

La invención y el azar

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Recibido: 20/12/2023

Aceptado: 03/06/2024

(Quiero agradecer, antes que nada, mi emoción al participar en este recuerdo en mi inolvidable Emilio Alarcos en su primer centenario. Antes de disfrutar en persona de su amistad y de su sentido del humor, durante nuestros encuentros en la Real Academia, había recibido yo la generosidad de sus lecturas, más valiosas aún para mí porque fueron de las primeras que recibieron mis novelas. Emilio Alarcos era un sabio de la Filología y era también un aficionado entusiasta a la literatura contemporánea. Venir a Oviedo en estos días es casi una manera de encontrarme con él.) [Exordio íntegro de la conferencia original, impartida en junio de 2022]

Donde menos se espera salta la liebre y estalla de golpe el relámpago de la invención. Después de cuarenta años dedicados a inventar y a escribir historias, desde el principio de mi juventud, la lección más valiosa que me ha enseñado la experiencia es la de la importancia de lo inesperado y lo azaroso en el trabajo de la literatura. Es una lección paradójica, que no sé si tiene correspondencia en otros oficios. Cuanto más se hace algo, cuanta mayor es la experiencia acumulada, cabría pensar que va reduciéndose el espacio de la incertidumbre. La destreza aumenta la capacidad de control. Cuanto mejor se

ha entrenado un tirador más infalible se volverá su disparo. El aprendiz, el novato, sufre muy a conciencia sus limitaciones. Imagina que la torpeza se le irá curando con el paso del tiempo, y que poco a poco ya no será tanta la angustia sobre el resultado final.

Yo me acuerdo de los apuros que sufría cuando empecé a publicar artículos en un periódico. Era en Granada, en los primeros ochenta. Yo tenía veintiséis años. Por un golpe de buena suerte conseguí que me dieran una columna semanal en un diario recién fundado, al calor de la efervescencia cultural y política de los primeros años de la democracia. Era la primera vez que yo escribía algo sabiendo que iba a ser publicado, es decir, que iba a llegar a un público de desconocidos. También era la primera vez que escribía someténdome a limitaciones invariables: tenía que escribir un cierto número de líneas, ni menos ni más; tenía que entregar el texto un cierto día de la semana, con una cierta hora límite. Aún no había ingresado ni en la lengua española ni en los periódicos españoles la palabra *deadline*.

Era la primera alegría literaria objetiva que me llevaba en la vida. Muy pronto fue también un tormento. El primer y el segundo artículo, quizás a causa del entusiasmo del encargo, salieron casi sin esfuerzo. El tercero fue un drama. Empezó a serlo en el momento mismo en que salí del periódico después de entregar la columna anterior. Tenía una semana por delante para hacer la siguiente, pero me aterraba la posibilidad de que no se me ocurriera nada, o de no poder entregarla a tiempo. El proceso material de la escritura era más trabajoso que ahora. Escribíamos a máquina. Teníamos que contar una por una las líneas. Cualquier error o cualquier ocurrencia que modificara lo ya escrito obligaba a sacar la hoja de la máquina y a copiarla entera de nuevo. Aún duraba aquel romanticismo que habíamos visto en las películas: el de las hojas arrancadas de la máquina, aplastadas, arrojadas a la papelera; el de los cigarrillos, por su puesto, los ceniceros llenos. La redacción de un periódico era una gran sala llena de humo y de gente en la que vibraba como

en una fábrica el tableteo de las máquinas de escribir. Pasaban los primeros días después de la entrega y todavía no era muy fuerte la inquietud por el nuevo artículo. Pero poco a poco se acercaba la fecha de entrega y había que ponerse a la tarea. Recuerdo noches de insomnio, hojas sacadas de la máquina con unas pocas líneas que habían languidecido como un hilo de agua que se agota. Recuerdo una angustia creciente que llevaba a la parálisis.

Después de todo, aquello debería de ser la literatura, el célebre miedo a la página en blanco, la entrega obsesiva y penitencial de la que hablaba Flaubert. Yo hacía listas de temas posibles. Leía los periódicos buscando angustiosamente alguna noticia que me sirviera de pretexto o de punto de partida para un artículo. De un modo u otro acababa terminando uno más y llevándolo al periódico, pero casi en el momento de salir ya empezaba la incertidumbre sobre el artículo siguiente, la cuenta atrás para el día preciso de la próxima semana.

Poco a poco fui advirtiendo que la experiencia facilitaba hasta cierto punto la tarea. Ya no tenía que estar pensando siempre en el tema del próximo artículo: surgía uno o dos días antes de la fecha en que debía escribirlo, sin que yo hubiera hecho un gran esfuerzo consciente. Y la fatiga de contar líneas, de añadir, de quitar, iba dejando paso a un cierto automatismo. Graham Greene tenía la costumbre de escribir cada día quinientas palabras. Escribía a mano, y no las contaba, pero no le hacía falta. Se sentaba por la mañana a la mesa, allá donde estuviera, con sus cuartillas y su pluma, se ponía a escribir, durante dos o tres horas, y en un momento dado el fluir de la escritura se interrumpía. Greene le ponía el capuchón a la pluma, doblaba las cuartillas y se las guardaba en el bolsillo. Ya no volvía a escribir ni a pensaren la tarea hasta la mañana siguiente, más o menos a la misma hora. Así iba haciendo sus novelas.

Me fascinaba esta historia de Greene. A mi manera, a mi escala, yo también iba descubriendo las ventajas y las destre-

zas del hábito. Los temas de mis artículos se iban adaptando cada vez más a su extensión prevista, y a la exigencia doble de la actualidad y de la fecha de entrega. Leí por entonces una boutade de Julio Cortázar: un soneto no se escribe, se pone, como se pone un huevo. Leía también a un columnista español muy célebre hasta los años sesenta, César González-Ruano, que decía algo parecido de cómo él escribía sus artículos. Creo que es propio del escritor joven dejarse fascinar por las formas cerradas, por los virtuosismos evidentes. El escritor joven quiere compensar su propensión a lo desordenado y su torpeza constructiva fijándose mucho en modelos muy sólidos. En mi caso, el artículo a la manera de González-Ruano, el cuento a la manera de Borges, la novela policial. Una forma segura alivia la ansiedad provo cada por un exceso de incertidumbre. La escritura de artículos, como la de cuentos breves con enigma y final sorpresa, ayuda al escritor a interiorizar su sentido de la forma, como podía ayudar a un compositor clásico la estructura a la vez flexible y transparente de la sonata. Después de todo hacen falta mapas para moverse por lugares desconocidos, y bocetos y planos para construir edificios. Antes del cuadro estaba el dibujo preparatorio. Antes de la novela, cuando uno se lanzara a escribir una, estaría el esquema de su trama, de sus personajes y hasta de sus capítulos.

Yo empecé por primera vez en serio una novela cuando llevaba algo más de un año escribiendo artículos semanales. Creo que me ayudó la disciplina adquirida gracias a las exigencias del periódico. No empezaba de cero, sin embargo. Recuperaba una masa de borradores a mano y a máquina en los que me había esforzado años atrás, aunque sin llegar a nada, porque se trataba de una novela de complejidad imposible, nacida sobre todo de lecturas, de historias sobre la guerra civil y la postguerra escuchadas a mis mayores, de confesiones personales cifradas. La variedad de los orígenes y el largo período en que se habían ido haciendo los borradores me impedían encontrar una forma unificadora, un hilo, un punto

de vista. Una novela, en términos constructivos, es una trama que permiten enlazar experiencias e imágenes en principio muy alejadas entre sí. Pero yo llevaba varios años retomando y abandonando aquel proyecto y ni llegaba a ninguna parte ni conseguía tampoco librarme de él. Yo estaba educado en la escuela disciplinaria y punitiva de Flaubert, a causa de un ensayo de Mario Vargas Llosa que me había impresionado mucho, "La orgía perpetua". Vargas Llosa estudiaba la génesis de "Madame Bovary" siguiendo sobre todo las cartas de Flaubert a su amante Louise Colet, y subrayaba en ella el valor del esfuerzo consciente y sostenido, de la entrega absoluta al trabajo literario, del control meticuloso de cada palabra y cada frase. Era una celebración del heroísmo y hasta del sacrificio físico que estimulaba mucho la imaginación adolescente. Escribir una novela requería años de soledad y concentración diaria, un oficio de una aspereza que tenía algo de ascetismo religioso. "Amo la literatura como ama el ermitaño el cilicio que le da placer", decía Flaubert en una carta.

Yo leí la cita con tanta emoción que toda una vida después me la sigo sabiendo de memoria. Quizás yo no lograba escribir mi novela por falta de verdadera entrega, por no permitirme un retiro tan riguroso como el de Flaubert: o al menos como el que Flaubert celebraba en sus cartas, o como Mario Vargas Llosa lo contaba. Cómo iba a retirarme, si tenía que ganarme la vida en una oficina, si además estaba a punto de nacer mi primer hijo. Quizás yo no era lo bastante escritor.

Pero no fue el esfuerzo consciente lo que por fin me puso en el camino de la escritura definitiva de la novela. Fue un golpe de azar. Y no llegó en la soledad laboriosa del escritorio, sino en la dulzura del entresueño, en la cama, una mañana, en el momento de despertar. Como si la hubiera soñado, vi en mi imaginación la primera frase de la novela, y supe quién la decía, y por lo tanto cuál era el punto de vista que daría a la historia la base y el principio organizativo del que había carecido hasta entonces. Desde el momento en que supe quién la contaba, y por lo tanto tuve el

tono de una voz, todos los episodios hasta entonces deslavazados empezaban a organizarse como por sí solos, como las moléculas de agua helada que constituyen en virtud de principios físicos muy simples toda la complejidad y la belleza de un cristal de hielo. Había de pronto un impulso nuevo, del que yo no era del todo responsable, porque no estaba guiado por una estrategia narrativa, sino por algo parecido a una música, que yo escuchaba y componía al mismo tiempo, que no nacía de mi voluntad pero que se ali mentaba de mi trabajo de todos aquellos años en vano.

Tiempo después supe cómo el vino a Wagner, justo también en el duermevela del despertar, el acorde que está en el origen de todo el "Anillo del Nibelungo". Samuel Taylor Coleridge dijo haber soñado su poema narrativo "Kubla Khan". Como sabemos se puso a transcribirlo nada más despertar, y fue la interrupción de un visitante que llamaba a su puerta -"a man from Porlock"- lo que le impidió terminarlo, porque cuando regresó al escritorio el resto del poema se le había olvidado. Mi otro ejemplo favorito de azar creativo propiciado por el sueño es el modo en que Paul McCartney compuso "Yesterday". Se despertó por la mañana y la melodía estaba tan clara y completa en su recuerdo que pensó que era de otro. Mientras la tocaba al piano se le ocurrió un título a la medida de las tres primeras notas: "Scrambled eggs ... "

No hace falta recurrir a la parapsicología ni al misticismo, y ni siquiera al psicoanálisis. Ahora sabemos experimentalmente, gracias a la neurociencia, hasta qué punto la mayor parte de los procesos mentales suceden al margen de la consciencia, y también en qué medida la identidad de cada uno está hecha no de una sustancia firme e inamovible sino de los relatos que uno va contándose sin cesar a sí mismo, el tejer incesante entre el pasado y el presente, entre la memoria y la percepción de lo inmediato. El término "inspiración" está tan desacreditado que su uso bastaría quizás para arruinarle la carrera académica a alguno de ustedes. Pero en una metáfora puede contenerse ci frada una gran dosis de sabiduría: la idea de un golpe de aliento que nos toma desprevenidos y llega

desde fuera, o desde muy hondo en el interior inaccesible del cerebro, se corresponde exactamente con la experiencia no solo de artistas o escritores, sino también de científicos. Uno puede trabajar durante mucho tiempo y poniendo los cinco sentidos y sin embargo no llegar a nada. El primer indicio de algo radicalmente nuevo, o un pormenor que actuará como catalizador repentino de materiales desconectados entre sí o flotando en una especie de confusión, llegan sin que intervenga nuestra voluntad, y a partir de ese momento lo hecho hasta entonces o bien se borra para siempre o bien cobra una forma nueva y como definitiva. La madalena mojada en una taza de té es una cosa muy seria.

También es una idea alarmante. Es consolador pensar que en la génesis de una obra de arte o una novela ha habido desde el principio una especie de necesidad, que se ha ido manifestando paso a paso en el proceso de la creación. El determinismo histórico idealista o marxista que muchos aprendimos en nuestra juventud quedó desacreditado hace tiempo, pero quizás perdura en nuestra consideración de las obras que nos parecen admirables. No queremos imaginar que "Don Quijote" o "Fortunata y Jacinta" o la Novena de Beethoven pudieron no haber llegado a existir; ni que hubieran podido ser de otra manera. Nuestra idea de la maestría literaria o artística está asociada a la persistencia y a la solidez del talento, a la constancia del método. Y sin embargo todo es más azaroso de lo que estamos dispuestos a aceptar. Lo he comprobado tantas veces en mi propio trabajo que siento una mezcla rara de agradecimiento y alarma, de humildad, escepticismo y confianza. Al cabo de casi cuarenta años y de no sé cuántos libros no podría calcular cuántas horas de mi vida he consagrado exclusivamente a este oficio que es también una pasión, y que tiene mucho de artesanía y algo que podría llamarse brujería. Cada una de esas horas y toda esa paciencia me han sido necesarias en la formación de mi escritura. He trabajado unas veces con alegría y otras con tristeza, con esperanza y con desolación, a veces con una especie de simple y áspera obs-

tinación, con incredulidad sobre el resultado, con dudas tóxicas sobre el valor de lo que hacía.

Pero además de todo eso, que se sostenía en mi voluntad y en mi empeño consciente, he necesitado que sucediera lo que yo no podía controlar, que me llegara de golpe lo que yo no sabía que necesitaba, lo que tan solo con una pequeña variación nunca habría encontrado. Por eso hablo de agradecimiento, y de humildad. Esa primera frase de mi primera novela que yo fui siguiendo como si palpaba un hilo en la oscuridad podía muy bien no haberseme ocurrido. He pasado tardes estériles sentado frente al ordenador sin encontrar nada y un rato después he salido a la calle o me he puesto a hacer la cena y algo súbito e indudable ha llegado a mí, y me ha rescatado del desánimo, mostrándome no lo que yo buscaba sino algo más valioso porque ha sido completa mene nuevo. Cuando yo era niño iba siempre mirando al suelo con la esperanza de encontrar algo, una moneda, una canica, un juguete olvidado por alguien, un regalo del azar que remediaría mi pobreza. He visto que muchos escritores adquieren muy pronto una especie de jactancia, una seguridad en sí mismos y en el mérito de lo que hacen, en el valor de su experiencia y su veteranía. De joven yo pensaba que uno podía mejorar continuamente en su oficio, porque veía que los artículos que tanto esfuerzo me costaban al principio poco a poco iban saliéndome con más rapidez, yo pensaba que con más solvencia. También pensaba que si me costaba tanto escribir una novela era porque no había terminado ninguna hasta entonces: según pasara el tiempo las novelas saldrían con menos angustia y más fluidez, como le salen los artículos a un columnista veterano, o como toca cada vez con más soltura un músico.

No tardé mucho en descubrir que más peligroso que no saber mucho era saber demasiado; que del virtuosismo al amaneramiento podía haber solo un paso; que en el momento en que uno se siente muy seguro de su oficio ha empezado su decadencia. En el ejercicio de un arte existe la posibilidad

a la vez halagadora y dañina de saber demasiado. Es posible escribir demasiado bien, tocar demasiado bien el piano, actuar en público con demasiada soltura. Incluso se puede ser demasiado inteligente. Pero para escribir novelas, como dice la maravillosa Flannery O'Connor, conviene más bien ser un poco tonto. "A Fiction writer cannot do without a grain of stupidity", dice O'Connor. Es ese granito de estupidez lo que le fuerza a fijarse más en las personas y en las cosas, como fija más la mirada el que es algo miope. En el budismo Zen hay un término que es la "beginner's mind", la mentalidad o la actitud del principiante. De modo que uno pasa sus primeros años dominado por la impaciencia de dejar de ser un aprendiz y lo que acaba descubriendo es que si deja de serlo está perdido. El que sabe demasiado no mira ni escucha porque no siente que tenga ya nada que aprender. Sabiéndolo todo, no necesita dejar espacio a la incertidumbre, y menos aún a la sorpresa. He observado que lo propio de ciertos escritores muy pagados de sí mismos es no dar nunca la menor muestra de asombro. La incapacidad para el asombro está muy conectada con la incapacidad de admiración. Están tan llenos de admiración por sí mismos que no les queda espacio para admirar nada más, a nadie más.

Yo siento que estoy viviendo una especie de aprendizaje al revés que se acentúa con los años. Cada vez que me he sentido muy seguro de algo en mi trabajo era que estaba equivocándome. He llenado centenares de páginas en cuadernos de notas y me he documentado extensamente sobre algo y a la hora de la verdad he descubierto que no tenía nada. En el insomnio de una noche de *jet lag* he visto una historia como si viera un sueño o una película y he escrito mentalmente las páginas de la carta en la que un personaje le confesaba a otro un secreto guardado durante muchos años. Casi en cada libro mío ha habido un momento de revelación que podía muy bien no haber sucedido, porque ha dependido de un hecho casual: llamo revelación al descubrimiento súbito de una forma superior que reúne de golpe materiales dispersos que parecían pertenecer a historias muy distin-

tas, y que han acabado constituyendo una sola. Hay un estado de fervor, una ebriedad, como una posesión que no depende de ningún estimulante, sino de la fiebre misma de la invención, de las conexiones cerebrales multiplicándose como relámpagos en el cielo nocturno.

Me acuerdo de una tarde en Granada, hace casi treinta años, en la que me llegó de golpe la forma de mi novela "El jinete polaco". Yo me encontraba en un estado de profundo desánimo porque una tras otra se me habían malogrado tres novelas. La primera era una crónica familiar que abarcaba tres generaciones, desde la postguerra española al presente. La segunda, la historia de un militar sin vocación que el 18 de julio de 1936 se pone de parte de la legalidad republicana. La tercera, una especie de novela sonámbula sobre un viaje contemporáneo por Nueva York y Chicago. Las tres historias habían sido complicadas y prometedoras, y las tres habían fracasado. Y de pronto, esa tarde, surgieron vínculos inesperados y resonancias en las que yo no había pensado nunca, y esas tres novelas que no habían podido llegar a existir se convirtieron en las tres partes necesarias de una sola que las abarcaba a las tres, y les permitía cobrar todo su sentido. He usado la palabra ebriedad: en este caso tiene un sentido literal porque uno está siendo desbordado, guiado, sacado fuera de su percepción habitual de las cosas. Solo así ha podido encontrar esa forma en la que lo diverso se vuelve coherente sin perder la variedad y la riqueza de su origen. A mí me gustan mucho las novelas que son tan ceñidas y simétricas en su construcción como un cuarteto de Haydn: pero las que más me gustan tienen el aire de proliferación, capricho y desorden de las sinfonías de Mahler, o las de Charles Ives, o las improvisaciones torrenciales de Cecil Taylor.

Pero tal vez tiro piedras contra mi propio tejado. Soy consciente de que el sufrimiento es más prestigioso que la alegría, y la lentitud que la rapidez, y la escasez que la abundancia, y la deliberación concienzuda que la improvisación. Sin los

cinco años de trabajo angustiado que Flaubert le dedicó, "Madame Bovary" no habría existido, y no sería tan extraordinaria. Pero la dificultad no tiene por qué ser indicio del mérito, ya que hay obras maestras no inferiores a Madame Bovary que se escribieron a toda velocidad y con mucha fluidez, "La cartuja de Parma", por ejemplo, que le costó a Stendhal 54 días, por no hablar de la rapidez con la que escribió Mozart algunas de sus óperas mayores, o la casi instantaneidad de algunas canciones de Cole Porter, o de tantos solos prodigiosos de Charlie Parker, que los iba componiendo al mismo tiempo que los tocaba, como el pintor japonés inventa un trazo al mismo tiempo que lo ejecuta con su brocha empapada en tinta. También es más prestigioso el aislamiento absoluto que la mundanidad. De nuevo salta el ejemplo de Flaubert en su retiro de burgués maniático a las afueras de Rouen: se supone que para que el artista alcance la máxima concentración necesita soledad y silencio. Pero hay un talento que abraza el contra tiempo y el ruido, y los vuelve de su parte, porque quizás aislarse del exterior no es una actitud estética más admirable que aceptarlo y sobreponerse a sus inconvenientes, y que ponerlos de parte de lo que uno está haciendo. Puede que nada distraiga más a un músico que un espectador que llega tarde y hace ruido para llegar a su asiento. Una vez, en el club Birdland, Charlie Parker empezó a tocar y había una mesa vacía justo delante de la tarima. Los que la habían reservado llegaban tarde. Charlie Parker estaba en medio de un solo cuando levantó los ojos al oír ruido de sillas y mesas y vio que entre los recién llegados que iban a ocupar la mesa vacía estaba Igor Stravinsky. Inmediatamente, en el solo que estaba improvisando introdujo el primer tema de "El pájaro de fuego" y empezó a jugar con él, con grandes gestos de alegría y gratitud de Stravinsky. Los clubes de música de Nueva York suelen estar muy mal aislados, y, aparte del ruido de un público no siempre respetuoso y de los terribles camareros que agitan cubitos de hielo, muchas veces se oye la trepidación

subterránea del metro y los alaridos de las sirenas de policía o de bomberos. Charlie Parker escuchaba una sirena que pasaba cerca y en vez de distraerse de lo que estaba haciendo integraba el sonido de la sirena en su improvisación. Dice la pintora americana Helen Frankenthaler, que es más o menos de la generación de Charlie Parker: "Let the Picture lead you where it must go".

En mi propia experiencia, si escribo algo muy lentamente y con mucha dificultad no es porque vaya a ser mejor y requiera un esfuerzo extremado: es porque me estoy equivocando, porque estoy empeñándome en un camino que no es el mío. Es como poner toda la fuerza de uno en empujar una puerta que en realidad se abre tirando de ella. Dice Joyce: "Todo lo que necesito me lo suministra el azar". La estatura abrumadora del David de Miguel Ángel no vino dictado por una decisión del escultor, sino por el tamaño de una pieza de mármol que llevaba muchos años en la puerta de la Signoria de Florencia y con la que nadie sabía qué hacer. El cuarteto sin piano que fue tan revolucionario cuando Gerry Mulligan y Chet Baker lo usaron en los años cincuenta tuvo su origen en el espacio reducido de un club en el que no había manera de encajar la amplitud de un piano. El estilo asténico y como a garabatos de Thelonious Monk tuvo su origen en los pianos mal afinados y a veces sin todas las teclas que se vio obligado a tocar cuando acompañaba de joven a una cantante de gospel por los pueblos más retirados del Sur. Hay quien es grande haciendo uso de la amplitud de sus facultades y quien saca provecho de sus limitaciones. No es que Billi Holiday o Chet Baker llegaran a sobreponerse a la debilidad de una voz escasa: es que hicieron su arte de esa escasez y esa debilidad. Los interludios sinfónicos del "Pelléas et Mélisande" de Debussy nacieron de una emergencia de última hora: hacía falta tiempo para los decorados entre escena y escena. Admiramos religiosamente a J.D. Salinger o a Juan Rulfo porque toda la obra de cada uno se reduce a una sola novela y a unos pocos cuentos. Pero Anton Chejov escribió cuentos magistrales a centenares, y Georges

Simenon publicaba aproximadamente una obra maestra al mes durante muchos años. La fertilidad narrativa de Jane Austen, o de Dickens, Balzac, Pérez Galdós, las suelen mirar los expertos con condescendencia: pero si se les lee con cuidado y sin prejuicios se atestigua la altísima calidad que hay siempre en tanta abundancia. Un escritor tan comedido, tan exigente, como Juan Ramón Jiménez, lo resume mejor que nadie. Frente a la consigna de “poco, y bueno”, lo que Jiménez propone es: “Mucho, y perfecto”.

No hablo de oídas, ni en abstracto. Cuento mi experiencia. Acabo de publicar una novela que me tomó por sorpresa a finales de julio del año pasado, cuando yo estaba en otra cosa, cuando intentaba emprender en serio un proyecto al que llevaba meses entregado, tomando notas, buscando documentos, queriendo aprender todo lo necesario sobre un cierto período, sobre personajes que me importan mucho y creo conocer bien. Como otras veces, lo que daba por sabido no me servía de nada. Lo que había preparado tanto se me deshacía entre las manos al querer darle forma en la pantalla de la computadora.

Surgió una frase, no en el escritorio, sino por la calle, frente al río Tajo, en Lisboa, cerca del puente 25 de Abril, un atardecer de verano, mientras yo corría, o, para decirlo en español de ahora, practicaba running. Era una frase aislada, sin antes ni después, sin la sospecha de un personaje a quien atribuírsela, del que yo solo sabía una cosa, que no era yo, que esa primera persona hablaba a una cierta distancia de mí. Volví a casa y escribí la frase en un cuaderno. No podía escribirla en la computadora, que muy oportunamente se había roto, liberándome de una parte sustancial de mi trabajo anterior. Ahora no tenía nada más que esa frase escrita a lápiz en la primera página de un cuaderno en blanco. Día tras día, durante tres meses justos, en ese primer cuaderno y en otros dos que tuve que comprar después, usando otros lápices cuando se gastó el primero, una novela fue naciendo. Nació de lo que yo veía y veía a mi alrede-

dor, de las noticias del periódico, de las lecturas que iba haciendo al azar, de la compañía de mi perra, de la belleza doméstica que mi esposa va creando en cualquier lugar donde vive, de mis recuerdos, de mis fantasías, de fragmentos de otras novelas que se me habían malogrado, del puro impulso de escribir, de la gente que venía a casa, de la hierba que crece en los intersticios del empedrado de Lisboa, de mi añoranza y mi rechazo de Nueva York. No le contaba a nadie que estaba escribiendo una novela. No hacía grandes planes sobre lo que iba a escribir. Me sentaba a la mesa con el cuaderno abierto y el lápiz en suspenso y la historia llegaba, fluía. El lápiz y el cuaderno acentuaban la sensación de libertad.

Borges resume en un cuento la tarea de la literatura: "Primero abría las compuertas de la imaginación. Después hacía uso de la lima". Después de la libertad de inventar y escribir a lápiz vino la disciplina de reescribir y corregir en la computadora. Pero yo en ningún momento tuve la sensación agotadora de haber trabajado. He tardado cuarenta años y no sé cuántos libros en disfrutar durante un tiempo, en secreto, del juego insuperable de la invención y el azar.