

# Entrevista con Antonio Muñoz Molina

Carlos Alfieri

Cuando el escritor español Antonio Muñoz Molina aparece ante el periodista, resucita de inmediato un muy debatido problema estético: el de las relaciones entre la realidad y su representación. Se ha afeitado su pertinaz bigote iraquí y se lo ve delgado y más alto, un cuerpo que poco tiene que ver con el que la imaginación completa a partir de las fotos del rostro redondo que suelen poblar las solapas de sus novelas.

Vive con su mujer, la escritora Elvira Lindo, y los cuatro hijos de anteriores matrimonios que reúnen entre ambos (tres suyos; uno de ella) en un piso amplio y diáfano que aún carece de las huellas de sus demasiado recientes ocupantes. Se ven en él algunos cuadros de Manolo Valdés y, en la biblioteca, una cantidad insólitamente moderada de libros («No los acumulo –explica Muñoz–, muchos los regalo después de leerlos»). El edificio está ubicado en la calle Almagro, en una zona donde se desparrama la belleza sobria y sólida de la arquitectura del Madrid del primer cuarto del siglo XX.

La carrera literaria de Muñoz Molina –nacido en Úbeda, Jaén, en 1956– ha sido particularmente vertiginosa. Tras publicar su primera novela, *Beatus Ille*, en 1986, obtuvo con *El invierno en Lisboa* (1987) el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica; en 1991 logró, con *El jinete polaco*, el Premio Planeta y, al año siguiente, otra vez el Premio Nacional de Literatura. Otras obras, como *Beltenebros* (1989); *Nada del otro mundo* (1993); *Ardor guerrero* (1995) o *Plenilunio* (1997; Premio Femina 1998 a la mejor novela extranjera publicada en Francia) consolidaron su prestigio, en tanto pasaba a ser, muy joven, miembro de la Real Academia Española. Su más reciente novela es *Carlota Fainberg*.

– *¿La literatura es el coraje de los débiles?*

– Bueno, tiene que ver con eso. En parte, quizás, por su origen, el cuento, el cuento infantil, el folklórico. En el cuento tradicional generalmente el protagonista es el débil: personajes como Pulgarcito, el pequeño que vence al gigante; el hermano menor, al que todos desprecian, que salva al mayor; el caballero que ha salvado a una hormiga al cruzar un arroyo y que luego

es salvado por ella. Hay otra rama de la literatura, la épica, que tiene que ver con los fuertes de verdad, con los héroes. Pero la novela se abre en el espacio donde la épica desaparece, en el reverso, en el margen. Es su negación: el *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, o *Don Quijote*. A partir del *Lazarillo*, de Cervantes, de Bernal Díaz del Castillo, la literatura se ocupa de los débiles, de los cobardes, de los fracasados. ¿Por qué? Porque los otros ya tienen sus crónicas oficiales. ¿Por qué el *Lazarillo* escribe en primera persona? Porque si él mismo no cuenta su historia, nadie la va a contar. Dice Joseph Brodsky, un escritor que cada vez me gusta más –sí como poeta es genial, como ensayista me parece deslumbrante–, que la literatura trata de la diferencia, de lo singular, del matiz, en oposición a la filosofía o a las ciencias políticas, por ejemplo, que se centran en lo general.

– *El protagonismo de los diferentes, de los fracasados, alcanza su apogeo en la novela del siglo XIX y se expande en la del XX.*

– Sin ninguna duda.

– *Pero en mi pregunta yo aludía, además, a otro aspecto: si el ejercicio de la literatura, como escritor o como lector, proporciona una manera vicaria de vivir la vida que no se vive normalmente.*

– En parte sí, a veces, pero no creo que sea necesariamente así. El propio hecho de leer o de escribir implica una actitud determinada ante la vida. Ayer estaba divagando, mientras preparaba una intervención, sobre la pereza de Alonso Quijano y la de Julien Sorel, el protagonista de *Rojo y Negro*: se trata de dos inútiles, porque en lugar de hacer las cosas prácticas que hacen los demás se dedican a leer libros. Siempre el que lee o el que escribe ha tenido una posición un poco rara en la sociedad.

– *Como diría Sartre, es el idiota de la familia...*

– Ya, pero eso, por cierto, nos lleva a otro tema, porque en *El idiota de la familia: Gustave Flaubert*, Sartre manipuló la vida de su compatriota. Una de sus tesis es que el autor de *Madame Bovary* aprendió a leer y escribir muy tarde. Herbert Lottman, típico biógrafo anglosajón, riguroso y minucioso, en su biografía de Flaubert arremete contra Sartre y demuestra que éste ni se tomó el trabajo de consultar los archivos franceses, en los cuales, entre otras cosas, se conservan ejercicios literarios escolares de Gustave Flaubert a los siete años de edad...

En fin, volvamos a la literatura como asunción de una vida vicaria. Esta idea, tan manejada, me inspira desconfianza. Me pregunto: ¿Quiero vivir vicariamente la vida de los personajes que invento o la de quienes aparecen en los libros que leo? No estoy seguro. Puede ser que al escribir establezca hipótesis acerca de vidas que podría haber vivido, pero eso no siempre significa que las hubiera querido vivir. Lo innegable es que la literatura nos permite una pluralidad de puntos de vista, y no sólo la novela, también el ensayo: si leo a Montaigne de algún modo estoy en su torre, y si leo a Pascal estoy vicariamente en esa habitación de la que dice que todos los errores proceden de salir de ella. Incluso hay experiencias muy extrañas. Leo a Marco Aurelio y pienso: ¿Qué tipo de vínculo real se establece entre este hombre y yo? Se trata de un hombre que vivió en un mundo completamente ajeno al mío, inimaginable para mí, que escribió en una lengua que no conozco y que tampoco era la suya, porque escribió en griego, en un bosque remoto de Alemania, y sin embargo lo que dice de alguna manera me involucra, a mí y a otros. Por eso el clásico no es el más indiscutible sino el más discutido, puesto que se lo vuelve a discutir en cada época. El único escritor indiscutible es el que está completamente muerto: a nadie le interesa. En cambio *La Ilíada* nos concierne a todos.

– *En su libro La realidad de la ficción habla del lector ingenuo que quiere saber, ante todo, qué parte de «verdad», de «realidad», hay en una novela, y en qué se parece el autor a sus personajes. ¿A qué atribuye el crédito candoroso que suele concederse a la narración de hechos reales y la desconfianza que genera la pura ficción?*

– No sé... Llevo toda la vida observándolo. Quizás se debe al miedo a la incertidumbre que provoca la ficción. La ficción, de algún modo, pone en duda la unicidad de lo real, la inevitabilidad de la realidad. Siempre se creyó que la realidad sólo puede ser de una manera y que la historia se desarrolla según unas leyes inexorables que rigen el desenvolvimiento del espíritu, para los idealistas, o el de la lucha de clases, para los marxistas. Y eso es falso. Yo creo en la intervención de múltiples factores contingentes, en la libertad del ser humano, con su tremenda capacidad de acierto, de error, de estupidez. Si uno lee, digamos, la historia del siglo XX, descubre, no sé si con alivio o con horror, cuántas cosas que sucedieron no tenían por qué suceder fatalmente así. Tengo un libro espléndido que estudia con precisión, día a día, el mes que precedió al nombramiento de Adolf Hitler como Canciller de Alemania. De su lectura se deduce inequívocamente que, por muchas circunstancias, pudo no haber sido designado en ese

cargo. En definitiva, no creo en los determinismos absolutos, creo que siempre hay alternativas a lo único y que la realidad puede ser diferente de lo que es.

Por último, en el fondo, la gente sabe que la literatura es una forma de entretenimiento, como sabe también que leer ciertas novelas puede acarrearle consecuencias muy fuertes, que lleguen incluso a afectar su vida. Nadie, normalmente, lee una novela por razones teóricas; en principio se lee por placer, aunque luego emanen del texto repercusiones filosóficas y de todo tipo.

– *Tomemos tres novelas admirables del siglo XX: Absalón, Absalón, de Faulkner; El proceso, de Kafka, y A sangre fría, de Truman Capote. Esta última está basada en hechos y personajes reales. ¿No le parece, sin embargo, que pese a la diversidad de los materiales de origen los tres libros plantean las mismas enigmáticas relaciones entre realidad y ficción?*

– Claro que sí. Esto conduce a otro aspecto específico de la literatura: la relación entre el material con que cuenta el escritor y la manera en que éste lo procesa. Capote advirtió, con su maravillosa intuición, que estaba ante un material narrativo tan fuerte, tan intenso, que debía ser tratado lo mínimo posible. Si se me permite un símil culinario, es como la diferencia entre la cocina francesa y la andaluza: en la primera hay mucha intervención del cocinero en los alimentos; en la segunda apenas se modifica el sabor primario de los elementos que se utilizan. En ambos casos los resultados pueden ser magníficos.

Con *El proceso* sucede otro fenómeno enigmático, y es que con el tiempo se ha convertido en una especie de obra documental acerca de hechos que aún no habían ocurrido cuando lo escribió Kafka. Allí están prefigurados los procesos de Moscú, el totalitarismo contemporáneo y el gran tema de la conversión del inocente en culpable. En Kafka, en Faulkner y en Capote constatamos diversas maneras de aproximarse a lo real, pero los tres comparten el asombro y la voluntad de contar el mundo. Todo es literatura y todo es documental al mismo tiempo; creo que la única literatura que no participa de algún rasgo documental es la mala.

– *Usted ha escrito que «la imitación entusiasta es el único camino posible hacia la originalidad». ¿A qué escritores ha imitado?*

– Fui fiel a una cita de Stevenson que repite Borges: «El joven escritor ha de ser sobre todo un simio diligente». De adolescente imité, hasta un