

Ficción de verdad

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Ficción de verdad

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 19 DE ABRIL DE 2009
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

POR EL EXCMO. SR.
D. JOSÉ MARÍA MERINO

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
D. LUIS MATEO DíEZ



MADRID

2009

Imagen:
Las tres gracias de Altagracia
Félix de la Concha
Óleo sobre lienzo, 75 × 122 cm (2008)

Depósito legal: B-12.540 - 2009
Impreso en: T. G. Vigor, S. A.

Discurso
del
EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA MERINO

Excelentísimo señor Director, señoras y señores académicos:

Al hacerme miembro de la Real Academia Española —a la que, en ocasión de su ingreso, don Benito Pérez Galdós denominó «orden suprema de las Letras»—, me han concedido ustedes la credencial más segura y relevante de nuestro ámbito literario, por la diversidad de criterios del colectivo que componen, por el mérito intelectual indiscutible que los individualiza, por la evidente independencia con que toman sus decisiones, por el prestigio cultural de la corporación que constituyen. Todo ello obliga a que mis palabras iniciales expresen mi gratitud, primero a los señores académicos que presentaron mi candidatura —don Luis Mateo Díez, don Arturo Pérez-Reverte y don Álvaro Pombo, tres escritores que ofrecen aspectos tan diferentes y representativos como fundamentales en la narrativa española contemporánea— y, con el mismo calor, al resto de quienes me han apoyado, me acogen y me van a orientar y acompañar, a partir de hoy, en mis tareas dentro de esta venerable institución.

Sin embargo, mi agradecimiento no se sustenta solo en el alto honor que he recibido con la elección de mi persona para que me incorpore a su equipo, sino también en

que, al decidirlo así, me han hecho un regalo cargado de benéfica simbología, el de permitirme cerrar, de modo inesperadamente grato, una trayectoria personal. En los tempranos inicios de mi experiencia de lector de novelas y cuentos, absorbo en la fascinación de aquellas aventuras o intrigas desarrolladas mediante palabras escritas, me encontraba a menudo con términos insólitos: *jarcias*, *cofas* y *obenques*, *basaltos*, *áloes* y *mucílagos*, *ámbitos australes*, *bo-reales* y *abisales*, *azagayas*, *jáculos* y *macanas*..., pero también descubrí enseguida, en la biblioteca de mi buen padre, Bonifacio Merino, el instrumento necesario para descifrar tantos términos extraños o ininteligibles. Y, a menudo, consultar el diccionario me deparaba un nuevo viaje mental, una aventura interior que me iba haciendo fondear de palabra en palabra como un bergantín en las islas del más denso archipiélago.

Ahora me otorgan ustedes todo el derecho para entrar en el espacio, que yo sentía sagrado y misterioso, donde se elabora ese instrumento, y con ello, tras el fluir de los años, aquellas visitas de mi niñez y adolescencia al diccionario van a transformarse para mí en la más certera y directa de las exploraciones verbales. Completo pues un círculo vital, a través de una trama que tiene mucho de ficción rematada con felicidad. Además se me asigna un sillón identificado con la misma letra que es la inicial de mi apellido, pero también de palabras que, como *madre* y *música*, pasando por *madurez*, *magia*, *manantial*, *mar*, *melancolía*, *memoria*, *mestizaje*, *metamorfosis*, *montaña*, *mito* o *muerte*, hacen resonar para mí un eco singular en la literatura y en la vida. ¿Puedo decir más en el campo de lo simbólico?

Pues claro que puedo, y lo haré. Solo dos académicos han ocupado antes que yo el sillón «m» que me habéis adjudicado. El primero fue don Rafael Alvarado Ballester, biólogo ilustre, científico sobresaliente que tuvo la taxonomía y la terminología biológicas como núcleo de sus investigaciones. *De nomenclatura, juxta praeceptum aut consensu biologorum*, tituló su discurso de ingreso en esta casa, lo que en su contestación fue traducido por don Pedro Laín Entralgo como «Sobre nomenclatura, según las reglas o por consenso de los biólogos». Es decir, un discurso centrado en las palabras capaces y suficientes para dar nombre a numerosos seres vivos, tras examinar las raíces etimológicas de los términos, comparar diferentes voces y deshacer errores. No tengo la pretensión de analizar la vertiente teórica de aquel texto, sino solo la de recoger unas cuantas de las palabras que en él mostraban, con la diversidad de sus sonidos, esa riqueza real que lo verbal evoca y define: *marmosas, zarigüeyas, musarañas, tatuejos, ocelotes, armadillos, manatíes*. Esos nombres, derivados de otros previos, indígenas, recorren con viveza las espesuras o se zambullen en los estanques del discurso de Alvarado sin turbar su solidez científica, mostrando el poder del lenguaje para dar forma y sentido a los elementos del mundo.

El segundo ocupante del sillón, don Claudio Guillén, mi directo antecesor, fue un asombroso viajero en los espacios de la literatura, por encima de lenguas y fronteras. Hijo del gran poeta Jorge Guillén, nació en 1924, acompañó a su familia al exilio como consecuencia de la Guerra Civil, interrumpió sus estudios para alistarse como voluntario en las fuerzas del general De Gaulle, en la lucha contra el totalita-

rismo nazi, combatió en África del Norte y acompañó al ejército aliado en distintos frentes europeos.

Diversos espacios académicos fueron completando la composición de su extraordinaria personalidad y tuvo como maestros, amigos y mentores a intelectuales muy distinguidos, algunos exiliados de España, como los profesores de Literatura Ángel del Río o Francisco García Lorca, el profesor y poeta Pedro Salinas, el historiador Américo Castro, el crítico Joaquín Casaldueiro o el filósofo José Ferrater Mora y otros exiliados del régimen hitleriano, como el filósofo y ex rector de la Universidad de Berlín Werner Wilhelm Jaeger. En su formación intervendrían también el filólogo hispano-argentino Amado Alonso o el comparatista norteamericano Harry Levin. Este conjunto de importantes maestros, tan diferentes en sus orígenes y especialidades académicas, se reflejó sin duda en la variedad de registros y en el abanico de lenguas y perspectivas literarias que caracterizarían el desarrollo de su obra.

Doctorado en la Universidad de Harvard en 1953, su especialidad sería la Literatura Comparada, y a lo largo de su fructífera carrera académica fue catedrático de esta materia en las Universidades de San Diego, Princeton y Harvard, donde compartiría docencia con otro exiliado, el lingüista y antropólogo ruso Roman Jakobson. Completó su labor docente en las distintas universidades con una intensa vida de conferenciante, participando en numerosos cursos y seminarios, no solo en Estados Unidos, sino en muchos países de Europa, Iberoamérica e incluso Asia.

Claudio Guillén regresó a España en 1982, una vez instaurada la democracia, para desempeñar la plaza de cate-

drático extraordinario de Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Durante varios años presidió la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. También fue promotor y miembro de diversas fundaciones, y acaso la que tuvo para él mayor sentido en la razón y en el sentimiento fue la dedicada a la Generación del 27, de la que tantos de sus miembros más significativos habían sido conocidos por él desde la niñez y cuya presencia, tanto en la evocación como en la amistad y compañía, había sido firme apoyo y consuelo durante los largos años del exilio. Asesoró a varias instituciones culturales, sin perder nunca el contacto con el mundo editorial, en el que dirigió prestigiosas colecciones de clásicos de la literatura española y universal.

Conocedor y estudioso de infinidad de escritores de muchos siglos y espacios culturales y territoriales diferentes, Claudio Guillén fue prolífico autor de ensayos lúcidos, que abarcan la teoría literaria y el examen profundo de muy diversas obras y autores, principalmente sobre el Renacimiento, la novela y la poesía del siglo XVI y la poesía del siglo XX, pero también a propósito de la historia literaria, analizada a través de muchos autores clásicos, y la teoría de los géneros.

Este vasto conocimiento de la historia de la Literatura, unido a su enorme talento, le permitió centrar su investigación y reflexión en asuntos relacionados con ella sobre temas que desbordaban el estricto ejercicio comparativo de escritores y estilos. En su libro *Múltiples moradas*, de 1998, Premio Nacional de Ensayo, reunió siete densos y espléndidos estudios en los que analiza autores de diversas lenguas, tiempos y ámbitos culturales, a la luz de asuntos tan distin-

tos como sugerentes, además de investigar de modo muy certero sobre los comienzos de las literaturas nacionales, con la intención de ahondar en la ficción literaria para buscar la multiplicidad y riqueza de nuestra realidad desde una perspectiva temporal y con una visión humanista y abierta de la cultura, denunciando las tendencias a la simplificación y a la afirmación monolítica o hegemónica. Elegido para ocupar este sillón en el año 2002, lo hizo con una bonhomía, entrega y laboriosidad que permanecen en el cálido recuerdo de sus compañeros, hasta su muerte, sobrevenida de modo inesperado el 27 de enero de 2007, mientras preparaba la edición del epistolario de su padre y daba fin a un libro sobre Goethe.

De manera que, y ya con esto termino de agobiarles con mis intuiciones de traza simbólica, al ser el tercero que ocupa este sillón, vengo a completar por ahora, en los azares del tiempo y del número, una especie de tríada, y disculpen la apariencia inmodesta de mi afirmación, un tercer elemento que sirve de vínculo entre el científico capaz de acotar la palabra creadora y el estudioso de la ficción en su multiplicidad autorial y en su incesante fluir. Resulta que en esta tríada yo represento al inventor individual, concreto, vivo y en ejercicio, de esas ficciones que, en la vigésima segunda edición del diccionario de esta casa, publicada en el año 2001, son definidas —en su tercera acepción, todo hay que decirlo— como «Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios».

*

He dado a mi discurso el título *Ficción de verdad* porque pretendo no solo insinuar un sentido diferente, con la ambigüedad de un juego de palabras, para una antiquísima contraposición, sino exponer ante ustedes determinados mecanismos con los que, en mi experiencia de escritor, la ficción literaria me sirve para afrontar eso que llamamos realidad. Sabemos de sobra que la idea de «ficción», al menos en nuestra cultura, recorre una tradición no demasiado condescendiente con ella, que tiene sus orígenes en Platón y Aristóteles, pero sin duda la ficción como invención de la imaginación humana es muy anterior al mundo clásico, pues nuestra especie lleva habitando este planeta muchos milenios previos a la invención de la palabra escrita.

Los estudiosos de antropología física y paleoantropología, con los de anatomía y biología humana, y los psicolingüistas, al tratar de los orígenes del lenguaje humano, han analizado pinturas rupestres de hace sesenta mil años como precedentes de la forma de expresión simbólica que representó la escritura. Pero a tales pinturas, lenguaje plástico estructurado, antecedió sin duda un proceso de desarrollo del trazo y de la mancha. Del mismo modo, el lenguaje verbal acabó afinando sus posibilidades para la creación de estructuras simbólicas, que no pueden ser otras que las ordenadas en forma de ficciones. No sería muy coherente pensar que, en la historia del lenguaje verbal humano, hubiera habido un período demasiado dilatado anterior a su consolidación en la forma de tales invenciones organizadas por la imaginación. Cuando nos preguntamos si los neandertales usaban palabras, o qué diferencia nuestro lenguaje del de otros animales que también lo tienen, como los delfines, creo que la respuesta está

en que nosotros lo hemos utilizado para crear ficciones, y a partir de ellas una gigantesca trama, tanto en lo fabuloso como en lo real, en la que se incluyen desde los seres quiméricos —de los que habitan parnasos a los que vagan como fantasmas— hasta los rascacielos o las estaciones espaciales.

Un personaje que me van a permitir citar, el profesor Eduardo Souto, recurrente visitador de mis narraciones, ha llegado a escribir lo que él llama «paradoja fundacional»: *No fue el ser humano quien inventó la ficción, sino la ficción lo que inventó al ser humano*. En cualquier caso, no creo descabellado pensar que la ficción vino a ser la primera herramienta, el recurso inicial de la mente de los seres de nuestra especie para intentar entender y dar alguna forma, cierto orden inteligible, al mundo adverso, huraño, opaco, inescrutable, en el que se encontraban, y a su propia existencia. Estoy hablando de un tiempo muy anterior a la filosofía, a la metafísica, a la ciencia. Muy anterior incluso a la formulación de los mitos tal como los conocemos, ya en una época de la memoria sistematizada por la cultura escrita o por una oralidad ritualizada.

Esta especulación nace del interés, muy arraigado en mí, hacia la cultura oral, desarrollado por la circunstancia de haberme criado en León, un territorio a la vez mítico e histórico, donde la narratividad de tal carácter, vehículo de innumerables ficciones, tuvo mucha importancia comunitaria hasta tiempos relativamente recientes. Ese interés, que me ha llevado a buscar las más antiguas narraciones orales que la humanidad recuerda, me hizo descubrir, entre otros, los trabajos de recopilación que realizó a mediados del siglo XIX el pastor de almas prusiano Wilhelm Bleek de las narracio-

nes orales que determinada etnia sudafricana había ido transmitiéndose desde tiempos remotos, un libro ya clásico en el resto de Europa (*Specimens of Bushman Folklore*). Ahí puede comprobarse que un grupo de seres humanos extremadamente primitivo, anterior a la cultura agrícola e incluso al conocimiento de la cerámica, poseía sin embargo un riquísimo patrimonio de ficciones orales, a través de las cuales conseguía hacer comprensible el mundo en que se encontraba.

Hace pocos años que, de la mano de José Manuel de Prada Samper, se publicó en España una antología de esas ficciones que demuestran cómo, mediante ellas, aquellos antepasados nuestros daban sentido al universo, a su relación con sus semejantes, con los animales y con los fenómenos de la naturaleza. La ficción se enfrentaba a lo real, ya en los tiempos primeros de la humanidad, para poder entenderlo: para explicarse el imprevisible surgir y soplar del viento imaginaban que se trataba de la voz de los muertos; para comprender las estrellas inventaron que era la ceniza dispersa de un puñado que una muchacha arrojó a los cielos en un momento propicio; para asumir la mortalidad conjeturaron que había sido un castigo a los seres humanos, cuando éramos liebres, de esa Luna que siempre resucita.

Y es que la ficción, con sus sucesos y personajes inventados, interpreta la realidad por medio de un procedimiento que está en nuestra propia condición, que nos pertenece de forma natural. Acaso en los mamíferos, y en nosotros —¿puedo decir *escala superior* de los mamíferos?—, el sueño ha sido la primera forma simbólica de intentar entender la realidad. Georges Steiner, en «La historicidad de los sue-

ños», al hablar de los sueños de algunos animales —los perros, los gatos—, se pregunta «qué es lo que podemos decir de esos sueños anteriores al lenguaje», y señala que, «en cierto modo, el lenguaje es un intento de interpretar, de narrar sueños anteriores a él mismo». Así, los sueños serían una suerte de sabiduría inconsciente. Pero la especie humana inventó la palabra y la ordenó en ficciones, un artificio hecho de sueños objetivados, nuestra primera sabiduría consciente, y posiblemente somos *sapiens* desde ese preciso momento.

*

Mas lo que en esta solemne ocasión me interesa, sobre todo, es mostrar, desde mi propia experiencia de imaginador de ficciones, de qué manera estas pueden surgir, y hasta qué punto intentan descifrar los aspectos menos evidentes, más escurridizos o extraños de esa realidad que, aunque no sea para nosotros tan inasible y proteica como en aquellos tiempos iniciales de la humanidad, sigue presentando un azaroso, confuso, poco inteligible conjunto de hechos y actos, una retícula complicadísima plagada de repentinos movimientos y de imprevisibles resultados.

Claro que sería pueril pensar que el narrador literario puede desvelar todos los elementos que componen cada uno de los sucesos que, por mínimos que sean, conforman la realidad. Pero algunos de ellos, los que a su mirada resulten más sugerentes, tratados de forma adecuada mediante la ficción, son capaces de ser iluminados con una claridad que no consigue ningún otro instrumento. La realidad puede ser

descrita de manera verdadera o falsa, pero la ficción siempre es un camino distinto del de la pura crónica y no pretende adscribirse a la mentira o a la verdad, porque la buena ficción siempre resulta una revelación, mediante lo simbólico, de lo que la realidad esconde. Además la ficción se interpreta a través de la razón, por supuesto, pero sin que la intuición pierda su esencial protagonismo, porque la ficción narrativa, como la poesía, hay que sentirla. No deja de asombrarme cierta voluntad analítica de entrar en la ficción como si se tratase de un objeto perceptible desde una óptica exclusivamente científica. En mis tiempos de joven estudiante de Derecho existía una facultad de Ciencias Exactas, pero en los tiempos que vivimos las Matemáticas ya no se aventuran a denominarse «exactas», y suelo proponer que no le exijamos a la literatura, a la ficción, esa «exactitud» que ya ni siquiera nos atrevemos a demandarle a la ciencia. La literatura se dirige a la razón, pero siempre a través de los atajos de la intuición, repito, y acaso ahí esté uno de sus destinos primarios, rastrear en la parte más enigmática de lo que nos constituye, para hacernos comprender con mayor nitidez lo que somos, también desde lo oscuro y lo poético.

La literatura, la ficción, es pues un modo específico, incomparable, de desvelar ciertos aspectos de la realidad. Incluso es posible que la ficción sea capaz de crear una realidad propia, exclusiva. Buscando en nuestra juventud la proximidad de un maestro, en un entorno donde no era fácil hallarlos, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y yo mismo acudimos al conjuro de la ficción para inventar a Sabino Ordás, un supuesto patriarca de las letras españolas —el insustituible patriarca real es sin duda don Francisco

Ayala, de cuya benéfica presencia disfrutamos—, aunque luego tendríamos la fortuna de encontrar un maestro cercano y querido en Ricardo Gullón, a quien nos presentaría aquel ilustrado periodista cultural que se llamó Dámaso Santos.

*

Al hilo de este discurso voy a referirme al proceso de invención de ficciones. En mi caso, comienza siempre desde la intuición de lo extraño que, para mis vislumbres de escritor, puede esconderse detrás de un hecho cotidiano. No hace mucho que, al visitar una colección de pintura rusa que ha venido completando sus fondos con obras desde el siglo XVIII, el museo Tetriakov, me pareció descubrir en sucesivos retratos la reproducción de los rostros de algunos escritores españoles de ambos sexos de la misma generación que la mía, lo que acabó produciendo en mí cierto jubiloso sentimiento de alucinación y la idea de un relato en el que, por algún azar inexplicable, rostros muy similares a los de tantos compañeros de gremio hubiesen ido siendo retratados a lo largo de los siglos y recogidos en aquel museo. Es posible que no haya en el mundo ningún rostro realmente nuevo, que todos repitamos unas facciones que ya estuvieron otras veces aquí, que seamos dobles físicos y acaso anímicos de otros humanos anteriores. He ahí el tema para una ficción, que por cierto nunca escribí. En otra ocasión, sentado en la terraza una sosegada noche de verano, cruzó el cielo una estrella fugaz de dimensiones inusuales, y aquella visión despertó en mí la sospecha de otros espectadores

imaginarios, sentados también en un lugar y en un momento semejantes, para quienes la percepción del fenómeno supondría cierta revelación sobre uno de los más importantes secretos de su vida. Regresando hace unos meses de una reunión con antiguos compañeros escolares en una dehesa perdida entre rutas secundarias y vacías, a unos kilómetros de la capital de la provincia, cuyas torres ya se podían divisar en el horizonte, me pidió que detuviese el auto un joven que caminaba solitario por el borde de la carretera, empujado por la lluvia, para decirme que no sabía dónde se encontraba. Yo le expliqué que, no mucho más adelante, estaba la capital y que podía llevarlo hasta allí, pero él quería saber lo que había en la otra punta de la carretera, de lo que no pude informarle, sin que ello impidiese que el joven continuase su misterioso caminar sin rumbo.

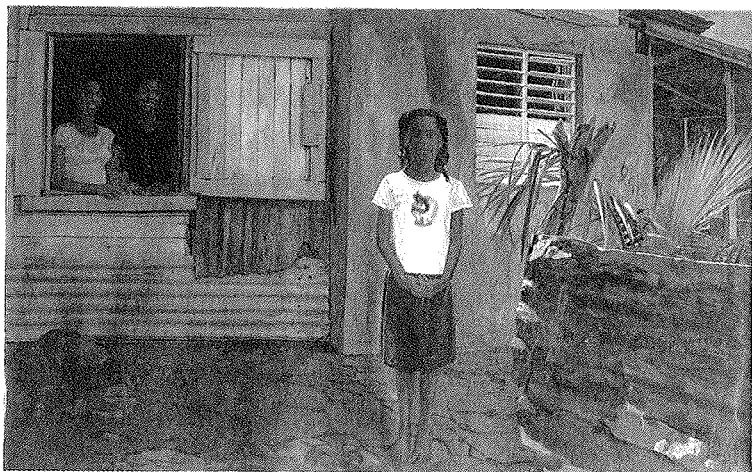
Como ustedes pueden comprobar, siempre se trata de aspectos raros, acaso porque creo que una de las funciones de la literatura es profundizar en lo inusual, en lo misterioso y menos evidente de la realidad, enfocándolo muchas veces desde la perspectiva fantástica, que, a pesar de tener en la lengua española una antiquísima tradición, ha sido poco apreciada por la mayoría de nuestros estudiosos y críticos, herederos acaso inconscientes del firme rechazo eclesiástico y de la rigurosa proscripción inquisitorial que, ante tal tipo de literatura, se manifestaron durante varios siglos, aunque debo también decir que esa actitud se está modificando de manera acelerada en los últimos años.

*

Me extenderé un poco en el desarrollo de ciertas consideraciones a propósito de una ficción factible que he baruntado en tiempos recientes, en el intento de mostrar los aspectos formales y verbales que, desde mi experiencia de narrador, suscita esta tarea en la persona que imagina y escribe ficciones, y las diversas implicaciones que pudiéramos llamar no formales o no verbales que surgen al desarrollarla.

Voy a empezar planteando una posible trama.

Antes del pasado verano, un pintor muy cercano para mí en el ámbito familiar, Félix de la Concha, al regresar de una isla del Caribe en la que había estado pintando a lo largo de un par de meses, me mostró las fotografías de sus cuadros, y entre ellos hubo uno que llamó mi atención por el motivo, pero también por lo que el artista me contaba: el cuadro, alargado horizontalmente en forma rectangular, representa tres personajes femeninos. Dos mujeres, una vestida de amarillo y la otra de negro, a la izquierda, nos contemplan con cierto aire sonriente, agarradas del brazo, asomados sus torsos a una ventana de una casa o cabaña, en la que ciertos remiendos de zinc o materia similar indican su modestia; el tercer personaje, una muchacha, casi una niña, se muestra a la derecha, fuera de la casa, mucho más cercana, descalza, los brazos caídos con las manos cogidas, vestida con una camiseta blanca, en la que figura la imagen de lo que parecen ser un delfín y una tortuga, y una falda carmesí, más seria pero también con una mueca que pudiera apuntar una sonrisa. Junto a ella, en el extremo derecho del cuadro, otro pedazo de plancha orinienta y corroída sirve de vallado a algún lugar en el que asoman, fuertemente iluminadas por el sol, las hojas de lo que debe de ser un palmito.



El cuadro suscitó mi interés por el lugar y la actitud del grupo, y el pintor me contó que esa casa se encuentra en una provincia remota del país caribeño, junto a un río que, como consecuencia de los fortísimos y frecuentes temporales, crece tanto que ha estado a punto de arrastrarla, dejando los cimientos ya muy carcomidos por las violentas avenidas, como los de otros habitáculos de la villa. También me contó que las mujeres de la ventana eran hermanas de la muchachita.

—Mientras estaba pintando el cuadro pasó un hombre a mis espaldas y se dirigió a la muchacha. «¿Qué estás haciendo, Débora?», le preguntó, y la muchacha exclamó, con una seguridad que me dejó perplejo: «¡Me llevan para España!», como si estuviese convencida de que su figura en mi cuadro le garantizaba un viaje real.

En el mismo momento de escucharlo intuí que en el cuadro había la semilla de una ficción. Por eso le pedí que me dejase la fotografía, y durante los días siguientes fui acopiando información y tomando notas para lo que podía ser un relato. Imaginé, para empezar, que una situación similar a la de mi conversación con el pintor y el descubrimiento de la imagen que yo había hecho en la realidad eran el punto de partida para la ficción: un pintor muy cercano a un escritor le muestra los resultados de su trabajo en un lugar del trópico americano, aunque en la ficción no a través de fotografías, sino de los propios lienzos, que ha transportado enrollados.

Ya he cruzado el umbral de lo que comunica lo real con lo ficticio y, aunque el pintor y el escritor mantuviesen nuestros verdaderos nombres, he entrado en un territorio de absoluta libertad para mi invención. El escritor que imagino puede tener cincuenta años, bastantes menos que yo, y una de las razones de su interés por esa pintura está en que ha nacido en los mismos parajes que rodean el espacio pintado, pues es hijo de un exiliado de la Guerra Civil que se casó en aquellas tierras con la hija de un indiano español. El escritor de mi relato ha vivido en aquel país caribeño hasta poco después de la muerte de Franco, momento en el que regresó a España con su familia. El antiguo exiliado, que se había enriquecido en aquellas tierras dedicándose al comercio de exportación e importación, ha fallecido hace pocos años, dejando a los suyos en buena posición económica, y el escritor vive en España con su madre, muy delicada de salud y con la cabeza bastante perdida.

Como el desarrollo del relato se va a basar fundamental-

mente en la personalidad del escritor, puedo imaginar que se dedica a la narrativa histórica, relacionada con la conquista española del Caribe y de México, aunque por su temperamento tiende al ensueño y a cierta permanente sensación de irrealidad. También quiero añadir que tanto él como su madre permanecen en España por una inercia sobrevinida tras la muerte del padre y marido, pues en realidad nunca se han acostumbrado del todo a vivir en este país.

*

¿Son todo esto que estoy señalando, aunque invenciones mías, puras falacias desvinculadas de la realidad? Pienso que no, si ustedes me lo permiten, primero porque plantean referencias admisibles como ejemplo de un hipotético caso real. Y es que la inicial verdad incontestable de la ficción se encuentra sin duda en la recreación, por medio de una invención que pertenece sobre todo a lo intuitivo, de movimientos, actitudes y sentires humanos, de su origen y evolución, de sus manifestaciones y crisis.

En la ficción, desde aquellas primitivas historias orales hasta las sujetas a los diversos requerimientos de la Literatura, está la historia más segura de nuestros sueños, de nuestras emociones, de nuestras maneras de actuar. Únicamente en la ficción, desde la imaginada en la inmensa prehistoria oral hasta la expresada mediante las palabras impresas en libros para ser leídas, o declamadas en un escenario, o incorporadas al artificio cinematográfico, se localiza la certera reconstrucción de lo que somos, presentada de manera tal

que podamos analizarla con reflexión serena y distante. Es más, acaso nunca seamos capaces, en la vida real, de penetrar en los recovecos del alma humana con la finura que podemos utilizar en la ficción, y no necesito para ello acudir a ninguno de los innumerables ejemplos de personajes cuya forma de sentir y de pensar hemos desentrañado dentro de la literatura con mucha mayor claridad que si fuesen vecinos, amigos o familiares nuestros de carne y hueso. Privados de ese instrumento que nos ha ido dando signos o reflejos certeros de nuestra condición, los seres humanos no seríamos capaces de comprendernos a nosotros mismos.

En tiempos recientes, el descubrimiento de un padre incestuoso que, en la Europa de hoy, ha mantenido durante casi treinta años encerrada en un sótano a una hija para violarla y engendrar en ella nuevos vástagos, escandalizó al mundo ante los extremos de horror a los que puede llegar la conducta humana, pero yo recordé una antiquísima pieza de nuestro romancero que ya contaba una historia similar:

*El buen rey tenía tres hijas
muy hermosas y galanas;
la más pequeña de todas
Delgadina se llamaba.*

*Un día sentado a la mesa
su padre la reparaba:
—Delgadita de cintura
tú has de ser mi enamorada.*

—*No lo quiera el Dios del cielo
ni la Virgen soberana,
que yo enamorada fuera
del padre que me engendrara...*

Como ustedes saben, Delgadina, encarcelada por su padre con la complicidad de su madre y de sus hermanas, acaba muriendo de hambre y de sed. Y es que es difícil encontrar una situación humana que no haya sido prevista o relatada por la ficción, e incluso es difícil, en algunos aspectos patológicos, poder esclarecer la realidad sin ayuda de la literatura.

Para acotar el campo de mi reflexión, voy a evocar una vez más la gran novela del siglo XIX. Porque el siglo XIX se puede estudiar desde la historia, pero para entenderlo en sus claves humanas profundas hay que acudir a la literatura. Si solamente analizásemos la información estadística acumulada en archivos y registros sobre nacimientos y muertes, alimentación y epidemias, las crónicas de sucesos, los censos y relaciones de contribuyentes, estamentos y clases sociales, oficios y profesiones, los roles laborales en lo agrícola, en lo pesquero, en lo minero y en lo fabril, los conflictos sociales o bélicos, la actividad policial, los sistemas de comunicaciones, es decir, los conjuntos de datos, fechas y cifras de la vida colectiva de ciertos países, por ejemplo Inglaterra, Rusia, Francia y España en esa época, apenas llegaríamos a vislumbrar la multiplicidad de factores comunitarios y los sentimientos individuales que, sin embargo, surgen con segura naturalidad en las novelas y cuentos literarios: las hermanas Brontë, Dickens y Thomas Hardy; Pushkin,

Chéjov y Tolstói; Balzac, Stendhal y Zola; Emilia Pardo Bazán, Clarín y Galdós nos muestran, a través de sus ficciones, unos panoramas sociales y familiares, urbanos y rurales, inmediatamente accesibles, más allá de las estadísticas y de las reseñas puramente históricas, con las claves certeras de la urdimbre social y del componente moral. Porque la novela, la ficción, la verdad poética de la literatura desentraña la realidad de una forma que, por muy imperfecta que pueda ser, jamás podrá llevar a cabo el estudio más refinado de los puros datos y de los meros hechos.

No es raro pues que, cuando desde el positivismo científico se intenta crear una «ciencia del alma», se busquen los nutrientes en las fuentes de la literatura, y voy a referirme muy brevemente a Sigmund Freud, que para intentar crear esa ciencia afrontó enigmas y secretos que parecían indescifrables o demasiado terribles, desde indicios y claves que ya se habían apuntado con certeza en la ficción arcaica y en la literatura. Freud descubrió en la ficción literaria un conjunto decisivo de respuestas a los arcanos de la conducta humana. El escritor Arthur Schnitzler manifestó su admiración ante la inmensidad de lo que Freud había leído. Como conocemos bien, algunos textos de los clásicos griegos le ayudaron a encontrar la huella de ciertas vinculaciones psíquicas, pero su bagaje literario no solamente incluía a los clásicos grecolatinos y a los clásicos y contemporáneos alemanes, sino a un conjunto que abarca la Biblia, Dante, Shakespeare, Cervantes —además del *Quijote*, las *Novelas ejemplares*, pues con algún amigo escolar jugó a llamarse con los nombres del *Coloquio de los perros*—, Andersen, Dostoievski, Oscar Wilde, Mark Twain e infinidad de libros

y escritores más, y en esa obra monumental que es *La interpretación de los sueños*, ya desde sus inicios nos está hablando un lector que conoce no solo a muchísimos estudiosos del tema, coetáneos suyos, sino también a muchos clásicos grecolatinos y hasta a aquel curioso precursor, en la interpretación onírica, que se llamó Artemidoro de Daldia. Freud fue capaz de descubrir en la ficción un conjunto relevante de respuestas a los arcanos de la conducta humana, aplicables incluso a su propia biografía. Muchos de sus conceptos —como los de Eros y Tánatos, o la especulación sobre el doble— vienen de la ficción mítica o literaria. En cierto modo, se podría definir la teoría del psicoanálisis como un territorio conquistado por Freud, desde su inspiración de apasionado lector, a la ficción, a la invención literaria, insustituible registro profundo de la realidad humana.

Pero no me he remitido a Sigmund Freud para hablar de psicología, sino de literatura, para señalar con mayor énfasis la historia de los comportamientos y sentimientos humanos como verdad irremplazable, indiscutible y principal de la ficción, necesaria para comprenderlos en la propia realidad.

Claro que tales comportamientos y sentimientos no pueden reflejarse de la misma forma en un cuento literario que en una novela. Los requisitos de brevedad, condensación, concisión expresiva y hasta rapidez que el cuento lleva consigo, frente a los de mayor extensión y duración, con posibilidades de divagación, prolijidad y dispersión, y hasta de ritmo más lento, que caracterizan a la novela, hacen que las conductas de los personajes deban ser tratadas de forma diferente, y que en el cuento tengan que sintetizarse

en aspectos especialmente significativos, desde un propósito de sugerencia mucho más entregado a la colaboración del lector. Si en toda la narrativa hay una regla según la cual la intensidad suele ser inversamente proporcional a la extensión, en el cuento la regla tiene particular rigidez y afecta de modo especial a ese desarrollo de las conductas de los personajes.

*

De manera que tengo a mi personaje, ese escritor oriundo del lugar donde el artista realizó su pintura, intentando descifrar la ficción que puede estar escondida dentro del cuadro cuya contemplación suscita en él también el recuerdo de ciertos espacios, brillos y olores que guarda en su memoria. Quiero advertir que tales estímulos son reflejo de los mismos que sugiere la imagen en mí al recordar los lugares de Centroamérica y del Caribe que conocí por primera vez hace treinta años, colaborando en algunos proyectos educativos, de modo que mi personaje, a quien no voy a dar nombre, pues esto no es un cuento sino la aproximación a ciertas claves narrativas, se compone, para empezar, de experiencias mías, procedentes de la persona que yo soy.

Debo añadir que pretendo que el personaje de mi historia mantenga, a pesar de los años que lleva en España, bastante relación afectiva con el país natal. He aquí el aspecto que será determinante para redondear el perfil de su conducta, con esa propensión al ensueño y a cierta permanente sensación de irrealidad a las que antes aludí. A lo lar-

go de su infancia y juventud, tan placenteras en el país natal, estaba presente sin embargo en la casa familiar la añoranza española del padre, que recordaba su propio país como un paraíso perdido, el lugar más agradable y precioso del mundo, lo que también en el niño y en el muchacho fue creando una curiosidad un poco anhelante por conocer aquel lugar que el padre tanto echaba de menos. Pero cuando se produce el regreso del padre a la patria, en compañía de su familia, el hijo no encuentra en el lugar del nuevo destino aquel paraíso que el padre añoraba, sino un habla de extraña melodía y un entorno de desconocidos en una ciudad más incómoda que la propia y cuyas maravillas no lo deslumbran en la medida que esperaba. Tampoco el padre reconoce del todo el país y la ciudad que tanto había mitificado en su exilio. Sin embargo, la familia acaba acomodándose a la nueva situación, aunque en el joven irá creciendo, por su parte, una añoranza de la tierra natal similar a la que sentía el padre mientras duró su propio alejamiento.

Y sigamos con el necesario perfil del personaje, sin olvidar que ya Hemingway dijo que «el escritor debe conocer bien la trama, pero no tiene por qué dejárselo ver todo al lector»: a su madre, como apunté antes muy delicada de salud y en los inicios de la demencia senil, la suele sacar de paseo una mujer inmigrante de su misma procedencia, y no lejos de la casa en que ellos viven se extiende la zona madrileña, entre Tetuán y Cuatro Caminos, donde han venido a instalarse muchas de las gentes que, provenientes de su misma tierra, han cruzado el océano en la aventura de la emigración para intentar ganarse la vida en mejores condicio-

nes que las propias del lugar originario. A mi personaje le gusta visitar de vez en cuando esas calles por reconocer algo de aquello, tan grato para él, que debió dejar atrás. Con esta alusión a los emigrantes y a su instalación en la ciudad, aclaro que, cuando la muchachita real que estaba pintando el pintor real le contestó a aquel interlocutor desconocido: «¡Me llevan para España!», sin duda estaba aludiendo, por encima del eco de ciertas posibles resonancias animistas que su afirmación pudiera manifestar, a aquel viaje que tantos compatriotas habían, han, realizado ya.

Claudio Guillén, en su ensayo *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, repasa la figura de quienes sufrieron a través de los siglos la expulsión o la pérdida forzosa de su país, y de qué manera fueron manifestando su forma de sentir el destierro, desde Aristipo de Cirene, nacido cinco siglos antes de Cristo y al parecer el primer tratadista del asunto en Occidente, hasta Juan Ramón Jiménez y otros representantes de la «España peregrina», pasando por Séneca, Ovidio, ciertos poetas de la antigüedad china, Dante y muchos otros que, por razones religiosas o políticas, se vieron forzados a la expatriación. Me interesa rescatar de ese ensayo una evocación de Vladimir Nabokov, que en un artículo incluía una cita apócrifa de Plutarco, también estudioso del exilio, según la cual un guerrero antiguo habría escrito: «Por la noche, en campos desolados lejos de Roma, yo plantaba mi tienda y la tienda para mí era Roma». Y quiero recordar, también citados por Claudio Guillén en ese mismo texto, unos versos de Rafael Alberti, que desde la visión del Paraná recuerda la tierra originaria:

*Esta ventana me lleva,
la mire abierta o cerrada,
a Jerez de la Frontera.*

*Que este campo,
donde galopan o duermen
los caballos
y este río,
por más grande que parezca,
son Jerez de la Frontera.*

Por último, hay otro texto evocado por Guillén, este de Juan Ramón Jiménez, que me conviene en especial como pórtico al ulterior desarrollo de mi proyecto narrativo:

Y por debajo de Washington Bridge, el puente más amigo de New York, corre el campo dorado de mi infancia... Bajé lleno a la calle, me abrió el viento la ropa, el corazón, vi caras buenas. En el jardín de St. John the Divine, los chopos verdes eran de Madrid, hablé con un perro y un gato en español, y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban con campanas de San Juan...

Del mismo modo, el protagonista de mi posible historia ha podido advertir que esos emigrados laborales de su país natal viven al tiempo la duplicidad de estar en Madrid y en el lugar originario. Se reúnen a menudo, bailan bachata, salsa y merengue para celebrar sus fiestas, su demanda ha provocado la aparición de establecimientos don-

de encuentran las imágenes de sus devociones particulares y hasta los elementos para preparar los platos propios de su cocina nacional. El escritor de mi historia sospecha, como yo mismo, que en todo emigrado hay una conciencia que se reparte en dos, la que corresponde a la vida en el país de destino, donde se trabaja mucho y duro para sobrevivir y enviar algún dinero a los familiares del país originario, y otra, esta difusa pero permanente, que lo mantiene allí, en el ámbito nativo, en los lugares de las primeras experiencias humanas, como en una ensoñación que se materializa precisamente en las reuniones con los compañeros emigrantes, en la animación de esos bailes con la música de siempre, en los banquetes para consumir, como en una comunión simbólica, el sancocho, el asopao o los tostones.

*

El escritor de mi relato ha sujetado con unas chinchetas el óleo, por los bordes del lienzo, a una pared de su estudio, y mientras imagina escuchar el sonido del cercano río —por aquellos mismos parajes, entre praderíos, tenía su familia una casita de descanso, un caballo, aparejos de pesca, libros, los entretenimientos de las vacaciones— contempla la imagen y piensa en esa muchacha que, cuando el pintor la retrataba, se sentía al parecer inmersa en las circunstancias de un tránsito peculiar.

Pasa algún tiempo y se repiten, sucesivas, las rutinas domésticas: la llegada de la mujer que viene tres veces a la semana para sacar a pasear a su madre, la presencia de otra

que diariamente hace las faenas de casa. Transcurren las jornadas sin que al escritor de mi posible relato se le ocurra nada apropiado para esa historia que intuyó que el cuadro escondía y, para liberarse de lo que parece empezar a ser una obsesión desasosegante e improductiva y continuar con un proyecto que la llegada del pintor con sus cuadros había interrumpido, una nueva novela, desclava el óleo de la pared, lo enrolla y lo guarda, con el propósito de devolvérselo a su amigo. Sin embargo, el personaje de mi relato no se pone a trabajar en su proyecto de novela, sino que deja a menudo la casa para deambular por las calles mucho más de lo usual, en una desazón que lo lleva a cambiar sus hábitos horarios de compra de la prensa y del café de sobre mesa. Y sigue pasando el tiempo.

El tiempo es otro de los elementos de la ficción, no solo como tema o motivo, sino en su propia sustancia, pues la narrativa, entre las demás virtudes, tiene la de poder realizar viajes en el tiempo con mayor precisión que la memoria, y también la de conservarlo —no otra cosa que tiempo «en conserva» son una novela o un cuento literario, capaces de hacerlo reproducirse siempre que se lleve a cabo su lectura—, pero es sobre todo una forma, una materialización, si se puede decir, de tiempo, algo bastante complicado al parecer desde la perspectiva de las leyes de la física. Por eso, al escribir la narración que barrunto, su credibilidad, aparte de que consiga desarrollar ciertas situaciones que sean aceptables para el lector, incluso a pesar de que puedan salirse de las convenciones de la lógica ordinaria, tendrá mucho que ver con mi manera de utilizar el tiempo. Además, uno de los principios básicos de la ficción narrativa es el del

movimiento, tan vinculado al tiempo. Un texto que pretende contar una historia, pero que no se mueva proponiendo mudanzas, por leves que sean, puede presentar una prosa brillante, pero nunca alcanzará la verdadera sustancia de lo narrativo.

Así que no voy a esperar más para mover la trama. Unos días después de su renuncia a seguir intentando imaginar esa posible historia, y de haber quitado de la pared el óleo, y de haber empezado a deambular con frecuencia y sin rumbo por las calles, el escritor de mi posible cuento recibe una llamada telefónica: a la mujer que acompaña a su madre en los habituales paseos le han surgido algunas dificultades para poder seguir cumpliendo ese trabajo durante una temporada, y le anuncia que, en las próximas jornadas, va a hacerse cargo de la tarea una muchacha de toda confianza, pariente suya, que acaba de llegar de la lejana isla. Y al día siguiente, a la hora convenida para el paseo que los médicos han prescrito dentro del tratamiento de la anciana, se presenta en su casa una muchachita vestida con una camiseta blanca, en la que figuran un delfín y una tortuga, y una falda carmesí.

La muchachita está plantada delante de la puerta, con las manos cruzadas bajo el vientre, y con vocecita en la que se marca con firmeza el acento de la isla caribeña, le dice que es Débora, la sustituta de la acompañante habitual, la nueva encargada de pasear a doña Altagracia.



Pueden imaginarse ustedes que esta muchachita que irrumpe en el relato le parece a mi personaje en todo idéntica a la muchacha del cuadro, incluso en los colores y matices de su piel y de sus ropas, lo que va a aumentar mucho su desconcierto. Por eso tengo que ser convincente a la hora de describir la peculiar corporeidad que aparenta y la irradiación inmaterial que mi escritor parece sentir que emana de su figura, con su asombro temeroso al creer descubrir en ella aquella misma figura del óleo que durante tantos días estuvo clavado en la pared, delante de su mesa de trabajo. Menos mal que la chica está descalza, pues esa circunstancia permitirá a mi escritor ocultar su turbación, al preocuparse por encontrar en su casa algún calzado de su madre con el que pueda proteger sus pies antes de proporcionarle otro más apropiado. También tengo que procurar que la muchachita pierda poco a poco su evanescencia, que ante la mirada azorada de mi personaje vaya haciéndose cada vez más consistente, que mantenga con él un diálogo que al fin le haga creer que todo ha sido una ofuscación, pues la muchacha parece real, de carne y hueso, y según

dice acaba de llegar de la isla, y este Madrid con el que tanto soñó le asusta un poco, aunque ya lleva aquí unos cuantos días y ha ido conociendo aquella parte de la ciudad en la que vive, no lejana, como dije, a la casa del escritor.

El escritor ve poco a la muchacha: solamente cuando viene a recoger a su madre y a devolverla, después de los paseos. A veces habla unos instantes con ella y recupera en su vocabulario palabras que le devuelven aquel lenguaje de la isla, donde el español se mezcla con derivados castizos e indígenas o africanos y hasta anglosajones. Puede de este modo constatar que su presencia ha traído a su vida una intranquilidad aún mayor que la que le produjo la visión de aquella figura en el cuadro, y que tal desazón está íntimamente relacionada con una percepción de la realidad en la que, cada vez más, parece mezclarse, en la certeza de la ciudad cotidiana, el recuerdo de la isla que dejó cuando era tan joven y cuyo fulgor húmedo ha vuelto a recuperar en la visión del cuadro que ahora permanece enrollado en una estantería de su despacho, imaginando el murmullo acuático del río cercano y los olores, vegetales o fétidos, que rodeaban la villa de su recuerdo.

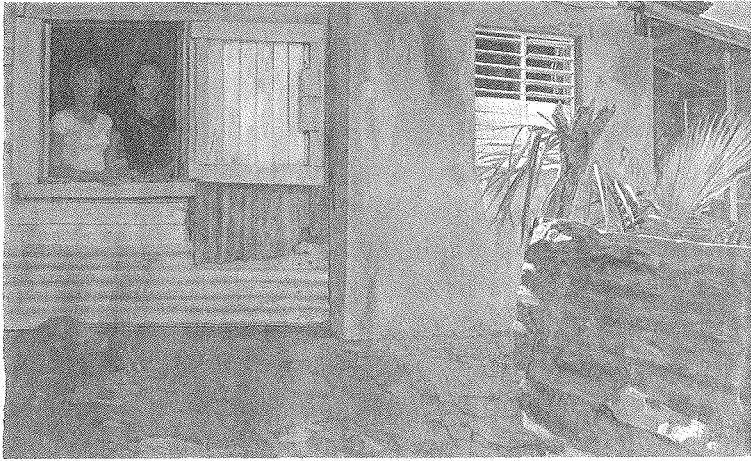
*

Mas la historia que estoy pergeñando quiere decantarse hacia la brevedad, y ya señalé que en la narrativa corta alargar significa debilitar. A mi juicio, otro principio de la narrativa, con el de movimiento al que aludí antes, tendría que ser el de economía: intentar expresar lo que el escritor quiere decir soslayando palabras e imágenes inútiles o superfluas, principio que debería regir en todos los géneros lite-

rarios pero que es inexcusable cuando se trata del cuento. Por lo tanto, una vez llegado a este punto, he de buscar la transición más plausible en el desarrollo de la trama. Una alternativa podría ser la de suscitar en el personaje curiosidad por volver a contemplar la pintura que se oculta en el lienzo enrollado, para comparar la muchacha pintada con esa Débora que ha surgido en su vida cotidiana. Esa comprobación podría llevar consigo que mi personaje descubriese, por ejemplo, que la muchacha había desaparecido del cuadro. Sin embargo, tal incidente, que introduciría en el relato la «ruptura del orden reconocido», la «irrupción de lo inadmisibile en el seno inalterable de la legalidad cotidiana», de las que habló Roger Caillois para definir lo fantástico, me haría repetir un tema clásico, o mejor tópico, de ese género de literatura, tan abundante, desde la tradición romántica, en relatos sobre esculturas que cobran vida, o imágenes que cambian a lo largo del tiempo, o que se escapan del cuadro o del tapiz en el que se encontraban. De manera que me conformaré con imaginármelo solamente, para desecharlo de mi argumento sin ninguna duda.

Pues lo que a mí me interesa no es tanto suscitar ese recurso, tan usado ya en la literatura fantástica, sino exacerbar en los pensamientos y sentimientos de mi escritor la extrañeza un poco nebulosa para cuya sugestión tan adecuada y propicia resulta la ficción.

La llegada de Débora ha llevado a mi personaje, como señalé, a intensificar el recuerdo de aquel país del que se marchó cuando era joven, de los amigos de infancia que no ha vuelto a ver, del bullicio callejero de la ciudad en que se crió, que el ajetreo madrileño evoca solo como eco motori-



zado, de sus visitas a aquella casita de la montaña, en la isla originaria. Es decir, mi personaje comienza a sufrir cada vez con mayor intensidad esa inquietud que lo hizo primero abandonar sus cómodas rutinas y callejear sin rumbo, para ir descubriendo una sensación turbadora de desdoblamiento, como si se encontrase, cincuentón, en el país del que su padre un día tuvo que exiliarse y al que deseó siempre regresar, y a la vez, muchos años antes, en el país donde él mismo nació y pasó su vida de niño, muchacho y joven.

Con esto he llegado a un elemento decisivo para que el relato adquiera su debido volumen, que es el elemento espacial. Los románticos descubrieron el papel del paraje, del escenario, como verdadero personaje para que la ficción adquiriera toda su capacidad de sugerencia. En el relato que estoy apuntando, el país originario y el lugar donde el personaje vive desde hace tantos años tienen que ir entremezclándose sutilmente el uno con el otro.

Claudio Guillén, al hablar de «literatura y paisaje», recuerda, entre muy variadas versiones del paisaje, el que él llama «de significación moral», así como el «paisaje sentimental» considerado como «estado del alma». En otro plano, pudiéramos también delimitar, entre los parajes imaginados por la literatura, el que replica al paraje real, que sirve de referencia a Baroja, Vargas Llosa o Naguib Mahfuz; el onírico, tan importante en Poe y Kafka; el fantástico, que acaso nazca para la modernidad con Hoffmann, y el simbólico, donde encontraríamos topónimos singulares, de Yoknapatawpha a Mágina y Celama, pasando por Región, Comala, Macondo, Redonda o Castroforte del Baralla, entre otros.

En el caso de la narración de mi proyecto, y en consideración al desarrollo argumental que pretendo llevar a cabo, tendría que intentar mezclar progresivamente en el espacio lo sentimental, lo onírico y lo fantástico, para moldear las percepciones extrañas que en Madrid traen a mi personaje, cada vez con mayor fuerza, el recuerdo del país donde nació y en el que transcurrió su juventud.

Instrumento determinante de la credibilidad de esa modificación será, como es obvio, el lenguaje. Guy de Maupassant, nada aficionado a determinada retórica, dijo: «Las palabras tienen un alma. La mayoría de los lectores y de los escritores solo les piden un sentido. Es preciso encontrar esa alma, que aparece en contacto con otras palabras». Tengo que ir sugiriendo la progresiva confusión de mi personaje mediante palabras animadas por el propósito de la extrañeza, sin dejar de considerar que, en su recuerdo, con las imágenes antiguas, han empezado también a acumularse los viejos términos del país originario, de la boca de Débora,

y también a través de sus paseos, cada vez más frecuentes, por las calles en que viven sus compatriotas emigrados. Como narrador, debo pretender que todo ello haga brotar en él la certeza de que su confusión es una suerte de iluminación, de regreso a un lugar perdido y olvidado.

Reencuentra palabras de ese inmenso vocabulario español esparcidas al otro lado del océano, *casimiente* para señalar *pronto*, *aluzar* por *alumbrar*, la palabra *monsoñando* trae a su paladar el gusto de cierto jugo de leche y limón. Mas no se trata de cargar mi texto con vocablos de aquel país, sino de ir dando, mediante la escritura, la imaginaria mezcla de lugares, de la una y de la otra orilla, donde el espacio habitual de mi personaje se irá transformando, ajustándome siempre a la necesaria brevedad que el proyecto exige.

Para ello debería haber hallado, desde el principio, el punto de vista narrativo más conveniente, la voz más adecuada, dentro de las diferentes posibilidades. Como escritor, resolver la cuestión de la voz narrativa me parece decisivo para conseguir en el relato todos los efectos necesarios para su eco eficaz en el lector.

En la cultura literaria en lengua española tenemos la gloria de que Miguel de Cervantes inventase en el *Quijote*, al recrear de manera clarividente la primera persona, una muy moderna y hasta ahora no superada voz narrativa. Claro que el narrador inmerso en el relato es ya muy antiguo en materia de ficción literaria, pero el *Quijote* va mucho más allá, pues inventa un narrador que no solo es testigo o protagonista sino que, estructuralmente, resulta la pieza sobre la que se asienta todo el tinglado novelesco que se despliega ante nosotros, y comienza a existir como personaje

antes de que parezca ponerse en marcha la ficción, en el propio prólogo, o, mejor dicho, hace que ya el prólogo forme parte claramente de la novela, que no comienza diciendo: *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme... sino Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro...*, etc.

Pienso que todos los narradores interesantes en primera persona que podamos encontrar en las ficciones modernas y contemporáneas descienden directamente del narrador quijotesco, pero en mi proyecto no creo necesitar un narrador irónico. Además, la simple primera persona —«Cuando mi amigo pintor me mostró aquel cuadro, sentí que la imagen me concernía de forma profunda y directa...»— en este caso tiene la desventaja de la excesiva cercanía y familiaridad, y en el momento de llegar al citado proceso de confusa desidentificación espacial puede ser una rémora, por lo inmediato que tiene el «yo» con la conciencia. Otra alternativa, la voz en tercera persona —«Cuando su amigo pintor le mostró aquel cuadro, sintió que la imagen le concernía...»—, puede resultar demasiado lejana y fría, sobre todo al llegar a esa descripción del proceso de confusión espacial del personaje, fundamental en el relato. Por fin, creo que me debería inclinar por la segunda persona —«Cuando tu amigo pintor te mostró aquel cuadro...»— porque permite mantener la justa distancia, la de la sombra, la del doble, ya que quien habla o narra, cuando se utiliza el «tú» narrativo, no deja de ser un yo desdoblado, muy adecuado para llegar, cuando me convenga, a esa creciente sospecha de confusión espacial que he apuntado y cargarla de desvarío.

Y en este momento de la trama convendría otra inflexión

dramática: una mañana no aparecerá Débora a buscar a la anciana madre, sino la mujer que solía acompañarla de modo habitual, solucionados ya al parecer sus problemas. Mi personaje querrá saber qué ha sido de Débora, y por lo que la mujer le cuenta, y aunque él nunca comprenderá muy bien si ambos están hablando de la misma persona, pues acepta ya su desconcierto como una situación inevitable y hasta teme que la muchachita haya sido solo una especie de ilusión, sabrá que ella ha debido regresar al país natal.

*

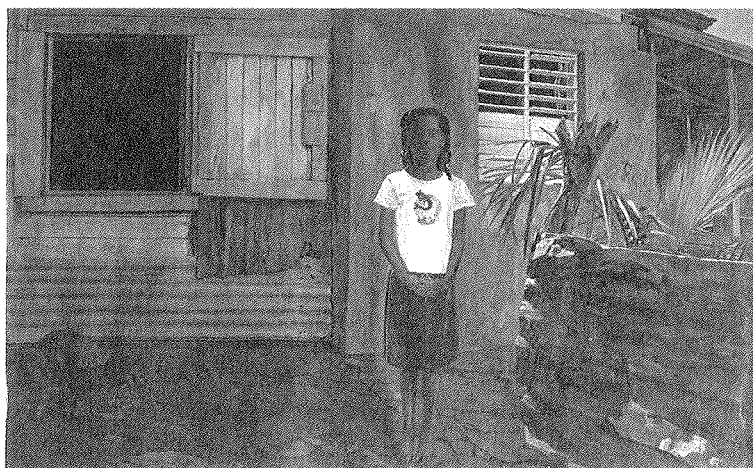
Y ahora tengo que confesarles mi propósito de matar a la anciana madre del personaje, quiero decir, de hacer que fallezca, como hice que en su momento falleciese el padre, para poder justificar la trama y llevarla hasta su final. En la vida real, sorprende la facilidad y falta de previsión con que se produce la muerte, ya sea por causas naturales, accidentes, cataclismos, matanzas propias de la guerra o de los atentados terroristas, o por otros motivos. Pero es que la realidad no precisa responder a los designios de la lógica formal, no necesita producirse de acuerdo con ese otro principio de la narrativa que es el de verosimilitud. La realidad sucede, y ha sucedido siempre, de una forma demasiado casual y fortuita que difícilmente toleraría el orden que, a pesar de todo, requiere lo ficticio. En el caso de mi historia, la muerte del padre fue necesaria para dejar solos durante bastantes años al hijo y a la madre, y la de la anciana madre es precisa para que el hijo regrese a la isla originaria, aparentemente para cumplir con una antigua promesa, la de

esparcir las cenizas maternas en el lugar donde se encontraba aquella casita de la montaña que propició tan felices vacaciones y recuerdos.

La madre muere pues, de modo súbito, coherente con sus dolencias, y tras incinerar sus restos el hijo regresa al país natal. No me detendré mucho en los pormenores de ese regreso, aunque profundizaré en el sentimiento de confusión del personaje, en este caso dando mayor fuerza al espacio caribe. Por lo demás, en la narrativa de ficción hay factores, tanto básicos como accesorios, de los que el narrador tiene que ser consciente, aunque no los haga explícitos, porque ni la perspicacia ni la sensibilidad del buen lector lo necesitan. A mí lo que debe interesarme de este regreso, en cuanto a los sucesos, son dos momentos: primero, aquel en que las cenizas de la madre son esparcidas por diversos puntos de un paraje que ha cambiado bastante y que el hijo apenas reconoce, pues la antigua casa se ha degradado, ampliada para acoger a nuevos inquilinos, las avenidas del río han hecho desmoronarse las orillas llevándose por delante bastantes construcciones, hay sembrados de caña de azúcar donde antes había praderíos... El otro momento que debo hacer resaltar es el final, cuando al recorrer al azar los alrededores de lo que fue ese paraíso de la infancia, mi personaje descubra, en lo alto de un ribazo, muy cercana al río, una casa cuyo aspecto le resulta familiar.

Es la media mañana y ante la casa hay una muchachita de pie, descalza, muy quieta, los brazos caídos y las manos enlazadas, vestida con una camiseta blanca y una falda rojiza, que le trae con fuerza a la memoria una imagen reconocible. Ante la muchacha, de espaldas a él, con la tela dis-

puesta sobre un caballete, acomodado en un pequeño asiento, un hombre con una visera verdosa da suaves pinceladas en el lienzo, en el trance de reproducir la escena de la muchacha plantada delante de la casa. La confusión de mi personaje debe llegar aquí a su punto culminante, porque, a través de un recuerdo que no puede delimitar, sabe que la muchacha se llama Débora, como sabe que él debería preguntarle: «¿Qué estás haciendo, Débora?», y que ella le contestaría, con seria convicción: «¡Me llevan para España!», y que de ese modo quedaría ajustado un misterioso engranaje de su vida, hecho a la vez de un olvido imperfecto y de un desmembramiento no rematado del todo, que lo haría comprenderse, con rara lucidez, escindido casi en dos mitades que ni el espacio ni el tiempo serían capaces de abarcar certeramente. Pero se queda quieto a la altura del pintor, inmóvil como la muchacha, incapaz tanto de hablar como de alejarse.

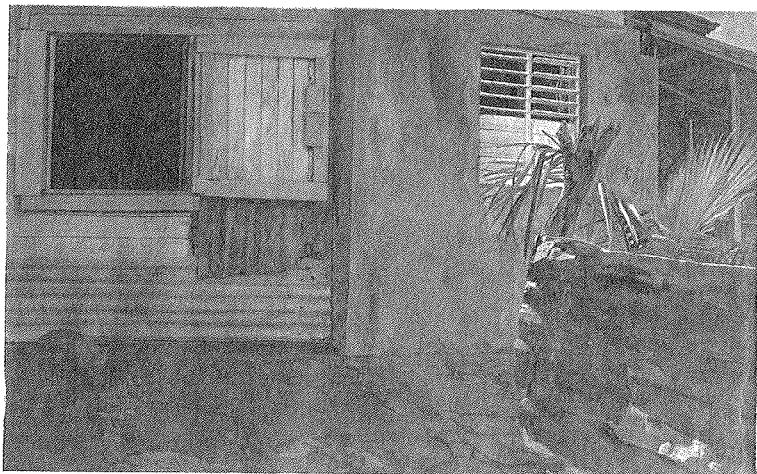


Si por fin desarrollo el argumento que ante ustedes he expuesto, resultará que en él se encontrarán mis viejos temas familiares, lo borroso de la identidad, la amenaza del doble, lo relativo del espacio y del tiempo en los que creemos encontrarnos instalados con tanta certeza, las trampas de la memoria, la peculiar relación que en sus bordes se establece entre la vigilia y el sueño.

Si logro llevar a cabo mi relato, conseguiré acaso no solo representar de alguna forma una parcela de la realidad en su nódulo profundo de extrañeza y delirio, sino establecer otro espacio posible, paralelo, alternativo, que es precisamente ese espacio de la ficción.

Servidora de eso tan escurridizo que llamamos realidad, la ficción construye una forma exclusiva de verdad.

Muchas gracias.



Contestación
del
EXCMO. SR. D. LUIS MATEO DÍEZ

Señoras y señores académicos:

De *Ficción de verdad* acaba de hablarnos José María Merino, en el brillante discurso que contiene la promesa de un relato que podría haber escrito, pero que ha preferido desvelarnos esta tarde desde el secreto de lo que tendría que hacer para llevarlo a cabo, para escribirlo.

Los secretos del escritor, los secretos de la escritura de ficciones, lo que se inventa, las referencias vitales de ese compromiso, los riesgos, las dudas y las decisiones conforman, entre otras consideraciones que acabamos de escuchar en la lógica de una trama que integra la sustancia del arte narrativo, la parte crucial del trabajo del narrador.

La claridad y lucidez con que José María Merino es capaz de hacer estas reflexiones, la pedagogía con que transmite la complejidad de su labor, forma parte de la convicción de su poética, una nitidez de ideas que avalan los frutos, los resultados. Saber lo que se quiere, saber hacerlo, fortalecer la voluntad en la experiencia del trabajo son dones que uno admira en quien los tiene, dones que habitualmente avalan también la generosidad de quien los posee, y la llegada de José María Merino a la Real Academia Española va a suponer una extensión de esa clarividente experiencia de su trabajo, una aportación enriquecedora que podremos patrimonializar.

La ficción construye una forma exclusiva de verdad, nos ha dicho Merino, la ficción siempre resulta una revelación, mediante lo simbólico, de lo que la realidad esconde, y son las palabras narrativas, la voz que las reclama y compone, las que materializan esa revelación, en la que José María Merino es un auténtico maestro. Las palabras que cuentan y recuentan, con las que el novelista asume con frecuencia la condición de francotirador, y es desde esa condición de francotirador del lenguaje, desde la opción más creativa y creadora del mismo, desde donde un escritor como Merino hace las aportaciones verbales que tanto convienen a la sabiduría de las palabras.

José María Merino va a ser, no me cabe la menor duda, un denodado trabajador en la Real Academia. Lo ha sido y lo viene siendo en todos los cometidos profesionales y literarios, y quienes hemos tenido la suerte de ser sus amigos nos hemos beneficiado de lo que su trabajo y creatividad irradian.

Hay una tonalidad vital que algunas personas expresan abiertamente en su modo de ser, una comprensión afectiva y sabia que se compagina con el trato y la complicidad, con el sentido en la mirada común o diversa de lo que somos, que se encuentra entre los bienes más agradecidos que podemos poseer. José María Merino hereda el sillón académico de Claudio Guillén, y yo no puedo sustraerme al recuerdo de lo que supuso, entre tantas otras cosas, la ejemplaridad de Claudio, y lo que Merino representa en una estela compaginable de modos de ser y aprender, lo que Claudio supone en la admiración de quien en el sillón académico le sucede.

*

José María Merino tuvo una infancia provincial en una antigua ciudad impregnada, como él ha confesado, de referencias míticas, en el contraste de una atmósfera marcada por la desolación de la posguerra y el esplendor de esa antigüedad que parecía corresponderse con un espacio sin tiempo.

En el León de esos primeros años, en la ciudad inmóvil sobre la que gravita el prestigio de las glorias para siempre perdidas, la biblioteca familiar fue el lugar de los primeros viajes de la imaginación, el espacio afectivo de los libros, donde Merino descubre los autores que le deslumbrarán con la narración de aventuras que implicaban las historias de los comportamientos humanos, la fascinación más inmediata de lo literario. Verne, Stevenson, el anónimo autor del *Lazarillo*, el mundo de los cuentos, desde *Las mil y una noches* y Hoffmann a Poe, Chéjov, Clarín y Valle-Inclán, un viaje iniciático que, en la biblioteca familiar, se compagina con el fervor que promociona una desbordada curiosidad que se satisface en las enciclopedias y los diccionarios.

Una buena biblioteca familiar, en tiempos precarios y oscuros, es un regalo de los dioses. La que Merino tuvo a su alcance estaba avalada por la sensibilidad y el criterio de su padre, un hombre que valoraba ese tesoro de los libros como el mejor legado para sus hijos, y a quien debo recordar en este momento porque sé que José María tiene ahora mismo muy presentes las ausencias familiares, que el tiempo hace irremediables.

Es muy larga la lista de aventuras literarias que orientan el camino del temprano escritor en que Merino se convierte, con el aliciente del lector empedernido que en la lectura

hace su aprendizaje de la literatura y de la vida, compaginando hasta confundirlas las experiencias de lo imaginario y lo real. Desde las grandes novelas, con preferencia en Dickens, Tolstói, Galdós, Mann y Baroja, y el resplandor de la poesía, con el heredado culto familiar a Rosalía, Bécquer, Juan Ramón, Machado y Lorca. La juventud universitaria abriría luego otros caminos, otros intereses, siempre sobre esos pilares de una fascinación imaginativa y vital que, al tiempo, consolidará el subsuelo de una obra que empieza a tomar consistencia, ya que el escritor temprano vislumbra el descubrimiento de su aventura personal, la trayectoria de lo que debe ir haciendo. Faulkner, Kafka, Proust, Borges, Cortázar, Vargas Llosa y otros escritores hispanoamericanos se conjugan con la cercanía de los cuentistas españoles del medio siglo, Aldecoa, Fernández Santos, Medardo Fraile, y con el interés por la narrativa llamada de «fantasía científica» y la valoración de poetas de todos los tiempos entregados al poema de largo aliento, que Merino admira sobremedida, de Lucrecio a Leopardi, Walt Whitman y Neruda, con otros como Cernuda y Prévert.

Las referencias de esos intereses literarios son ilustrativas del gusto ecléctico que ha nutrido la obra de José María Merino: el realismo y lo fantástico, lo lírico y lo narrativo, un gusto que alienta la alternancia armoniosa de la conciencia y el delirio, y donde lo absurdo y lo cotidiano conviven sin estridencias.

La ficción reveladora incita al buceo en la extrañeza de lo que somos, a la inmersión en lo que Merino contabiliza como la emoción y el sentimiento raro que ponen de relieve nuestros aspectos más desconocidos. Se trata, como le

hemos escuchado en su discurso, de profundizar en lo inusual, en lo misterioso y menos evidente de la realidad.

Hace tres años José María Merino recogió en el volumen *Cumpleaños lejos de casa* toda su obra poética. El libro dejaba constancia de la ya lejana despedida con que el narrador había soslayado esa vertiente de su obra, en la que muchos críticos habían percibido la resonancia de la balada, el impulso de cantar y contar desde el denominador común de la memoria del poeta. El aliento poético impregna el sustrato de la narrativa de Merino, que no rehúye ninguno de sus alicientes expresivos y significativos. Su experiencia lírica fue corta e intensa, interferida por el narrador, enriquecido en su apropiación, dueño definitivo de lo que la mirada del poeta irradiaba en el interior de las historias que cuenta.

Merino es un autor de obra extensa, lo que indica que es dueño de un mundo narrativo expansivo, que mantiene con una fidelidad férrea, rigurosa y sin concesiones. Obra extensa y variedad de géneros cultivados y de registros expresivos, con una continua voluntad de experimentación, de conquista, de novedad, a la hora de contar sus historias, de modo que sus narraciones siempre implican la búsqueda de su destino y sentido para ser contadas de la manera más hermosa y eficaz.

Es, además, uno de nuestros escritores actuales que más y mejor han reflexionado sobre el propio acto de la escritura, de la creación literaria, en libros como *Ficción continua*, que recoge muchos de sus ensayos, y ha desarrollado una labor de antólogo, muy iluminadora de sus propios intereses narrativos y de su perspicacia de lector, a la hora de eva-

luar aspectos de nuestro patrimonio literario. Recordemos *Cien años de cuentos, 1898-1998, antología del cuento español en castellano* y *Una memoria soñada. Leyendas españolas de todos los tiempos*.

El cuentista se compagina con el novelista, y la obra de Merino crece en la variedad de géneros, también en la novela corta y el microrrelato, con una libertad de imaginación en la que, como han advertido muchos de sus estudiosos, la fantasía, el sueño, el delirio, a veces en el límite de la locura, fecundan la realidad ordinaria, la materia de la vida.

El propio Merino ha presentado sus novelas, que han sido traducidas a muchas lenguas y han sido objeto de estudios y tesis doctorales en universidades españolas, europeas y americanas, bajo tres perspectivas diferentes, desde su propia clasificación: las Novelas Metaliterarias, las Novelas del Mito y las Novelas de la Historia.

La literatura dentro de la literatura sirve para hablar de lo extraña que es la realidad, de la forma en que la inventamos y pactamos con ella. *Novela de Andrés Choz, Los invisibles* y *No soy un libro* son tres fábulas en las que esa imbricación de la literatura en la literatura destila, por conductos tan apasionantes como fantásticos, la irrupción de lo inadmisibile en lo cotidiano, la sorpresa del relato en el espejo de la vida. El uso de lo mítico, la aureola de lo legendario recrean atmósferas y sueños muy peculiares en algunas de sus novelas más ambiciosas, desde *El caldero de oro* hasta la más reciente *El lugar sin culpa*, pasando por *La orilla oscura*, que fue Premio de la Crítica en 1986, *El centro del aire* y *El heredero*. Los estratos de la memoria en la identidad confusa de los lugares y de los seres humanos, la diso-

lución de la conciencia, el durmiente despierto, el doble, las pérdidas y las desapariciones llenan de sugerencias unas fábulas complejas que tienen como protagonista al ser humano en el centro de un siglo devastado y contradictorio. En las Novelas de la Historia se encuadran *Las crónicas mestizas*, trilogía que reúne *El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido* y *Las lágrimas del sol*, y *Las visiones de Lucrecia*, en la que se reconstruye la infortunada vida de una muchacha real, involuntaria soñadora apocalíptica, castigada por la Inquisición en tiempos de Felipe II. La experiencia del sueño, la imaginación y extravío del soñador, el contraste abismal del sueño y la vigilia, lo que el sueño contiene del misterio de la existencia son asuntos que impregnan el mundo literario de Merino, y Lucrecia, que asume como destino la desgracia de soñar, es un personaje histórico y, al tiempo, uno de los personajes más conmovedores e inquietantes de nuestro novelista. En *Las crónicas mestizas* quiso ofrecer una joven mirada contemporánea, a través de las aventuras de un muchacho mestizo de español y mexicana, de la Conquista cristalizada mediante la lectura de muchas Crónicas de Indias y antiguas relaciones. De nuevo el asunto de la identidad y de la inevitable invasión cultural preside estos libros, que contienen, además, un explícito homenaje a la literatura española del Siglo de Oro. El enorme éxito de estas novelas entre lectores jóvenes ha servido, sin duda, para dar a conocer una épica que alienta y alimenta una gran literatura de las dos orillas. También entre las Novelas de la Historia habría que reseñar la que aparece en estos días: *La sima*, una fábula muy comprometida sobre nuestros enfrentamientos.

En los cuentos está una parte fundamental de la obra narrativa de José María Merino. Hay unanimidad al considerarlo uno de los incuestionables maestros actuales del género breve. En ellos podemos encontrar asuntos poco visitados en la narrativa española, que proceden sobre todo de la naturalidad con que se introduce lo fantástico, como un hallazgo que supura en lo cotidiano o un descubrimiento que perturba lo real. Merino reclama para nuestra literatura una tradición tenue pero segura de lo fantástico, que se remonta, según él, a cuentos como *Lo que le sucedió a un Deán de Santiago con don Illán, el Gran Maestre de Toledo* y a otros selectos antepasados que en todos los siglos han mantenido esta misteriosa llama, desde *El peregrino en su patria* de Lope de Vega hasta *Smith y Ramírez* de Alonso Zamora Vicente, pasando por el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada o las *Leyendas* de Bécquer y, por supuesto, el rico patrimonio del cuento popular, que tanto ha interesado a Merino en la herencia de las tradiciones orales.

Cuentos del reino secreto, El viajero perdido, Cuentos del Barrio del Refugio, Cuatro nocturnos, Cuentos de los días raros o *Las puertas de lo posible* jalonan, entre otros títulos, en que el género literario canónico deriva hacia otras opciones más experimentales, un panorama creativo lleno de hallazgos y sugerencias, donde el cuentista demuestra ser dueño absoluto de un arte difícil, que siempre mantiene en vilo el reto de la intensidad y la medida.

*

Vuelvo a recordar, finalmente, esa idea que le hemos escuchado a Merino en su discurso de que la ficción construye una forma exclusiva de verdad, como servidora de eso tan escurridizo que llamamos realidad. Y la cita de Maupassant sobre el alma de las palabras, sobre el hecho de que la mayoría de los escritores solo les piden un sentido, pero que es preciso encontrar esa alma que aparece en contacto con otras palabras. El alma es siempre un término vagaroso e inquietante, un indicio en este caso de lo que un maestro tan poco dado a la retórica como Maupassant podía sugerir respecto al misterioso hallazgo de las mismas, al encuentro que en ellas teje la materia narrativa como destino irremediable de las ideas que se pueden contar, las que auspician el relato.

De la palabra se trata. De este bien del que cuida la Real Academia Española y donde, desde esta tarde, tienes, José María, un sillón que colma el sueño de aquel niño que fuiste, fascinado precisamente por eso, por la aventura de las palabras en los diccionarios y enciclopedias de tu infancia, que abrieron el mundo a la aventura de la vida y a la aventura de la literatura.

Yo puedo confesar que el privilegio de darte ahora la bienvenida se cuenta entre las cosas más satisfactorias que me han sucedido. La amistad tiene lugares de encuentro variados e inolvidables, y el de esta tarde es tan simbólico que puede deslizarse en una maravillosa percepción imaginaria, como la del cuadro del cuento que nos acabas de contar sin haberlo escrito.

Bienvenido seas.