divagaciones e incertidumbres reconciliarme de nuevo con la ficción, aunque sobre bases ligeramente distintas. Cuando era joven pensaba que una experiencia sólo tenía valor en la medida en que pudiera usarse como punto de partida para una obra de ficción. Ahora me digo que la ficción es una especie de último recurso: sólo debería escribir una novela cuando aquello que se tiene que contar no puede ser dicho de otra manera. Pondré un ejemplo. El verano pasado leí con mucho placer las crónicas que enviaba Vasili Grossman desde el frente del Este durante la Segunda Guerra Mundial, editadas por Antony Beevor. No puede haber historias más arrebatadoras, ningún retrato de la vida y la muerte en medio del apocalipsis de la guerra puede ser más poderoso, sin adornos, casi sin estilo visible. Parece que no hubiera nada de literatura: sólo la mirada agudísima de un testigo sin descanso, alguien que presencia los hechos más terribles desde muy cerca y los cuenta mientras están sucediendo.

Pero luego leí la novela que Grossman escribió más de diez años después de la guerra, *Vida y destino*, que es en gran parte una reelaboración de muchos de los mismos materiales que había manejado tan magistralmente en sus crónicas de guerra. ¿Por qué tenía Grossman que volver a esas historias tan dolorosas para convertirlas en una novela, y además en una época en la que una novela así sería prohibida por la censura, que fue lo que sucedió? ¿Qué podría ganarse o mejorarse en una nueva obra de arte?

Un modelo, en primer lugar. Una estructura que da forma y propósito a la confusión enloquecida de la guerra y pone nombres e identidades precisas a algunos de los miles de personajes que pasan como sombras por las crónicas, forzándonos a entender que el anonimato no existe. La novela es lo bastante rica como para abarcar la abrumadora multiplicidad de las vidas reales, pero al mismo tiempo le permite al lector la intuición de una trama, y por lo tanto de un principio y de un fin. El ruido y la furia de la guerra y del totalitarismo se vuelven inteligibles gracias al arte sutil de la narración: los caracteres actúan y las cosas suceden según los sobresaltos del azar, y

sin embargo han sido seleccionados cuidadosamente para adecuarse a un esquema narrativo que tiene sentido en sí mismo, como los cuentos y los mitos. En sus crónicas Grossman es un testigo, comprometido y lleno de compasión, pero un testigo: en la novela, el punto de vista cambia incesantemente de un personaje a otro, de los soldados de infantería a los comisarios políticos a los científicos a los generales nazis, o a los judíos que mueren en las cámaras de gas, o al mismo Stalin, y nos enseña así la lección más valiosa que podemos aprender de la ficción: que cada persona es única y por lo tanto no puede ser ignorada o borrada, que la historia con H mayúscula la hacen y la sufren siempre personas concretas y no multitudes o números. Ninguno de los que entraron en las cámaras de gas volvió para contar lo que era aquel infierno en la tierra: pero en un capítulo casi imposible de leer Vasili Grossman se atreve a imaginar lo que su misma madre, junto a tantos judíos, pudo haber sentido cuando las puertas de la cámara se cerraban a su espalda y el gas Zyklon B empezaba a filtrarse por los respiraderos en la oscuridad. Sólo a través de la ficción podía Grossman llegar allí: y arrastrarnos a nosotros con él.

Joan Didion ha escrito que nos contamos historias los unos a los otros para estar vivos. Y el gran Valle-Inclán lo explica de un modo no muy distinto: «Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos». Por supuesto que no somos menos mortales porque leamos o escribamos o miremos historias. Y sin embargo ellas nos permiten una débil ilusión de permanencia, de intemporalidad, que ninguna otra forma narrativa aparte de la ficción puede conseguir. Entre la beatería de la credulidad religiosa y el cinismo descarnado de quien sólo cree lo que tiene delante de los ojos, erigimos una tercera actitud, nuestra querida, y muy sofisticada, suspensión de la incredulidad. Pero también la ciencia consiste muchas veces en poner en duda las evidencias más sólidas de los sentidos y atreverse a imaginar cosas que parecen imposibles, como que la Tierra gira en torno al Sol y no al revés o que todos los millones de formas de vida están emparentadas, incluida la nuestra.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

¿Han caído en la cuenta de que a los personajes históricos siempre los mencionamos en el tiempo pasado, mientras que infaliblemente hablamos en presente de las criaturas de ficción? Decimos que Felipe II fue un fanático sombrío, o que Martin Luther King lideró la lucha por los derechos civiles, o que Manuel Azaña murió en el exilio, pero con la misma seguridad declaramos que don Quijote está loco, o que Humbert Humbert es un depravado que ama ciegamente a Lolita, o que Leopold Bloom vive en Dublín y está casado con la gordita Molly, que le es infiel con el bruto Blazes Boylan. Y todo esto a pesar de que sabemos que la acción de *Ulises* transcurre hace ciento dos años. ¿Sucede, o más bien sucedió, o está sucediendo en el momento en que nosotros leemos el libro? ¿Y por qué hablamos en presente de ese día, el 16 de junio de 1904?

En este punto, la literatura popular y la novela experimental se vuelven una misma cosa, pues las dos establecen un tiempo fuera del tiempo, un relato en el que el pasado es siempre presente y en el que, después de la última página de la novela y de la muerte del héroe, sólo necesitamos volver al principio para tenerlo vivo de nuevo y dispuesto a enfrentarse a las mismas experiencias. Don Quijote, Emma Bovary, el comisario Maigret, Tintín, Charlie Brown, George Costanza, Homer Simpson, Sam el camarero de Cheers, Rick Blaine el dueño del American Bar de *Casablanca*, Mrs. Dalloway, George Samsa, todos viven en el mismo reino encantado, siempre en movimiento como peces en una pecera o sombras en una pared, siempre cambiando e idénticos a sí mismos, protegidos en sus burbujas de tiempo y espacio, de esa manera en que los niños imaginan su mundo hasta que llega el momento amargo en el que descubren que la muerte llegará alguna vez y que todo lo que les parece inalterable está siempre cambiando. ■