

Primero las voces *Diálogo con José Saramago**

• Massimo Rizzante •

Venecia, París, Reikiavik, 1994-2003

Una pregunta sobre su vocación novelesca. Su carrera literaria comenzó en 1947 con la publicación de Terra do pecado. Su segunda novela, Manual de pintura y caligrafía, se publicó treinta años después, en 1976. ¿Por qué un silencio tan largo?

Empecemos por la vocación novelesca. Estamos en 1947. Un chico sin estudios universitarios, educado en las bibliotecas públicas, escribe una novela. Encuentra milagrosamente un editor que le aconseja cambiar el título inicial, *A Viúva*, considerado poco “comercial”, por *Terra do pecado*. El joven escritor, excitado ante la perspectiva de ver su libro publicado, acepta. La novela consigue el éxito que se merece, es decir, ninguno. El joven escritor se pone entonces a escribir otra novela, *Claraboya*. Después, veinte años de silencio hasta la publicación, en 1966, de un libro de poesía, *Los poemas posibles*. Esta es mi prehistoria como escritor.

Por eso creo que es arriesgado hablar de “vocación novelesca”, tanto más en cuanto que mi libro de poesía osaba proponerse apenas como “posible”. Tendrían que transcurrir todavía once años antes de que el autor, ya mucho menos joven, encontrase la fuerza para enfrentarse de verdad a la novela.

¿Por qué un silencio tan largo? Después de escribir *Claraboya*, comprendí que no tenía nada interesante que decir. ¿Las causas estéticas del rechazo de mi primera novela? No se trata de causas estéticas sino simplemente del hecho de que *Terra do pecado* estaba escrito por *otra persona*, una especie de *otro yo* fosilizado en el tiempo. Si al final volví a la novela, fue gracias a la poesía que estaba escribiendo: reflexiva, conceptual, a veces descriptiva.

El protagonista de Manual de pintura y caligrafía abandona —para después retomar— la pintura y se dedica en cuerpo y alma a la literatura como otra forma de conocimiento. ¿Cree que la novela es una forma de arte y de conocimiento autónomo con respecto a todas las demás?

Las formas de conocimiento son probablemente infinitas y la novela, por tanto, no puede estar excluida. Y menos aún ahora, época en la que convergen los afluentes de la poesía, del teatro, del ensayo, de la filosofía y de la ciencia, que hacen de la novela un lugar literario (un lugar, no un género) capaz de expresar una sabiduría y una *cosmovisión* comparable a las que están presentes en los grandes poemas de la Antigüedad.

¿Existen, en su opinión, elementos esenciales para que una novela sea una novela?

Mi opinión es que la novela, si quiere seguir existiendo, no debe seguir siendo... novela, debe abrirse a su negación. En cuanto a mí, espero que mis novelas futuras se parezcan lo más posible a poemas en verso en los que a la pura expansión poética corresponda una estructura coherente.

En su novela Levantado del suelo (Levantado do chão), publicada en 1980, aparece por primera vez su estilo, esa originalísima escritura oral que ya no abandonará. ¿Cómo llegó a este descubrimiento?

Un lector me dijo una vez: “Cuando leo *Levantado del suelo* me digo: este escritor es diferente de todos los demás”. Si me pidieran comentar sus palabras, me gustaría únicamente seguir mereciéndolas.

¿Cómo llegué al descubrimiento de lo que llama “escritura oral”? Aunque pueda parecer paradójico, me descubrió ella a mí. Ante todo, estoy profundamente convencido de que este “encuentro” no podía suceder sino durante la redacción de *Levantado del suelo*, donde se cuentan los acontecimientos de una familia de

campesinos para los que, como se sabe, la única posibilidad de comunicarse ha sido durante siglos la oralidad. Si hubiera escrito una novela urbana, burguesa, mi “escritura oral” no habría nacido. Utilizo la palabra “nacido” a propósito. Antes de conseguir encontrar el inicio, de hecho, el libro vivió conmigo tres años, durante los cuales estuve obsesionado por una pregunta formal que no sabía responder: ¿cómo evitar caer en los modelos neorrealistas que la historia misma de mi novela parecía requerir? Sin haber logrado una solución, me resigné a empezar el libro. Y lo que pasó fue que tras haber escrito una treintena de páginas, de pronto, sin saber cómo ni por qué, pasé de una escritura normal a un flujo verbal aparentemente sin reglas, como si estuviese contando la vida de los que me habían contado su vida. Fue así, de manera natural... Extrañamente, cuando después he tenido que contar historias urbanas (como en *El año de la muerte de Ricardo Reis*), comprendí que con leves ajustes esta “escritura oral” podía ser igualmente eficaz. Así nació el estilo que da unidad al conjunto de mi obra.

Con la omnipresencia de la “escritura oral”, a través de la omnipresencia de un narrador-interlocutor, de un narrador imitador de todas las voces, ¿no se arriesga, quizá, a encubrir lo que la novela debería precisamente revelar: la voz de los personajes, su timbre original?

Lo que usted llama riesgo es en realidad un doble objetivo: por una parte, sustituir (si se puede) la voz narrativa con la voz del autor, de modo que el lector pueda identificarlo a cada momento (lo que me lleva a decir que todos mis libros deberían llevar una fajilla con las siguientes palabras: “Atención, en este libro hay alguien”); por otra parte, en relación a los personajes, renunciar a darles un “estado civil” para hacer de ellos, sin ofuscarse en la identidad, portavoces del autor (de todas las voces que están en él). Tal vez porque Montaigne es una de mis lecturas más constantes.

¿Se ha preguntado alguna vez qué relación hay entre sus novelas y la tradición épica de su país? ¿Se ha preguntado si es un novelista o un narrador que perpetúa la tradición oral colectiva?

A parte de Camões y algún cronista del siglo XV y XVI, no se puede hablar en general de una épica portuguesa, sobre todo si, en compañía de su descripción enciclopédica, la concebimos como un “género literario que cuenta, en un estilo elevado y siguiendo la organización estructural que le es propia, algunas acciones heroicas de personajes históricos o legendarios”. La “tradicción oral colectiva”, por el contrario, es otra cuestión... Ésta está presente en mis novelas, ya sea en ciertos aspectos de la estructura general, ya sea en algunos componentes particulares: el gusto por la digresión, el recurso ocasional a un cierto léxico arcaizante, el uso repetitivo de expresiones idiomáticas, de proverbios, de dichos y expresiones populares. ¿Soy, por ello, un novelista o un narrador de historias que ha sustituido la voz por la escritura? Me inclino por el narrador. Sin embargo, no me molesta que continúen llamando novelas a los libros en los que se narran esas historias...

Memorial del convento (1982) cuenta la construcción, entre 1713 y 1730, del palacio de Mafra por deseo de Juan V, rey de Portugal. La ambientación, las intenciones, la acribia documental, me parecen las de una novela histórica. ¿Está de acuerdo con esta definición?

Pienso que el problema de saber si una novela es histórica o no carece de importancia. Yo sostengo que toda novela es, por definición, histórica, y no puede no serlo. Quisiera añadir que poco importa la época escogida por el autor, ya sea el pasado o el presente (con esta aclaración: la novela, que siempre está escrita “en su tiempo”, dirá siempre más sobre este último que sobre el tiempo que el autor ha elegido para su novela). Cuando un día, frente al convento de Mafra, me dije: “Me gustaría poner todo esto en un libro”, ¿pensaba escribir una novela histórica? No.

Pensaba en el cansancio, en el sacrificio de miles de hombres, que en su mayoría habían sido obligados por la fuerza a trabajar en la obra de su Majestad. Fue esto y nada más lo que me empujó a escribir *Memorial del convento*.

¿Se puede decir, entonces, que la novela es un modo de reinterpretar la Historia?

La novela, en efecto, puede ser un modo de reinterpretar la Historia, de mostrar que la Historia, con mucha más frecuencia de lo que pueda parecer a la razón y al sentido común, se toma demasiado en serio cuando se presenta a nuestra ingenuidad como un curso universitario. La novela puede decir de la Historia lo que ésta jamás dice sobre sí misma: contar las simples verdades humanas, mutables y comunes, ocultadas por una verdad predefinida, como si los acontecimientos de la Historia no pudieran de ninguna manera no haber sucedido.

Ricardo Reis, con Álvaro de Campos y Alberto Caeiro, es uno de los heterónimos más conocidos de Fernando Pessoa. ¿Por qué en la época de la publicación de El año de la muerte de Ricardo Reis, en 1984, decidió escoger precisamente a aquel médico escéptico y fatalista, “latinista por educación y semi-helenista por formación”, como lo definió una vez su creador?

Ricardo Reis fue mi primer Fernando Pessoa. Lo leí a la edad de dieciocho años y durante un cierto periodo creí que existía de verdad un poeta que se llamaba así. Más tarde descubrí que Ricardo Reis era un heterónimo de Pessoa. A pesar de todo, durante toda mi vida he conservado aquella primera impresión de un Reis autónomo, casi como si perteneciese a un grado superior de heteronimia. La relación ambivalente que he mantenido con Reis está ligada a una circunstancia doblemente biográfica: por una parte, la fascinación por la perfecta belleza de sus odas clasicistas; por otra, la irritación contra quien dijo una vez: “Sabio es quien se conforma con el espectáculo del mundo”. Cuan-

do nació la idea del libro, como siempre de manera repentina, me apareció al mismo tiempo el personaje de Ricardo Reis. No tuve más remedio que aceptar tanto al uno como al otro.

El año de la muerte de Ricardo Reis es una de esas novelas en las que los incidentes del recorrido determinan el recorrido mismo, como también es el caso de *La balsa de piedra* (1986) o de *la Historia del cerco de Lisboa* (1989). En estas novelas no existe una verdadera trama sino más bien una idea en potencia de la que mana todo el desarrollo de la novela. ¿Piensa que el simple suceder de los acontecimientos puede ser materia suficiente para la construcción de una novela?

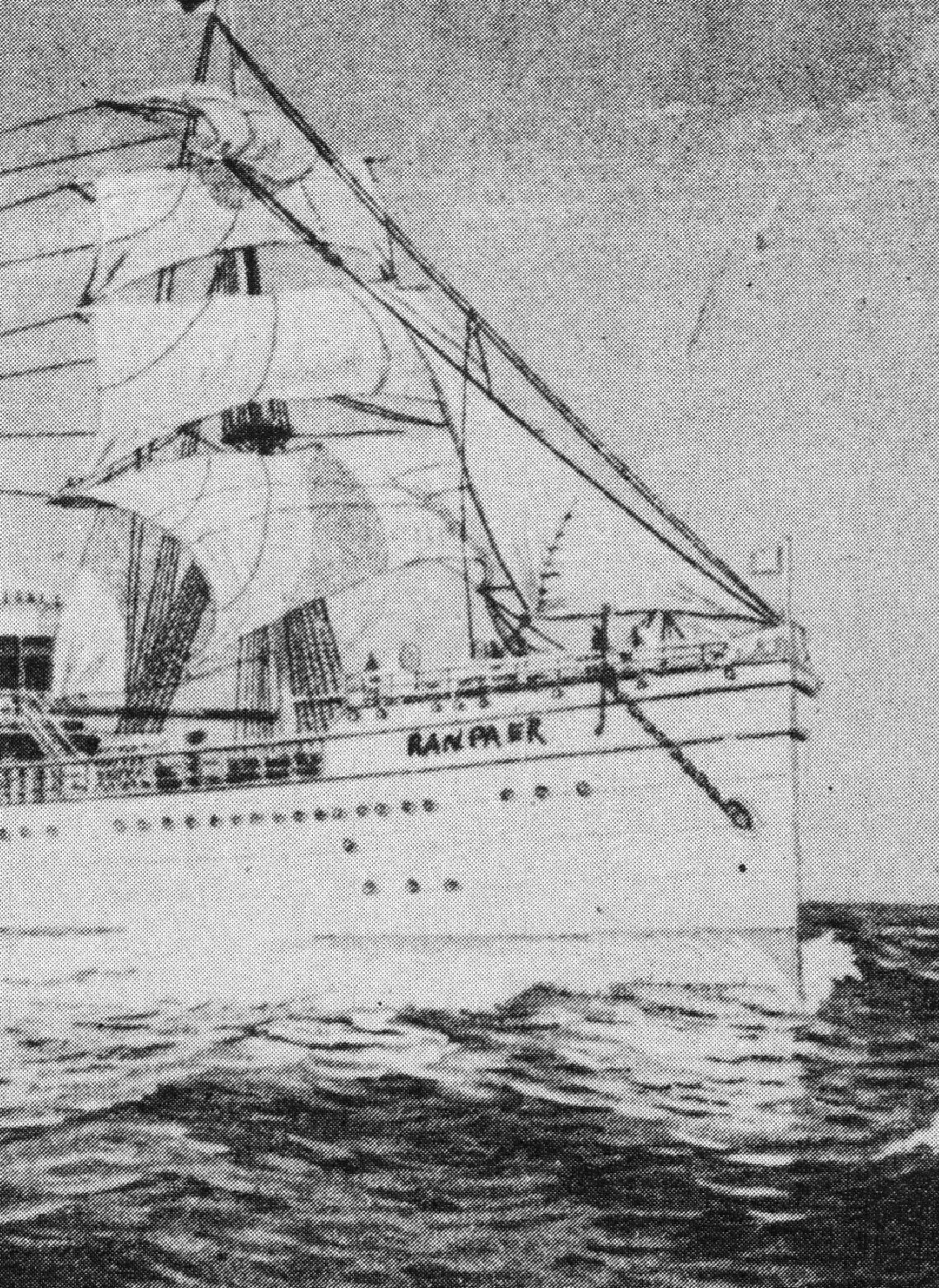
No hay una *story*. Hay un hilo que se desata y se anuda de nuevo continuamente. Dicha continuidad aparece solo si leemos el libro desde la última página a la primera: exactamente como sucede a quien desde lejos reconoce las huellas de sus propios pasos en un terreno en el que nadie ha pisado. Yo no teje una trama novelesca (lo que confirma, una vez más, que no soy un novelista...). Vivo más bien de ideas en potencia, que luego se despliegan sin que por ello tenga necesidad de determinadas peripecias o momentos de “suspense”, estrategias gracias a las cuales, por otro lado, se han escrito novelas maravillosas. Creo profundamente que el tiempo, el simple desarrollo del tiempo, es una materia más que suficiente para la construcción de una novela, tal vez incluso más que los grandes eventos históricos, cuya importancia, en cierto sentido, los hace previsible.

“Tengo mis dudas de que lanzar una piedra al mar pueda causar la fractura de un continente”. Quien habla es Joaquim Sassa, un personaje de La balsa de piedra. El alejamiento físico de la Península Ibérica con respecto de Europa, que aquí se relata, es un fenómeno tanto apocalíptico como mágico y Sassa, con los cuatro protagonistas, es uno de los iniciados en el viaje imaginario en busca de un hombre imaginario. ¿Se trata de la metáfora de alguien que no cree en la Europa comunitaria e inicia un futuro atlántico e iberoamericano?

Soy consciente de que con esta novela superé los límites de la verosimilitud, pero era indispensable... Debía mostrar, de hecho, que los pueblos de la Península Ibérica, adhiriéndose exclusivamente a la opción europea, van en contra de su Historia. La Península Ibérica, atraída por el consumismo y la globalización, desvía su vocación hacia el Sur que no tiene equivalente en ningún otro país europeo. Pero *La balsa de piedra* admite una segunda lectura: la península podría ser un remolcador que arrastra a Europa hacia el sur, arrancándola de las obsesiones triunfalistas del norte y volviéndola solidaria con los pueblos explotados del Tercer Mundo. Quizá las utopías no están todas muertas...

En La balsa de piedra, como en otras de sus novelas, lo fantástico se inserta en lo cotidiano, el prodigio en la técnica, el espíritu de los muertos en la ironía desencantada de los vivos, el lirismo de los predestinados en la prosa de las opiniones corrientes. A menudo la imaginación, con todo su saber ancestral, vence sobre la realidad hecha de causas y efectos siempre explicables. Esta prerrogativa está presente en mucha literatura latinoamericana. ¿Encuentra un aire de familia, por decirlo así, entre su obra y la de algunos escritores latinoamericanos de su generación?

Lo que usted describe es ciertamente una característica de la literatura latinoamericana, pero no su prerrogativa exclusiva. Atribuir todo lo que en literatura es misterioso (casi todo) a la literatura latinoamericana, algo que la crítica europea y anglosajona hace sistemáticamente, deja de lado un hecho importante: los orígenes europeos, sobre todo ibéricos, de gran parte de la literatura fantástica son como para considerarlos un patrimonio autóctono. Los cuentos populares europeos (por lo demás deudores de las culturas orientales) son una fuente enormemente rica para los novelistas faltos de inspiración... Por lo que a mí respecta, no tengo necesidad de salir de las fronteras de Portugal para toparme con algo fantástico o mágico. Esto, obviamente, no quiere decir que no haya leído



RAMPAER

y aprendido de escritores como Asturias, Carpentier, García Márquez, Cortázar...

En Historia del cerco de Lisboa y en El evangelio según Jesucristo (1991) —en el primero de manera más paradigmática que en el segundo—, vuelvo a encontrar una de sus obsesiones: la voluntad de convertir en simultáneos los acontecimientos del pasado y del presente. Raimundo Silva, el meticuloso y prudente revisor protagonista de Historia del cerco de Lisboa, gracias a la introducción de una insignificante partícula negativa, reinventa la historia del cerco de Lisboa de 1147, se reinventa a sí mismo y empieza, finalmente, a vivir. Su posibilidad existencial, que no se expresa sino hasta ese momento, crece simultáneamente a las posibilidades sin expresar de una Historia plurisecular. Tal vez sus novelas desean explorar sobre todo esto: no la realidad, el pasado histórico, el presente histórico, sino el ser radicalmente histórico del hombre, su facultad de habitar al mismo tiempo en todas las épocas. ¿Qué piensa de ello?

Así es. Yo hablo, y espero hacerlo de manera eficaz, del hombre radicalmente histórico. Imagino el tiempo no como una línea recta a lo largo de la cual un punto luminoso (o carente de luz, depende del gusto), el presente, se mueve continuamente, sino como un inmenso escudo sobre el que se proyectan de manera caótica todos los acontecimientos y las vidas de todos los seres: se ve al hombre de Cromañón junto a Leonardo da Vinci, la batalla de las Termópilas al lado de Cristóbal Colón, el inventor de la rueda junto a Einstein... La tarea del novelista consiste en buscar un sentido en todo eso. Croce escribió una vez: “Toda la historia no es más que historia contemporánea”. A lo que puedo añadir únicamente: se trata de la mayor verdad del mundo.

La publicación de El evangelio según Jesucristo fue censurada por el gobierno portugués. En 1993 decidió dejar Portugal y trasladarse a Lanzarote, en las Canarias. En ese mismo año empezó a escribir un diario, Cuadernos de Lanzarote. ¿Qué papel ha jugado la redacción de estas páginas diarísticas en su creación literaria?

No es fácil responder a esta pregunta. Hubo dos razones que me empujaron, de manera más o menos consciente, a escribir un diario: en primer lugar, el hecho de haber dejado mi país para vivir en una isla lejana; por tanto, la necesidad que nunca antes había sentido de retener el tiempo, de obligarlo, por así decir, a dejar el mayor número posible de huellas de su paso. Los *Cuadernos de Lanzarote* son una larga carta enviada a los que se quedaron en la otra parte, pero también son un instrumento —vano, inútil, quizá desesperado— de simular una prolongación de la vida a través de una *escrituración* de los días. Ahora bien, los *Cuadernos* no son un laboratorio, a pesar de no carecer de reflexiones sobre el hacer literario; no son un registro de las historias del mundo, aunque abundan los comentarios sobre la actualidad; no son una recopilación de datos biográficos, aunque dé cuenta de mis pensamientos y mis actos. Como todo diario —como toda obra— los *Cuadernos* son un ejercicio narcisista pero, al contrario de lo que se cree, Narciso no siempre ama la imagen que el espejo le devuelve...

“En una ciudad no identificada, en un país no identificado, un coche se para en un semáforo. Se pone en verde. El coche no avanza. El conductor se avería. Se ha vuelto de pronto ciego. Su ceguera es contagiosa y enseguida todos serán infectados por la enfermedad”. Es el inicio de Ensayo sobre la ceguera (Ensaio sobre a Cegueira, 1995). Como a menudo sucede en sus libros (como mencionamos a propósito de La Balsa de piedra), los acontecimientos se ponen en marcha a partir de una idea fuertemente novelesca. Sin embargo, usted es más bien reacio a lo novelesco y a sus trucos (trama, suspense, peripecias, dramatización). ¿Es, quizá, por esta razón que los títulos de sus novelas suelen contener palabras como ensayo, historia, manual, memorial?

Me conformo con el hecho de que la idea principal de mi novela sea, utilizando su expresión, “fuertemente novelesca”. Espero que sea lo suficientemente “novelesca” como para reducir, si

no suprimir, los subproductos “novelescos” del tema principal de la novela. Siempre deseo que el lector no pierda de vista los pilares que sostienen el edificio, el arquitebe que une lo que está encima y lo que está debajo. La descripción detallada del aspecto físico de los personajes no me ha interesado nunca. Lo que cuenta para mí es que un personaje sea capaz de moverse en armonía con la arquitectura de la novela. Imagino que elegir para mis novelas títulos bastante parecidos a los de las obras didácticas venga de esta necesidad de rigor. Como le he dicho, probablemente no soy un novelista sino un ensayista incapaz de escribir ensayos y resignado a escribir novelas.

Los personajes de Ensayo sobre la ceguera no tienen nombre. ¿A lo largo de la narración la ausencia nombres le ha provocado alguna dificultad técnica?

Al principio sí. Sin embargo, nunca tuve la tentación de dotarlos de nombre. Por otro lado, me parecía absurdo que la convención de un nombre pudiera sobrevivir en la situación en la que los había puesto. ¿Qué sentido tendría llamar al médico Francisco o a la chica de las gafas oscuras Mariana? A pesar de ello, hay que reconocer que un anonimato absoluto es imposible. De hecho, en este caso la narración se bloquearía, no encontraría salida. Es verdad que el médico no tiene nombre, pero llamarlo “médico” es ya un modo de nombrarlo. Se trata del mismo principio gracias al cual abrimos con una ganzúa una puerta cerrada y sin llave...

Pienso que la ausencia de nombres constituye el origen, tanto estético como ético, de Ensayo de sobre la ceguera. Ahora, lo que el autor parece ocultar en la novela —sin jamás revelarlo— es que volver a ver el mundo significa nombrarlo. Cada vez, de nuevo...

Creo que estamos perdiendo progresivamente nuestros nombres. En *Todos los nombres*, escri-

ta después de *Ensayo sobre la ceguera*, a pesar de todo lo que el título parece prometer, los personajes, a excepción de uno, no tienen nombre. El único que lo tiene se llama don José, porque la insignificancia de la persona (y la de su nombre) es tal que nadie se toma la molestia de recordar su patronímico. El epígrafe del libro —extraído del *Libro de las evidencias*, una de mis invenciones borgianas, al igual que el *Libro de los consejos* citado en *Ensayo sobre la ceguera*— dice así: “Conoces el nombre que te dieron, no conoces el nombre que tienes”. A este respecto recuerdo que en *Ensayo sobre la ceguera*, la chica de las gafas oscuras en cierto momento dice: “En nosotros hay algo que no tiene nombre, esto es lo que somos”. El nombre que llevamos, el nombre que nos dieron, el nombre que tenemos que dar a los que no tienen uno... Sí, tiene razón, volver a ver el mundo, volver a ver al hombre, significa nombrarlos de nuevo.

Solo un personaje, la mujer del médico, no se ha contagiado de la epidemia y puede ver el desorden en el que ha caído la humanidad. Se convertirá en la guía de un pequeño grupo de ciegos que intentarán dar vida de nuevo a una comunidad. A lo largo de la novela se pregunta: ¿tengo derecho a mirar a los otros cuando los otros no pueden hacerlo? ¿Existe una relación entre esta pregunta y la escena en la que, al entrar en una iglesia, se da cuenta de que todas las imágenes tienen los ojos vendados?

Desde luego no era la intención consciente del autor. El episodio de la iglesia en *Ensayo sobre la ceguera* está relacionado con las últimas páginas de mi novela anterior, *El evangelio según Jesucristo*, cuando Jesús, dirigiéndose a los hombres, les pide que perdonen a Dios porque no sabe lo que hace... Pero en *Ensayo sobre la ceguera* se va un poco más allá: se afirma que Dios no merece ver, se afirma que las imágenes ven solo a través de los ojos que las ven y que es nuestra propia ceguera la que impide ser vistos. En cuanto a la pregunta que se hace la mujer del médico tiene que ver con las relaciones humanas: si no pue-

do ser mirado, no tengo el derecho de mirar. El episodio puede ayudar a comprender mejor mi idea: el rico no tiene derecho a mirar al pobre si el pobre no puede mirar al rico.

Hacia el final de la novela, el pequeño grupo de ciegos que guía la mujer del médico, se encuentra a un escritor que, deseando describir el suceso, intenta saber cómo ha transcurrido el periodo de cuarentena. La mujer del médico le responde que para hablar de ello habría que haberlo vivido. El escritor reacciona diciendo que él, como casi todo el mundo, no puede saberlo todo ni haberlo vivido todo. Por tanto, solo le queda preguntar e imaginar. ¿Es también su caso?

Los escritores no irían muy lejos si escribieran solo de lo que conocen o han vivido. Confieso saber pocas cosas. En mi vida no me han ocurrido sucesos tan interesantes como para alimentar mis novelas. Imaginar, más que interrogar, es la solución que me queda.

También al final de la novela, la mujer del médico afirma: “El único milagro a nuestro alcance es seguir viviendo [...], amparar la fragilidad de la vida un día tras otro, como si fuera ella la ciega, la que no sabe dónde ir, y quizá sea así, quizá realmente la vida no lo sepa, se entregó a nuestras manos tras habernos hecho inteligentes, y a esto la hemos traído”¹. Una reflexión, entre otras, que muestra cómo en la novela ninguna verdad se presenta como absoluta. De hecho, siempre es con la ambigüedad con la que el lector tiene que lidiar. Ceguera e inteligencia, irracionalidad y razón, ceguera y visión están inextricablemente ligadas. Una pregunta: ¿el final feliz —todos recobran de pronto la vista— no anula, tal vez, la profunda y paradójica experiencia que los personajes han tenido a lo largo de su odisea?

El final de *Ensayo sobre la ceguera* es feliz sólo en apariencia. Es cierto que los personajes re-

¹ José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, traducción de Basilio Losada, Madrid, Alfaguara, 1996.

cuperan la vista, pero las últimas palabras del libro— “La ciudad aún estaba ahí”²—contienen una amenaza latente. De momento la ciudad está “aún” ahí, es decir, “aún” puede ser vista. El contagio, sin embargo, no se ha erradicado. Después de manifestarse, ha dejado temporalmente de transmitirse. La paradoja, por tanto, está intacta, la ambivalencia no se ha resuelto.

La ausencia de nombres de los personajes, como señalaba, se confirma en Todos los nombres (1997). El protagonista —el único que posee un nombre— se llama don José y es un empleado de la Conservaduría General del Registro Civil donde se encuentran “todos los nombres”. Esto me hizo pensar inmediatamente en nuestra situación actual en la que a una creciente hipertrofia de la información corresponde un progresivo debilitamiento de la identidad individual. ¿No cree que la búsqueda de nuestro nombre desconocido, ese nombre que nadie nos ha dado, como reza el epígrafe del libro que ha citado antes, se haya convertido en algo imposible en una época como la nuestra, entregada a la catalogación digital del saber humano?

Creo que no me equivoco demasiado cuando digo que hoy la catalogación digital está más hecha de cifras que de nombres. Los nombres tienen el peligroso inconveniente de repetirse: ponen en riesgo la armonía de los archivos, hacen difíciles las certificaciones, se vuelven enseguida laberínticos, mientras que los números son infinitos y se disponen tranquilamente en una línea recta, sucediéndose uno tras otro, y tienen la ventaja de conocerse con antelación, no dan sorpresas. Los nombres cada vez más se ven sustituidos por números y por siglas: lo importante en una tarjeta de crédito no es el nombre de la persona a quien pertenece sino el número que está impreso; la dirección de correo electrónico no es más que un conjunto de letras que, si bien son comprensibles, no traducen necesariamente el nombre del usuario. Sin exagerar demasiado con las extrapolaciones, re-

² *Ibid.*



cuerdo que en los campos de concentración no se tatuaban los brazos de los deportados con su nombre sino con un número. Mañana, el hombre 45983018 y la mujer 57226111 pedirán en el registro civil el número que tienen que ponerle a su hijo recién nacido.

Don José inicia su investigación sobre la mujer desconocida gracias a “una iluminación”: abre la “pequeña puerta” prohibida que da a la Conservaduría General, entrando así por primera vez en los archivos de su vida íntima. A través de la investigación sobre la mujer desconocida será como descubrirá lo desconocido de sí mismo. Pero el hombre es diálogo. Para poder abrir la “pequeña puerta” que da a sí mismo, necesita a la vez abrir la puerta que da a la calle. La diferencia entre su Conservaduría General y la Biblioteca de Borges consiste en el hecho de que esta última no posee ni puertas ni ventanas, ningún individuo busca ningún libro particular, desconocido. ¿El modelo borgiano influyó, tal vez, en la redacción de Todos los nombres?

Leo a Borges desde hace muchísimos años y lo aprecio tanto que su virtuosismo narrativo no me cansa. Sin embargo, la presencia tutelar que el autor de *Todos los nombres* reconoce en este libro no es la suya sino la de Gólgol. Mi insignificante don José es la reencarnación del insignificante Akakij Akakievič de *El capote*, sin olvidar, obviamente, algunas constantes en la construcción endogámica de ciertos personajes de mi mundo novelesco. Don José es pariente cercano del revisor Raimundo Silva de *Historia del cerco de Lisboa* y, si bien indirectamente, del pintor H. de *Manual de pintura y caligrafía*. Del mismo modo, la mujer del médico de *Ensayo sobre la ceguera* es la hermana gemela de Blimunda de *Memorial del convento*... La razón de ser del fruto está en sus raíces.

Otro nombre que me viene enseguida a la mente leyendo Todos los nombres es el de Kafka: la ausencia de nombres, el ambiente sobrio de la Conservaduría, el poder inaccesible cuyos mecanis-

*mos obedecen a leyes que no tienen nada que ver con los intereses de los hombres, el hecho de que la realidad de la Conservaduría —como la del Castillo— parece contener toda la realidad de los personajes que trabajan en él. Algunos intérpretes de su obra —al igual, por lo demás, que un buen número de expertos de la de Kafka— han definido sus novelas como alegorías. ¿Está de acuerdo con esta definición? Pero la alegoría postula que el mundo que estoy describiendo es un camino didáctico en busca de otro mundo. ¿La novela no es más bien un *essai*, una tentativa de capturar las situaciones concretas de la existencia humana?*

No hay contradicción, o no siempre la hay, entre alegoría y, por retomar sus palabras, “la tentativa de capturar las situaciones concretas de la existencia humana”. El problema surge cuando se clasifica como alegoría una determinada obra literaria (simple trasposición de convenciones, la alegoría en la pintura es mucho menos rica de sentido) y se acaba por no buscar más en profundidad. Es el límite de todas las clasificaciones. Se olvida de subrayar que toda obra medianamente problemática tiene el deber de superar los límites que, en un primer análisis, parecerían los suyos. Decir que Kafka ha escrito alegorías significa constreñirlo dentro de una camisa de fuerza. En cuanto a mí, la tendencia acentuada a la digresión que se manifiesta de manera irresistible en mis novelas, es un claro indicio de la tentación que sufro, la ensayística...

Creo que también se puede leer Todos los nombres como una historia de amor. ¿Pero qué es el amor si se ama a una mujer que no se conoce? ¿Podemos realmente amar lo que no conocemos?

Tampoco se conoce a Dios y sin embargo se ama. El Querubino mozartiano de *Las bodas de Figaro* está dispuesto a amar a cualquier mujer incluso antes de conocer el amor. Así también se comporta Don Quijote cuando conoce a Aldonza Lorenzo (habría sido lo mismo si hubiese elegido a cualquier otra mujer de pueblo) para hacer de ella su inalcanzable Dulcinea. Más es-

céptico o simplemente más moderno, don José admite que el encuentro con la mujer desconocida (en el caso de que se verificase) sería el fin del amor. Don José ama un ideal, o mejor, una imagen femenina que nace y se forma a lo largo de su búsqueda. O mejor aún: es dicha búsqueda, aparentemente sin sentido, la que construirá progresivamente su sentimiento amoroso. Con mayor frecuencia de lo que se pueda creer, lo que amamos no es nada más que lo que hemos querido amar.

A parte de la ausencia de nombres que, en mi opinión, es en cualquier caso una profundización posterior de su estética novelesca —la novela como gran escena acústica cuyos personajes sin nombre, sin rostro, sin pasado, son reconocidos por su voz, por el timbre de su voz—, me parece que con Ensayo sobre la ceguera y con Todos los nombres usted atravesó una frontera, es decir, abrió la puerta —al igual que su don José— que da a la otra vertiente de su obra...

No fui consciente de ello hasta que empecé a escribir *Ensayo sobre la ceguera*. Hasta *El evangelio según Jesucristo* estaba sumido en la descripción de una estatua, es decir, la superficie de la piedra. Desde *Ensayo sobre la ceguera* me di cuenta de que empezaba a penetrar en el interior de la piedra. Creo, efectivamente, haber atravesado una frontera. Temo que mis historias se estén volviendo cada vez más áridas, esenciales y al mismo tiempo es como si lo deseara... No podría volver a escribir una novela como *Memorial del convento*, quizá (y lo considero una compensación) porque en aquella época era demasiado joven para escribir *Todos los nombres*...

Al inicio de nuestro diálogo usted ha afirmado: “Yo probablemente no escribo novelas sino ensayos con algunos personajes. Tal vez porque Montaigne es una de mis lecturas más constantes”. ¿Piensa que el ensayo, precisamente porque explora un territorio donde ni la verdad científica ni la filosófica dominan completamente, tiene un estatuto bastante cercano al de la novela?

Diría que el territorio del ensayo se superpone por una parte al de la filosofía y por otra al de la novela, por lo cual la reflexión pertenece al ensayo, y no solo por una disposición topográfica. Como novelista —lo que en el fondo soy— me gusta pensar que la novela y el ensayo, si bien diferentes en los métodos y procedimientos, recorren, en su constante cuestionamiento del hombre, la misma perspectiva, es decir, la de una minuciosa eliminación de los obstáculos, de los muros, de las corazas, de los esquemas, en busca de una llave, a pesar de no estar nunca seguros de encontrar la puerta que esa llave puede abrir.

Tengo la sensación de que sin esta búsqueda, irreverente, profundamente individual y humana, propia del ensayo y de la novela, el riesgo reside en caer en el comentario escolar o, en ausencia de Dios, en la acumulación informática. ¿Qué opina?

El comentario escolar era ya una forma de acumulación, como lo fue, en épocas más recientes, la glosa marxista: amasijo mecánico de términos, ausencia de tensión interna, silencio del yo reflexivo. Ahora hay que ver adónde nos llevará la más radical de las acumulaciones, la informática. Quizá sigamos asistiendo al entorpecimiento del espíritu como a la negación misma de la existencia y de su razón de ser. Quizá una vez más, la voz del yo pensante será sofocada por la nada que lo habita.

Todo escritor, consciente de su arte, se crea con el tiempo una familia de autores. Gracias a la relación personal entre un escritor y su búsqueda de colegas de cada época, se pueden abrir nuevas perspectivas sobre la literatura mundial del pasado y del presente y dibujar nuevas genealogías estéticas. ¿Cuáles son, en su caso, los tres o cuatro miembros más importantes de esta familia adquirida?

Mi “familia” de autores —con la que, evidentemente, no tengo ningún estrecho parentesco

(pertenezco, es verdad, a la misma categoría profesional), aparte de un primo de sexto o séptimo grado— está formada por cinco genios: Gólgol, Kafka, Montaigne y Cervantes. El quinto es un jesuita portugués del siglo XVII, el padre António Vieira, quien escribió únicamente cartas y sermones. Sin embargo, me doy cuenta de que no es tan importante nombrar a este o a otro sino verificar si alguno de ellos está efectivamente presente en mi pensamiento y en mi obra literaria o, en otros términos, si la “familia” que he constituido no es el resultado de una ambición personal de formar parte del árbol genealógico, ambición que un rápido análisis de sangre podría desmentir sobre el terreno...

En Todos los nombres se habla mucho de la muerte. Es verdad: se habla de la muerte para hablar de la vida. Al final de sus investigaciones, el protagonista se encuentra con la mujer desconocida, pero no puede verla porque está muerta. A pesar de ello, su muerte le enseña a vivir. Don José se ha convertido en un individuo, alguien que ha aprendido a dialogar consigo mismo, con los otros y con los muertos. Un individuo, le preguntó, ¿puede morir, como una civilización, si cesa de dialogar con los muertos?

Ninguna civilización ha dialogado tanto con la muerte como la del antiguo Egipto, y en cambio se extinguió como si hubiera sido absorbida por el objeto mismo de su diálogo. El diálogo al que me refiero tiene que ver no tanto con los muer-

tos como con un pasado de seres vivos, donde la memoria de lo que fue pensado, dicho, sentido y realizado está siempre presente en un espacio y en un tiempo en los que somos capaces de ver a los unos y a los otros —vivos y muertos— contemporáneos de todos y de todo. En otras palabras, reunir los dos archivos en uno solo...

En Todos los nombres, el diálogo con los muertos no es solo una cuestión de memoria. Don José necesita toda su imaginación para ir al fondo de su investigación. Para dialogar con alguien a quien nunca se ha conocido se necesita imaginación, una imaginación particular, capaz de construir en el interior de un individuo una imagen personal de otro individuo...

La memoria está a punto de morir. Se dice que los pueblos felices eran los que no tenían Historia. Mañana se dirá que la felicidad de los pueblos es el resultado de una amnesia general.

Me viene a la mente don José que, hablando con otro personaje, hacia el final de la novela, afirma que la “metáfora siempre ha sido la mejor manera de explicar las cosas”. ¿Con qué metáfora se podría iluminar la situación actual de Europa?

Ciegos que guían a otros ciegos, como en el cuadro de Brueghel el Viejo. Pero yo tampoco soy menos ciego que ellos...

* Esta entrevista forma parte del libro *Diálogos de la forma perdida* de Massimo Rizzate (Ai Trani Editores/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016). La traducción de Carmen Ruiz de Apodaca.

