

CERTEZAS DE UN INVENTOR DE FÁBULAS

Permítanme empezar con una disculpa: en mi caso, la disposición a la hora de escribir ficciones es mucho más natural que la disposición a la hora de divagar sobre las razones que me llevan a hacerlo. Este desacuerdo tiene que ver con el sentido que uno le da a la propia existencia y me temo que en la mía predominan las inclinaciones espontáneas hacia la imaginación y el pensamiento figurado antes que hacia el razonamiento lógico y el sentido común. Tiene uno siempre la tentación de disparatarlo todo, de llevar la normalidad a sus límites, de fabular, tal vez, innecesariamente. Es como si algo del niño fascinado por los cuentos que yo fui, hubiera hecho habitación permanente en mi memoria y el mundo no admitiera mejor razón de ser que la fabulosa; o como si no hubiera modo más ejemplar de enfrentarse a la cotidianidad que el de admitir los asedios continuos de la quimera en la vida diaria. Por algún motivo, uno sospecha que debe ponerse remedio a semejante persuasión. Escribir es el paliativo que yo he sabido encontrar para afianzarme en la disidencia que supone negar la realidad tal como nos llega. Escribe uno por reacción contra lo que le disgusta y por consuelo de lo que no alcanza, como una protesta contra las insuficiencias de la vida. La escritura, por tanto, no es una tarea complementaria de mi existencia, sino una necesidad indisociable de mi conducta. Y un compromiso ético. Yo no aspiro a vivir del cuento sino a algo mucho más valioso, siquiera en términos anímicos: aspiro a vivir el cuento. Por cuento entiendo toda fábula surgida con el propósito de referir la realidad de otra manera, empezando por el compromiso de hacerlo conforme a una visión propia del mundo y acabando por la voluntad de expresarlo con una conciencia artística de la escritura.

Vivir el cuento, vivir la novela, vivir la fábula, en suma, son maneras de enunciar el oficio de escribir la vida. Y esa pretensión de dejar memoria fabulosa de lo que percibimos no es sino una forma de rebeldía contra la pobre realidad que nos ha correspondido en suerte. Escribir es dejar testimonio del desacuerdo y, en mi caso, levantar un mundo autónomo donde las actitudes y las leyes que gobiernan el destino de lo narrado, que inspiran el pensamiento o que deciden la peripecia de los personajes son las que yo echo de menos en la vida.

Quiero insistir un momento en esta arbitrariedad. No sé si me habré excedido en alguna ocasión afirmando mi desavenencia con el mundo real pero el caso es que, no hace mucho, un periodista dejó dicho sin más atenuantes que en mi obra, «incipiente aunque progresiva», yo enmascaraba tras la fábula «una permanente vocación de renuncia a la realidad». No quiero darle a este titular más importancia de la que me permite ahora hacer a su costa algo de teoría

sobre mi obra, que es la disculpa que me trae ante ustedes. Es cierto que no escribo nunca a expensas de la realidad actual, pero eso no significa que lo que ocurre a mi alrededor me traiga sin cuidado. La verdad es que yo aún leo periódicos, incluso leo el periódico donde publica este contundente periodista, lo cual está lejos de ser una prueba de renuncia a la realidad con todas sus inclemencias. Pero aquí importan los matices: si hoy me he impuesto la tarea de exponer ante ustedes algunas de las certezas –no muchas– que tengo a la hora de escribir cuentos, no puedo olvidarme de una que afecta a la intención de todo cuanto escribo: no es siendo realista como uno tiene mayor posibilidad de capturar la realidad. Todo el gran arte es abstracto. «Lo que queda de un artista –decía Jean Renoir– no es su imitación de la naturaleza, puesto que esta es variable y transitoria: lo que resulta eterno es su aproximación a la naturaleza, aquello que puede obtener mediante su reconstrucción». Lo que yo obtengo en ese proceso –o dicho de otro modo: la realidad que yo quiero representar en mis ficciones–, es una que solo puede alcanzarse a través del lenguaje literario y, por tanto, la única que me interesa como narrador. Se trata de una realidad distinta y autónoma, con leyes propias, erigida para convocar, como decía Pavese, un sentimiento de maravilla ante la nueva realidad que revela una determinada conjunción de palabras. La principal certeza que tengo como escritor es que esta realidad revelada es mentira pero resulta absolutamente cierta como representación. Y la garantía más valiosa que conozco para hacerla verdad es recurrir a un tratamiento poético del lenguaje.

Para creer en el cuento así levantado, o mejor: para creer en cualquier escritura que no oculte sus intenciones artísticas, es preciso un pacto. Coleridge lo cifró en un ruego a sus lectores: les pedía que suspendieran la incredulidad ante lo que habían de leer. Lo que se exige del lector es, pues, una actitud –diríamos incluso una actitud confiada– ante el texto. Pero esta prueba de voluntad, si no de sugestión para aceptar que no somos impermeables a lo anómalo, tiene sus compensaciones: quien está dispuesto a creer, lo hará con el beneficio de descubrir un lenguaje que se aparta de la norma, un lenguaje que, por su condición artística, desafía a la realidad y sus límites para llevar una existencia paralela capaz de desbordar el mundo y organizarlo en torno a un discurso propio que lo contiene y lo recrea de un modo nuevo. La consecuencia más admirable de este uso de la palabra es que resulta intemporal. Su naturaleza es casi privada, por más que se haya escrito para circular públicamente, pero su destino es ser ajeno al mundo, estar fuera de contexto, alcanzar un rango consciente de marginalidad que trasciende la mera función comunicativa para ofrecer una posibilidad mucho menos inocente: una lectura tan alternativa y tan simbólica de la realidad que su gran logro consiste en hacernos aceptar lo imposible, en abrirnos los ojos a aspectos ocultos de lo cotidiano que únicamente se revelan por obra del lenguaje literario. En

literatura, la verosimilitud es la condición imprescindible de lo real, por no decir su garantía más urgente. Y ese es su gran beneficio. De modo que cuando el texto se asemeja a lo que entendemos por realidad –y por realidad me refiero aquí al referente existencial que inspira la ficción–, habremos conseguido darle la vuelta a ese paradigma tan manoseado y tan estéril que declara: «todo parecido con la realidad es pura coincidencia» para lograr lo único que importa en una creación artística: que todo parecido con la realidad sea puro acierto.

Una vez aclarada, pues, mi relación literaria con la realidad, a la que no huyo –estoy seguro– permanentemente, les confesaré algo. El célebre mandato de Coleridge al lector es una petición de buena fe que yo aprendí sin esfuerzo de niño. Por supuesto no lo hice leyendo las palabras del poeta inglés, sino oyendo una voz familiar con la que mis modales de cuentista tienen contraída una deuda inmensa, tan honda que aquella voz sembró en mis oídos nada menos que la aspiración fundamental que gobierna el oficio de todo fabulador: la conversión del acontecimiento en lenguaje. Ahora empezaré a recordar por el principio, a diferencia de lo que sucede en muchos cuentos, incluso en algunos míos.

Por las rendijas de una contraventana se cuelga un rayo de luz que deja su huella en la pared. En el silencio de la habitación, un niño recién despierto atiende a las lejanías de la casa. Es domingo y el tiempo parece un animal dormido que se derramara por los rincones sosegándolo todo con una somnolencia muy plácida. Poco a poco, la penumbra va resolviéndose con vaguedad entre los muebles familiares. La mañana, recién nacida detrás de los cristales, se afirma en el ladrido de un perro, en la voz de un vecino o en el rumor de un coche que se aleja por la carretera. Pero el niño espera otra señal, una voz que debe nacer al otro lado del pasillo. Ya la rendija de luz ha hecho su lento viaje de centímetros por la pared hasta hendir con su filo blanco el almohadón. Y a punto de alcanzar el pelo del muchacho, por fin se despierta la casa con unos pasos que recorren la cocina. «¿Ya se puede?», la voz impaciente del niño sobresalta la paz de los objetos. Y con ella, se disuelven las primeras imaginaciones del día para que brote un orden nuevo y esperado, esa emoción que solo las fórmulas verbales que convocan el prodigio saben preservar: «Sí. Pero no vengas descalzo». La voz de la mujer tiene aún la afonía del recién salido del sueño.

Con zapatillas, pues, y a la carrera, pasaba yo junto a mi madre, atareada en prender la lumbre en la cocina. Aquellas prisas mías solo hallaban sosiego un poco más adelante, al entrar en su dormitorio. Allí, la luz de una lamparilla de mesa, revelaba tenuemente la figura de mi padre, casi oculto bajo las mantas de la cama, a menudo vuelto de espaldas a la puerta, y diríase que profundamente

dormido. Pero yo sabía que se esperaba mi llegada a aquel recinto, como se esperaba la de mis hermanos, para renovar la ceremonia de ponerle principio a los domingos con un cuento. Mi padre, en una especie de duermevela consciente, contaba con una voz que parecía surgir de muy lejos, a medio camino entre la laboriosidad de quien sale del sueño para hablar y la fluidez de quien es dueño de una historia que está a punto de decir.

Todos los recursos narrativos que yo haya podido ensayar en mis cuentos, ya estaban sembrados, en uno u otro grado, en aquellas historias dominicales que mis hermanos y yo escuchábamos embozados en la cama matrimonial. Veo a mi padre dándose la vuelta, fingiendo sorpresa ante nuestra llegada. Y lo recuerdo, un poco después, boca arriba y contando el cuento con los ojos cerrados, como un oráculo al que de vez en cuando se le escurría una lágrima que él dejaba correr en dirección contraria a las palabras. Y me veo a mí y a mis hermanos tapados hasta los ojos, acurrucados y calientes, oyendo atentísimos aquella voz que mezclaba historias fabulosas donde convivían, con despreocupado rigor de tiempos y lugares, los Reyes Magos y el faraón de Egipto, una tribu de comanches y la señora Orlisa, vecina del pueblo y velocista insuperable cuando tocaba salir a comulgar, así como un repertorio recurrente de la fauna local más respetable: lobos, osos, garduñas y galfarros. A medio camino entre la historia legendaria y las miserias cotidianas, por aquellos cuentos desfilaban héroes con padecimientos ordinarios: desde Moctezuma con un dolor de muelas hasta el propio Cervantes, que había llegado al valle, y a lomos de un rocín flaco, en busca de una pluma que había perdido. Otras veces, el que se dejaba ver era el Cid Campeador, que, Tizona en mano, pelaba con mucha habilidad –justo es reconocerlo– una naranja, al tiempo que su caballo pastaba en el Moriscal, un *prao* de Babia que mi padre nos señalaba siempre desde el coche, cada vez que íbamos a León. Para no alargar el catálogo más de lo necesario –aburrir es el peor delito del cuentista–, concluiré este repertorio de motivos con una historia fruto de un día pero que nunca he podido olvidar: una vez, es decir, una mañana de domingo, mi padre nos contó que la lechera de Lumajo, nuestra proveedora habitual, se había cruzado en su reparto con el rey Midas, al que convidó a un vaso de leche que él, por devolver la cortesía, pagó en secreto dejándole el embudo de colar teñido de oro. Figúrense cómo miré yo desde entonces a la lechera, y qué poco me faltó para preguntarle por el embudo, cuya ausencia, acabé por explicarme yo cuando la veía faenar a la puerta de casa con la herramienta ordinaria, era lógica, si se quería preservar sin daño un objeto tan valioso.

En medio de este asiento de prodigios sobre montes familiares, aparecíamos también nosotros de vez en cuando. Uno u otro hermano, si no todos juntos, asomábamos por la fábula, especialmente participando en un ciclo

de relatos que, tras variadas peripecias, nos dejaban siempre dentro de una habitación ante siete puertas, cada una de un color, y sometidos a la rebaja de conocer únicamente el secreto que se ocultaba tras una de ellas. El hecho de que a pocos pasos mi madre estuviese encendiendo la cocina de carbón, no parece ahora sino otra feliz coincidencia que afianzara aún más la hermandad sin memoria del fuego y las palabras. Y así como las llamas crecían en su atrevimiento alimentadas por la leña, mi padre se afirmaba poco a poco en su relato, alimentado por nuestra avidez de oírle contar. Sin embargo, nunca abrió más de una puerta en cada cuento, una abstinencia acaso fundada en la necesidad de poner fin un poco antes a la historia para volverse a dormir, pero de la que con el tiempo, yo he querido extraer una lección de economía narrativa y una manera de acrecentar el misterio o de sembrarlo, sin necesidad de más palabras.

No es ésta la única deuda que yo tengo contraída con aquellas maneras de fabular en familia. Acaso una de las más singulares afecte a lo que la preceptiva retórica define como *captatio benevolentiae*, y que, ahora lo ve uno, no es más que la expresión latina para rogar esa suspensión de la incredulidad que todo escritor reclama para su fábula. Mi padre no sabía nada de tales reparos, pero su talento como narrador oral le permitía intuir ese beneficio de arrancarse a hablar contando con las voluntades favorables de los que escuchan. Así que, antes de poner principio al cuento, nos sometía a una pregunta que era ya parte del relato, o al menos de su posibilidad, porque disponía el ánimo de los oyentes de esta suerte: «¿cómo queréis el cuento: corto pero sabroso o largo pero insípido?». Ninguno de nosotros teníamos una idea precisa de qué significaba aquello de «insípido». Pero invariablemente optábamos por el riesgo de la fórmula donde acechaba la palabra ignorada porque tenía la ventaja de su alianza con la condición extensa del relato. La habilidad –o quizá debiera decir la generosidad de mi padre–, hacía buena la antítesis que forzaba nuestra elección y lo que allí escuchábamos era una historia que lograba hermanar lo largo con lo sabroso. Ahora entiende uno que los cuentos deben ser fascinación verbal y emoción contenida desde las primeras palabras, incluso aquellas que solo existen para preparar los ánimos de quienes escuchan.

De lo dicho hasta aquí bien puedo extraer una primera certeza que explica mis inclinaciones a la hora de inventar fábulas: el origen de mi escritura está en la memoria y por tanto en ciertas experiencias de los años primeros de mi vida que, trascendidos o disfrazados, nutren mis ficciones. Los cuentos de mi infancia, ambientados tantas veces en el entorno real de nuestro valle, pero sometidos a los caprichos de una imaginación en la que lo cotidiano convivía con lo fabuloso y donde el espacio físico era capaz de admitir posibilidades legendarias, favorecieron en mí una visión del mundo donde lo real y lo

imaginario cohabitaban espontáneamente. A las nueve de la mañana, un domingo, yo podía estar escuchando un cuento en el que la señora Orlisa le levantaba la voz a un jefe indio detrás del monte que se veía por la ventana, o un cuento en el que Funcias, el tonto del pueblo, jugaba a las cartas con una bruja que le hacía trampas, y a las doce, veía a Orlisa y a Funcias sentados en el mismo banco de la iglesia dándose la paz. El caso es que esa ambigüedad inducida supuso para mí un enriquecimiento emocional enorme y una vinculación peculiar con el territorio de mi infancia. Durante mis años de escuela, los que pasé en Villaseca de Laciana, yo crecí con la sensación de que era dueño de un secreto que afectaba a la vida particular de unos cuantos vecinos, pacientes de peripecias por lo general cómicas y un tanto disparatadas, que ellos mismos ignoraban. Aquel repertorio humano sujeto a situaciones insólitas en un paisaje real de montes nevados y valles cautivos que también invitaban a soñar, me inclinaría a la fábula, me temo que de por vida.

Recuperar ese legado, el de los hombres y los paisajes, a través de la escritura conlleva una recreación de las primeras percepciones de la existencia, ya fueran armónicas y estéticas, o misteriosas y absurdas. En la medida en que escribir es una manera de ordenar la realidad vivida, la fábula se hace más consciente de su origen y establece una relación moral con la realidad recreada. Y cuántas veces, al menos en mi caso, ese rescate tiene el sonido de una voz precisa, un acento inconfundible, una manera de entonar que va dictando los hechos y anticipando las consecuencias de las palabras, tiñéndolas de una condición que las hace indudables, es decir, verosímiles, lo cual, en literatura, es concederles el rango mayor al que aspira toda ficción: el de pasar por verdad absoluta.

En la medida en que aquellas primeras lecciones narrativas me entraron por los oídos, mi deuda con la oralidad es lejana y muy viva. Encontrar la voz ha sido siempre una de mis preocupaciones mayores a la hora de escribir. La voz y su panoplia de inflexiones que devuelven el cuento a sus orígenes, a su condición de palabra declamada frente al fuego y a su esencia acaso más comprometida con el puro entretenimiento. Mi maestro Antonio Pereira lo sabía bien y lo predicaba con el ejemplo. Basta con leer sus relatos, y no digamos con oírse los contar. «Un cuento es la ficción de una voz», solía repetir. Que lo narrado resulte ameno depende muy estrechamente de la manera de hablar. Eso lo descubrí pronto. Y no son pocos los recursos al servicio de la voz que iría yo reconociendo como más valiosos con el tiempo: los olvidos fingidos y los silencios, los aplazamientos velados y las maneras irónicas de aludir, las vacilaciones hechas parte del relato y los diálogos vivos, la sequedad de los juicios y el gusto popular de los razonamientos. En todos mis libros son evidentes estas herencias de tradición oral. Desde *Las elipsis del cronista* hasta

Mientras nieva sobre el mar, la preocupación por dar voz a otras voces que cuentan dentro del relato, que relegan al personaje real que soy yo para imponerse como criaturas con un discurso propio, es constante. Y tan decisiva, que no pocas veces su versión determina la estructura de lo narrado haciéndolo depender de una memoria colectiva, como en *Gran Circo Mundial*. O se resuelve en un discurso multiplicado que hacen suyo muchas voces, todas, quisiera yo, pasajeras en el tiempo pero detenidas en la memoria, como el humo que dejan los trenes a su paso. Por lo demás, creo que solo las palabras que el escritor da por verdaderas pueden serlo también para el lector, que, al menos mientras dura la lectura, será el dueño legítimo de la verdad que sostiene a la ficción.

Junto a la certeza de que los cuentos de mi padre fueron la puerta más temprana que se abrió ante mí para revelarme que la realidad tiene resquicios que solo la imaginación reconoce, y que son precisamente esas rendijas las que vale la pena relatar, otra evidencia se suma al equipaje más imprescindible de mi formación como escritor. Me refiero a las lecturas. Y también ese camino arranca de lejos, de los días azules de la infancia.

Yo tuve la suerte de ir a una escuela donde se leía mucho y donde había una biblioteca que se nos permitía usar. Pero la disponibilidad de los libros de poco habría valido sin el entusiasmo de alguno de los maestros que nos invitaban a leerlos. Y del hábito de declararlos en alta voz, alumno por alumno en turnos breves, durante una clase a la semana. Esos mismos maestros que creían en la lectura, confiaban también en el ejercicio complementario de escribir. Y de razonar sobre lo escrito. Es así que, entre mis recuerdos escolares más felices –aunque me guardo de decir que la dicha fuera unánime en el aula–, tengo yo el de regresar a casa con la encomienda de escribir una redacción que ya iba madurando por el camino. Para el final dejaba otros deberes menos gratos, pero sobre los que acababa por extender también una mirada literaria, sin duda poco oportuna pero al menos consoladora. A mí me costaba resolver – y casi diría que aceptar– aquellos problemas de matemáticas en los que un pobre grifo envejecía tratando de llenar un depósito que, por norma, oponía una fuga casi equivalente en centímetros cúbicos al chorro vertido sin consuelo. Se nos recomendaba leer no menos de seis veces el enunciado antes de intentar la solución. Y esa insistencia vino a ser, en mi caso, una prolongación de las clases de lectura y un recreo para la imaginación frente a las exigencias precisas del problema. Leer y releer el enunciado me abstraía de sus demandas y me separaba cada vez más de lo estrictamente requerido, de manera que para el sexto repaso de las penosas circunstancias del depósito, yo seguía siendo una inteligencia paralizada, incapaz de prever soluciones al problema del agua, pero con una imagen ya precisa del dueño de la cisterna, de su leve cojera al andar,

del pañuelo que le colgaba de un bolsillo, del perro retozón que le seguía y de la caída que le esperaba al hombre en el momento de asomarse a comprobar el nivel del agua, después de resbalar en el charco que se formaba a causa de la fuga. Porque hacia la quinta lectura había empezado a helar en el problema. No quiero contarles adónde llegaba yo leyendo una y otra vez los enunciados correspondientes a los enigmas de trenes que partían de estaciones lejanas, a velocidades distintas, buscando un encuentro en algún punto preciso de la geografía universal. Yo era incapaz de dar razón de aquel cruce por el que se preguntaba pero conocía con detalle la biografía particular del maquinista y calculaba los diversos avatares del pasaje. Solo en casos de absoluta renuncia, lingüística y numérica, dejaba que los trenes se estrellasen.

Al margen de las veleidades fantasiosas que me sugerían los problemas, las lecturas de la escuela me hicieron consciente de que ese recreo que consiste en interpretar de manera fabulosa la realidad, tenía contraída una deuda necesaria con el estilo. Es muy probable que, para entonces, la retórica oral aprendida oyendo cuentos en casa, o escuchando a los viajeros de comercio que pasaban por la tienda familiar, oradores por lo general propensos al género encomiástico, hubiese ya dejado su sedimento en mí y que yo recurriera a las mismas artes a la hora de entregarme a mi oficio más precoz como narrador público: el resumen de películas ante audiencias que no las habían visto. Recuerdo perfectamente que añadía escenas de mi cosecha al argumento relatado y que mi más secreto afán a la hora de hacerlo era no tanto evitar que se descubriese el embuste como despertar en el auditorio una suerte de conmoción melancólica por lo que se habían perdido. Es posible que en aquellas recreaciones yo estuviera aplicando maneras aprendidas en los cuentos familiares pero sin conciencia artística de ningún tipo. La impresión estética más remota que recuerdo –quiero decir la primera percepción estilística que afectara al uso de la lengua de la que tengo constancia–, tendría lugar frente a una página impresa y partió de la lectura escolar de *Platero y yo*.

La obra de Juan Ramón me abrió los ojos a la realidad poética del paisaje. Por encima de todo me reveló que el secreto de decir las cosas como nunca antes había oído, era un arte de disponer palabras que hacía memorable cada objeto. Cada una de las frases de aquel libro parecía una fórmula sagrada, un ensalmo inalterable –«Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón»–, un orden de palabras con una misteriosa capacidad para despertar las emociones. El asombro provenía de que aquel fraseo estaba al servicio de historias menudas, nada prodigiosas –un paseo, la luna, un grillo, un pozo– pero capaces de convocar una fascinación que residía, antes que en la categoría de lo narrado, en la manera de contarlo. Poco tenía que ver el campo de Moguer con el valle de mi infancia pero por obra y gracia de la

escritura de Juan Ramón, yo me sentía acompañante de Platero por un paisaje que acababa siendo tan cercano como la huerta de mi abuelo, detrás de casa, o como los caminos del monte por los que salía a correr con mis amigos. Aquel libro mágico contenía un país verbal levantado a fuerza de metáforas y símbolos capaces de dignificar cada árbol y cada pájaro, cada púa y cada flor, cada calleja y cada silla mencionada. Y con *Platero* yo entré por una lengua nacida para sujetar no el paso fugitivo de héroes legendarios sino para sostener a la humanidad entera representada en sus categorías menos prestigiosas: el loco – que resultaba ser el propio poeta–, el pastor, la tísica, el niño tonto, la niña chica... La dignidad de tanto desventurado y la gloria de los objetos dependían exclusivamente del uso poético del lenguaje que dictaba la mirada compasiva de aquel escritor de rostro tan severo. Tanto hubo de pesar en mí la lectura de aquel libro, que con el tiempo traje a Juan Ramón al valle y lo dejé dentro de un cuento para que recibiera de manos de mi madre una fuente de frisuelos. Poco regalo es, bien lo sé, para festejar a quien tanto debo pero quiero pensar que, al menos el gesto de las manos tendidas para hacer la entrega y los ojos del niño que mira cómo el poeta abre las suyas aceptando lo que llega, le habrían complacido. Quizá más que el sabor de los frisuelos.

Juan Ramón me atrajo por su estilo –o me enseñó que escribir era ser dueño de un estilo– pero hubo otro escritor en los inicios al que me aproximé principalmente por su aspecto. Una fotografía en el libro de lecturas escolares fue suficiente para hacérmelo cercano y familiar, como un pariente. La edad avanzada de aquel hombre y su indumentaria, en la que destacaba la boina por encima de todas las prendas, me inclinaron a verlo como un abuelo que en vez de atender la huerta y arreglar relojes, que era el oficio del mío, se dedicaba a poner historias por escrito. En la foto, el escritor aparecía inclinado sobre el papel, con aspecto de trabajar con resignación y hasta con frío. De hecho iba abrigado. Era, ya lo habrán adivinado ustedes, don Pío Baroja. El primer libro que yo compré con dinero propio, procedente de las propinas del domingo, fue *Zalacaín el aventurero*, título prometedor que no me defraudaría. En la escuela había leído con una mezcla desconocida de emoción y desasosiego «La sima», un cuento que me descubrió la posibilidad de que las historias no terminaran necesariamente de manera feliz, pero un relato, también, donde el paisaje parece hacer al hombre y determinar su conducta. No es pequeña esta lección que acabaría dejando su huella también en mucho de lo que escribo; un descubrimiento, este del paisaje como expresión del alma, que yo vería refrendado en la obra de otros grandes narradores a los que admiro –desde Rulfo o Delibes hasta Conrad y Faulkner–, si bien creo que en esta pasión por hacer del paisaje materia de introspecciones éticas no le debo menos a la Literatura que al cine del Oeste, otra herencia de la infancia que perdura muy vivamente en mí.

Leer, un hábito que adquirí en la escuela, me abrió definitivamente el paso a la ficción como manera de entender el mundo en una conquista de la realidad que se había iniciado, no me cabe la menor duda, oyendo cuentos en casa. Las lecturas significaron muy pronto algo más que una forma de esparcimiento. Despertaron en mí la necesidad de escribir. Cuanto más leía más me parecía que eran los libros los que me leían a mí. En sus páginas me adentraba en otras vidas y en otros paisajes que me competían como propios y yo empecé a dejar constancia de lo mío sobre el papel, a anotar sueños y fragmentos de conversaciones, a ensayar las primeras historias fabulosas que partían de observaciones cotidianas, a fijar aspectos de la naturaleza y el paisaje provincial en un diario de pesca y a describir, casi diría que a deformar, a personajes reales de mi entorno. Con los años, he comprendido que toda obra literaria contiene una interpretación del mundo, una representación simbólica que a veces implica un alzamiento contra las leyes de la realidad aparente, pero una disidencia, digámoslo así, que ensancha nuestra percepción de las cosas y nos hace más receptivos a lo diverso. Atisbar, a través de la letra impresa, las relaciones que existen entre los libros y la vida –aquel duelo que Cervantes sitúa con más autoridad que nadie entre las armas y las letras porque él abrazó las dos–, me reveló una forma más compleja de percibir el mundo. Leer supuso para mí asistir a una escuela del pensamiento figurado de la que espero no abdicar nunca porque no conozco mejor medio de comprender la vida en todas sus posibilidades, ni disciplina más valiosa para ejercitar el juicio crítico y el cultivo de la razón que adentrarse en un libro. Ser inculto, pensaba Pier Paolo Pasolini, significa haber perdido deliberadamente todo respeto por el hombre. No sé si hay prueba menos equívoca a la hora de juzgar nuestros progresos como individuos –quiero decir los aspectos más nobles de nuestra condición humana– que enfrentarnos periódicamente a las grandes obras de la Literatura: volver a la *Odisea* y al *Quijote*, a *Hamlet* y a *Guerra y paz*, a *La isla del tesoro* o los cuentos de Borges es el método más seguro que conozco de comprobar quiénes somos en cada momento y en qué hemos cambiado frente a la misma página universal. No se trata solo de una confrontación estética sino de un juicio ético sobre la condición humana que los libros mejores saben preservar.

Los cuentos familiares, que valen por la tradición oral, y las lecturas de la escuela, sobre muchas de las cuales habría de volver con más edad como quien recupera el sabor de un agua insuperable, probada en la infancia, son, pues, las dos principales certezas que tengo para explicarme el origen de mi vocación como escritor. Y a tenor de lo dicho hasta aquí, descubro que va surgiendo otra, un tanto comprometedora: la sospecha de que hablar de certezas equivale a hablar de seguridades para referirse a un oficio que basa su prestigio en la habilidad para mentir, uno de los menesteres menos seguros que existen. Pero

lo cierto es que con los cuentistas resulta de aplicación aquel dicho popular que se predica de los habitantes de Irlanda, patria, como es bien sabido, de extraordinarios fabuladores: «la mitad de las mentiras de un irlandés son ciertas». Con los cuentistas ocurre igual. Un buen cuento, en el sentido más estricto de la palabra, no es otra cosa que una mentira bien contada. Solo que se trata de una mentira honesta, sugerida por razones que benefician a la ficción, que al fin y al cabo es el empeño más honorable al que se debe un escritor. ¿Está su fábula tan bien contada que nada importa su condición de impostura? A tal compromiso debe llegar el que fabula, a levantar una mentira con todo el rigor que exige la necesidad de hacerla verdad ante el lector. Mas ese hechizo solo se produce si la fábula es verdad primero para quien la escribe.

Y aquí es donde surgen las vacilaciones. Sospecho que el afán de hacer pasar por verdades los productos de la imaginación es menos vehemente a la hora de sopesar las razones que le llevan a uno a intentarlo. Y me parece advertir cierto desajuste en tal propósito: mi impresión es que los escritores, cuando intentamos explicar cómo se logra cierto encantamiento, ese misterio o esa iluminación que el lector llega a percibir cuando el texto sale como es debido, nos parecemos demasiado en la urgencia con que nos reconocemos incapaces de aclararlo. No soy una excepción. Para consolarme de mi insuficiencia en este terreno del propio examen, suelo refugiarme en la máxima de Hipócrates, *ars longa vita brevis*, que viene a ser el reconocimiento de que el arte supera a la vida o al tiempo que nos es concedido de vida para dominarlo. Añado yo, también, que para entenderlo y explicarlo. En mi caso, además, tiendo a delegar las aclaraciones sobre el arte de narrar en otros escritores que, me ha parecido siempre, se explican mejor y tienen más oficio. Alguna seguridad tengo, desde luego, en lo que hago pero me limito a pocas verdades. Quizá la mayor sea la aceptación de que narrar es distorsionar la realidad y hacerlo a través de un compromiso estético con el lenguaje. Y la certeza de que en ese procedimiento intervienen elementos difícilmente aprensibles que tienen más que ver con ciertas experiencias del espíritu –digamos revelaciones o epifanías– que con la técnica. «Sin inspiración queda el exhibicionismo de la técnica», advierte Muñoz Molina, uno de esos escritores que se explican mejor que yo. Teniendo esto en cuenta, «Certezas de un inventor de fábulas» es un título, me temo, un tanto ufano. Pero más me preocuparía que resultara pretencioso. En todo caso, creo que le conviene una explicación que lo libre, al menos, de la sospecha de juego verbal poco exigente.

La verdad es que siempre tuve mis dudas a la hora de bautizar estos papeles, una incertidumbre que se extiende también al trabajo de poner nombre a mis libros y título a cada uno de mis cuentos. De esa incapacidad es del todo inocente la doctora Natalia Álvarez, que me ha traído ante ustedes. Estaba ella

lejos de sospechar a qué compromiso me sometía cuando me pidió, hace ya unos meses, un título para esta intervención. Podía ser provisional, me tranquilizó, ignorando que esa concesión duplicaba mis zozobras porque, quien es poco seguro para nombrar una vez, no halla motivos para redimirse con la segunda prueba, solo para prolongar la indecisión. El premio a mi lealtad, quiero decir a la obediencia de ajustarme al título que propuse primero, llegó, poco tiempo después, con el hallazgo de otro título, bastante mejor. El problema es que no era mío. Pertenece a un texto breve de un cuentista al que admiro. Pero la semejanza, al menos, me trajo un consuelo: mi elección no era del todo mala porque en algo recordaba a la suya. Se trata del uruguayo Felisberto Hernández, un hombre que no solo sabe titular bien sus relatos, sino sus reflexiones sobre el origen de los relatos. «Explicación falsa de mis cuentos» es el encabezamiento que él puso al frente de un texto publicado en 1955, al que llegué por casualidad, y que me dio la confianza que necesitaba para creer que «Certezas de un inventor de fábulas» expresaba, en términos opuestos, la misma suspicacia a la hora de abordar la esencia de las ficciones propias. Yo pedía seguridades para hacerlo, porque no creo que las haya; Felisberto, más sabio, habla de explicaciones falsas para llegar a la verdad.

Les decía que los escritores solemos pecar de poco imaginativos cuando se trata de hacer aclaraciones sobre nuestro oficio, de manera que basta con buscar en las páginas teóricas de casi cualquier escritor en el mundo que merezca ese título para reconocerse en los mismos afanes y en las mismas dudas. Pero la poética de Felisberto Hernández, como su escritura, procede de una iluminación poco común y pertenece a un orden misterioso que aquí alcanza también a la imaginería desplegada para describir el origen de sus cuentos. Permítanme que comparta un fragmento con ustedes antes de terminar con una reflexión derivada de esta cita. Si no me equivoco, Felisberto Hernández deja un recado para los lectores, es decir, para todos nosotros, que valdrá la pena considerar.

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado; no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer ni cuidar su crecimiento; solo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a

que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada. Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda.

Yo quisiera haber escrito esta página. En tan pocas líneas cabe un hondo compromiso ético con el oficio de fabular y la idea generosa de que la obra es independiente del creador y crece sin conciencia de sí misma; cabe, también, una consecuencia que podríamos juzgar incómoda: se postula la autonomía del texto que parece nacido para desafiar la lógica y hasta el mérito de quien lo escribe. Pero todas las pretensiones de Felisberto Hernández en esta explicación, por excéntricas o provocadoras que resulten, están subordinadas a un ruego que el cuentista uruguayo hace muy delicadamente. Un ruego al lector. Creo que podría expresarse así: solo un determinado tipo de lectura confiere al texto el sentido para el que fue creado. Pide Felisberto Hernández que adonde no llegue él con su fábula, –«solo presiento o deseo que tenga hojas de poesía», dice literalmente–, sean «ciertos ojos» los que la miren para que «se transforme en poesía». Si no me equivoco, estamos de nuevo ante la reclamación de Coleridge –ya saben, el abandono de la incredulidad–, solo que formulada de un modo menos imperioso. Creo, también, que más exigente porque en la cita del cuentista uruguayo la virtud de un texto parece depender más que de su función literaria –y en su caso quiere que esa función sea poética–, de la mirada del lector que le da sentido. No se trataría, pues, de una esencia, la del texto, sino de una disposición, la del lector. En esa demanda coincide con Coleridge, pero no se conforma con que renunciemos temporalmente a nuestra condición de seres descreídos. Para Felisberto, creer en la fábula es leer de manera tal que solo a través de ese ejercicio se revela en el texto la secreta naturaleza para la que fue creado. Por encima de las intenciones del autor, la disposición a leer poéticamente es lo que constituiría la naturaleza poética de un texto, podemos concluir. «Algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos», son las palabras exactas de Felisberto Hernández para explicar esta mudanza. De forma

parecida se expresaba Borges, para quien la distinción radical entre la poesía y la prosa residía en la diferente expectativa del que lee.

Mi última certeza de esta tarde, la certeza de un escritor de fábulas que duda de la aparente seguridad que sugiere este enunciado, es que mi destino está, pues, en manos de los lectores. Creo que las palabras de Felisberto Hernández son ciertas. Ustedes, cuando me leen, cuando leen a otro, se convierten en parte de lo escrito. Son el sentido último de la escritura, su centro. Yo lo fui cuando me acerqué por vez primera a una página de Juan Ramón y a un cuento de Baroja, en la escuela de mi pueblo. Sentí entonces que eran las palabras impresas las que me leían a mí, que yo formaba parte de aquel paisaje y de aquella intriga. Sentí además que estaba llamado a prolongar fantasías propias que, de dar con las palabras justas, habían de ser también las fantasías de los que me leyeran. No era una novedad para mí. Apenas siendo un poco más niño, había conocido la misma iluminación. Solo que el ensalmo se había abierto paso a través de los oídos: «¿cómo queréis el cuento: corto pero sabroso o largo pero insípido?». Aquellas palabras eran una fórmula que dejaba los ánimos en vilo. Traían la exigencia de una respuesta, una invitación a participar en la fábula que demandaba espíritus dispuestos a pronunciarse antes de escuchar. Fue una manera inolvidable de empezar el cuento porque llevaba aparejada la posibilidad de formar parte del relato al responder. El hombre que contaba y los niños que escuchábamos éramos materia de la misma ficción a través de aquel diálogo esencial.

Desde entonces, el cuento no ha hecho más que empezar. Solo confío en saber llevarlo al mejor fin con la ayuda de los lectores, dispuestos, como niños recién salidos del sueño para oír un cuento, a creer en la fábula que esconde la realidad.

Muchas gracias.

P. A. E.

