

I. La escritura

El futuro

He venido a hablarles del futuro. Supongo que del futuro de la novela, aunque quizás solo del futuro de este discurso. Voy a contarles cómo durante años imaginé que se presentaba el futuro. Sitúense en 1948, el año en que nací, en la tarde de agosto en la que un disco extraño y casi silencioso comenzó a sonar en las emisoras de música de Maryland, y pronto se fue extendiendo por la Costa Este, dejando una estela de perplejidad en sus casuales oyentes. ¿Qué era aquello? No se había oído nunca nada igual y, por tanto, aún no tenía nombre, pero era —ahora lo sabemos— la primera canción de *rock and roll* de la historia. Quienes la oían, entraban de golpe en el futuro. La música de aquel disco parecía provenir del éter y flotar literalmente sobre las ondas del aire de Maryland. Aquello, señoras y señores, era el *rock and roll* llegando con la reposada lentitud de lo verdaderamente imprevisto. La

canción se titulaba *Demasiado pronto para saberlo*, y era la primera grabación de The Orioles, cinco músicos de Baltimore. Sonaba rara, nada extraño si tenemos en cuenta que era el primer signo de que algo estaba cambiando.

¿Qué pudo pensar la primera persona que, oyendo Radio Maryland aquella mañana, comprendió que empezaba una nueva era? «Es demasiado pronto», decía la canción, «muy pronto para saberlo», susurraba titubeante Sonny Til, el cantante.

He venido a hablarles del futuro, que para mí durante años ha sido algo que llegaba como llegó el *rock* el año en que nací, con aquella reposada lentitud de lo verdaderamente imprevisto.

He venido a hablarles del futuro. Y está claro que, como me autoimpongo el tema yo mismo, busco complicarme la vida. Nada que me sorprenda demasiado. Así he venido trabajando estos años, trabajando en libros difíciles que llevaba lo más lejos posible, hasta sus límites; libros que, al publicarlos, se convertían en callejones sin salida, porque no se veía qué podía hacer ya después de ellos. Pero yo esto lo hacía de un modo consciente, porque era a ese punto al que yo quería llegar.

Cada libro que escribía parecía llevarme a dejar de escribir. Lo publicaba y me instalaba en un estado de *callejón sin salida*, y los amigos volvían a hacerme la pregunta habitual: «Y después de esto, ¿qué vas a hacer?». Y yo pensaba que todo había terminado. Me costaba salir de ese callejón. Pero por suerte, siempre a última hora, me acordaba de que la inteligencia es el arte de saber encontrar un pequeño hueco por donde escapar de la situación que nos tiene atrapados. Y yo siempre tenía la suerte de

acabar encontrando el hueco mínimo y me escapaba, y entraba en un nuevo libro.

Los callejones sin salida han sido el motor central de mi obra. Por eso no me extraña que ahora quiera complicarme la vida y hablarles del futuro. Pero no pasa nada. De hecho, estoy acostumbrado a relacionarme con él, con el futuro. ¿O no estoy especializado en narrar previamente los viajes que realizo? Acostumbro a adelantarme a lo que pueda pasar y lo cuento en artículos de prensa. Después, viajo al lugar y vivo allí lo escrito.

Como tengo esa costumbre de narrar los viajes antes de hacerlos, he escrito previamente este discurso antes de salir de Barcelona rumbo a Guadalajara. Bueno, sé que es obvio que lo he escrito antes, pues de lo contrario no estaría leyéndolo ahora. La ventaja de esto es que conozco cómo acaba, lo que demuestra que, en contra de lo que se cree, el futuro no es a veces tan indescifrable.

Si me impuse hablarles del futuro fue sobre todo porque este premio, antiguo Premio Rulfo, distingue la obra de autores «con un aporte significativo a la literatura de nuestros días» y yo quería que se supiera que quizás me ajusto a esta premisa porque desde siempre he escrito en la necesidad de encontrar escrituras que nos interroguen desde la estricta contemporaneidad, en la necesidad de encontrar estructuras que no se limiten a reproducir modelos que ya estaban obsoletos hace cien años.

Es tal mi costumbre de buscar nuevas escrituras que voy a decirles ahora, no cómo escribo, sino cómo me gustaría escribir. Y recurro para ello a Robert Walser, aquel escritor suizo al que Christopher Domínguez Michael llamó en cierta ocasión «mi héroe moral».

Parece que Walser se vio realmente liberado de sí mismo el día en que hizo un viaje nocturno en globo, desde Bitterfeld hasta una playa del Báltico. Un viaje sobre una Alemania dormida en la oscuridad. «Subieron a la barquilla, a la extraña casa, tres personas y soltaron las cuerdas de sujeción, y el globo voló lentamente hacia lo alto», escribió Walser, el paseante por excelencia, un caminante que en realidad había nacido para ese recorrido silencioso por el aire, pues siempre en todos sus trabajos en prosa, quiso alzarse sobre la pesada vida terrestre, desaparecer suavemente y sin ruido hacia un reino más libre.

Me gustaría escribir alzándome sobre la pesada vida terrestre. Pero en caso de lograrlo, ¿coincidirían mis itinerarios con los trayectos nocturnos que sospecho que seguirá la novela en el futuro? A principios de este siglo, aún habría dicho que sí, que algunos recorridos coincidirían. Quizás entonces aún era optimista, porque me sentía aliado con estas líneas de Borges: «¿Qué soñará el indescifrable futuro? Soñará que Alonso Quijano puede ser don Quijote sin dejar su aldea y sus libros».

Pensaba que en las novelas por venir no sería necesario dejar la aldea y salir al campo abierto porque la acción se difuminaría en favor del pensamiento. Con una confianza ingenua en la evolución de la exigencia de los lectores del nuevo siglo, creía que en el indescifrable futuro la novela de formato decimonónico —que se había cobrado ya sus mejores piezas— iría cediendo su lugar a los ensayos narrativos, o a las narraciones ensayísticas, y quizás incluso cedería el paso a una prosa brumosa y compacta, estilo Sebald (es decir, muy en el modo en que Nietzsche hacía de la vida, literatura), o estilo Sergio Pitlor, el de

El mago de Viena, con ese tipo de prosa compacta en la que el autor disolvía las fronteras entre los géneros, haciendo que desaparecieran los índices y los textos consistieran en fragmentos unidos por una estructura de unidad perfecta; una prosa a cuerpo descubierto, la prosa del nuevo siglo.

Pensaba que en ese siglo se cedería el paso a un tipo de novela ya felizmente instalada en la frontera; una novela en la que sin problemas se mezclarían lo autobiográfico con el ensayo, con el libro de viajes, con el diario, con la ficción pura, con la realidad traída al texto como tal. Pensaba que iríamos hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, donde los límites se confundirían y la realidad podría bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borraría esa frontera.

Le preguntaron a Roberto Bolaño en 2001 en una entrevista en Chile qué novelas serían las que veríamos en el futuro. Y Bolaño respondió literalmente que una novela que solo se sostiene por el argumento —con un formato más o menos archiconocido, pero no archiconocido en este siglo, sino ya en el XIX— es un tipo de novela que se acabó.

«Se va a seguir haciendo y, además, va a seguir haciéndose durante muchísimo tiempo», dijo Bolaño, «pero esa novela ya está acabada, y no está acabada porque yo lo diga, está acabada desde hace muchísimos años. Después de *La invención de Morel*, no se puede escribir una novela así, en donde lo único que aguanta el libro es el argumento. En donde no hay estructura, no hay juego, no hay cruce de voces».

De cara a la narrativa que yo creía que estaba por venir, uno de mis puntos de orientación era el anartista

Marcel Duchamp. Artista no, decía de sí mismo: anar-
tista. En diferentes ocasiones, pensando en su legado,
insinué que tal vez no solo íbamos a dejar atrás por fin la
anquilosada narrativa del pasado, sino que iríamos hacia
una novela conceptual: un tipo de novela que recogería
el intento de Marcel Duchamp de reconciliar arte y
vida, obra y espectador. Tenía presente lo que decía Oc-
tavio Paz de esa reconciliación propuesta por Duchamp:
«El arte fundido a la vida es arte socializado, no arte
social ni socialista, y aún menos actividad dedicada a la
producción de objetos hermosos o simplemente deco-
rativos. Arte fundido a la vida quiere decir poema de
Mallarmé o novela de Joyce: el arte más difícil. Un arte
que *obliga* al espectador y al lector a convertirse en un
artista y en un poeta».

Creía que se abriría paso ese arte difícil y que especta-
dores y lectores devendrían artistas y poetas. Y creía que
surgirían libros, donde la forma fuera el contenido y el
contenido fuera la forma. Libros de los que alguien pu-
diera, por ejemplo, quejarse de que el material a veces no
pareciera escrito en su lengua. Y a quien pudiéramos de-
cirle: pero es que no está escrito después de todo, no está
escrito para ser leído, o no solo para ser leído; se ha crea-
do para ser mirado y escuchado; mira, su escritura no es
acerca de algo, es algo en sí mismo. Cuando el sentido es
dormir, las palabras se van a dormir. Cuando el sentido es
bailar, las palabras bailan. Los novelistas engendran obras
discursivas porque se centran en hablar sobre las cosas, so-
bre un asunto, mientras que el arte auténtico no hace eso:
el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: no es
arte sobre algo, es el arte en sí.

Por eso me gustaban más *Bouvard y Pecuchet* y *Finnegans Wake*, las obras imperfectas que se abren paso en Flaubert y Joyce después de sus grandes obras, *Madame Bovary* y *Ulises*, respectivamente. Veía en esas obras desatadas e imperfectas caminos geniales hacia el futuro. Creía que todos devendríamos artistas y poetas, pero luego las cosas se torcieron y, entre sombras de Grey, ahora triunfa la corriente de aire, siempre tan limitada, de los novelistas con tendencia obtusa al «desfile cinematográfico de las cosas», por no hablar de la corriente de los libros que nos jactamos groseramente de haber leído de un tirón, etc.

A la caída de la capacidad de atención ha contribuido una industria editorial que está erradicando de la literatura todo aquello que nos quiere hacer creer que es demasiado pesado, o que va demasiado cargado de sentido, o que puede parecer intelectual. Y el panorama, desde el punto de vista literario —si es que ese punto de vista aún existe— es desolador.

«¿Y por qué los escritores son, más que otra gente, presa fácil de las depresiones?», pregunta alguien en un relato de Mario Levrero. Y alguien dice: «Se deprimen porque no pueden tolerar la idea de tener que vivir en un mundo estropeado por los imbéciles».

En un mundo en el que quienes leen son una pavorosa minoría, un escritor ya bastante hace con sobrevivir. Cada día son más inencontrables, pero quedan todavía algunos —podríamos llamarles «los escritores de antes»— que se salvan gracias a que aún saben arreglárselas para tratar de escribir lo que escribirían si escribiesen. Pero de estos cada vez hay menos. Son supervivientes de una especie en extinción; tipos complicados, gente de un coraje tan

antiguo como el coraje mismo, gente zumbada, trastornada si ustedes quieren; gente esencialmente obsesiva, fascinantemente obsesiva.

A un amigo escritor le preguntó una dama en un coloquio cuándo iba a dejar de escribir sobre tipos que parecen moverse por el Far West y aniquilan a escritores falsos.

—Cuando me salga bien, dejaré de hacerlo —contestó.

En arte cuenta mucho la insistencia desaforada, la presencia del maniático detrás de la obra. Los escritores supervivientes saben que el futuro ya no va a llegar a través de las ondas; no va a llegar, como en el año en que nací, con las alegres formas de una música distinta.

Mi biografía va del nacimiento del *rock and roll* a los atentados de este noviembre en París.

En un intenso texto de Xavier Person, que leí ayer en el avión que me trajo hasta aquí, he podido seguir los pasos de George Didi-Huberman en el momento de abrir la puerta de una habitación de hospital en París, y he entrado con él en el cuarto de Simon, un joven de 33 años gravemente herido en la columna vertebral por una bala de Kaláshnikov en el atentado de *Charlie Hebdo*. En ese cuarto, este superviviente, nos dice Didi-Huberman, «trabaja para vivir». Su cuerpo lentamente se pone en movimiento y él está intentando levantarse, literalmente elevarse, para volver a ser.

Desde ese cuarto de hospital francés he pensado en los emigrantes de la guerra de Siria que, después de haber arriesgado la vida, ponen pie en tierra en una isla del Mediterráneo, y luego lentamente se van alzando, se van elevando, también para sentir que vuelven a ser. Y al pensar

en ellos he oído el eco de las voces de los supervivientes que nos hablan en el documento de Svetlana Aleksíevich sobre Chernóbil. El libro no trata tanto de la catástrofe general como del mundo después de esa catástrofe. El libro habla de cómo la gente se adapta a la nueva realidad. Esa realidad que ya ha sucedido, pero aún no se percibe del todo, pero está aquí ya, entre todos nosotros, susurra el coro trágico. Y ustedes ahora me van a perdonar, pero lo que dicen las voces de Chernóbil, el gran coro, es el futuro.

* Discurso de recepción del Premio Rulfo (Premio FIL) en Guadalajara, 28 de noviembre 2015.

Impón tu suerte

Un escritor es un tipo que se quita los guantes, dobla la bufanda, menciona la nieve, nombra la guerra, se frota las manos, mueve el cuello, cuelga el abrigo, va más allá y se atreve a todo.

Si no se atreve a todo, no será jamás un escritor.

«La estirpe de los gladiadores no ha muerto. Todo artista lo es», escribió Flaubert. Y he aquí unas palabras en las que tengo una fe absoluta. Creo que sin fe no se hace nada en la vida. Tengo fe en el arte, y me gusta mucho el verbo creer. En general, cuando alguien dice «sé», es que no sabe, sino que cree. Creo —como creía Duchamp— que el arte es la única forma de actividad por la que el

hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Y también creo que solo gracias a esa actividad puede ese hombre superar plenamente el estadio animal, porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer que el arte es la forma más alta de la existencia. Pero para creer en esto, hay que ser conscientes de que riesgo y arte, riesgo y literatura, van de la mano. Y no olvidarse nunca de que, como decía Derrida, todo poema corre el riesgo de carecer de sentido, y no sería nada sin ese riesgo.

La primera vez que leí esa frase, la entendí a la primera. Pero me di cuenta de que me faltaba saber cómo podía exponerse uno de verdad escribiendo. Porque me parecía obvio que en caso de arriesgarse había que hacerlo de verdad.

Por los mismos días, leí a Michel Leiris y fue providencial. Exponerse al escribir, según Leiris, era tratar de estar a la altura de un torero cuando salta a la plaza, es decir, tratar de «introducir por lo menos la sombra de un cuerno de toro en una obra literaria».

Empecé a detectar escritores que, al escribir, se la jugaban. Toda la vida los he detectado, y eso me ha ayudado a discernir entre artistas y no artistas. El último que detecté fue Mario Levrero: «No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida».

Fue justo al empezar la década de los noventa cuando una sombra de cuerno empezó a introducirse en lo que hacía. Mientras escribía *Suicidios ejemplares* fui consciente de que estaba trabajando en la propuesta deliberada de una obra aparentemente extraña, que debía crear unos

lectores que en aquel momento no existían. Recuerdo que quería inscribir en un hipotético escudo de armas literarias este lema salido de unos versos de René Char: «Impón tu suerte, abraza tu felicidad y ve hacia tu riesgo. Al mirarte, se acostumbrarán».

En esos versos está encerrada toda mi vida como escritor. No inscribí lema alguno en mi escudo, pero el lema lo llevé a la práctica nada más decidir que impondría mi suerte, mi carácter, mi destino, mi oportunidad de salir al ruedo, mi estilo, mi idea de lector nuevo, mi idea de una literatura distinta, mi idea de poner algo patas arriba, mi idea de quitarme los guantes, doblar la bufanda, mencionar la nieve, nombrar la guerra, frotarme las manos, mover el cuello, colgar el abrigo, ir más allá y atreverme a todo.

No lo dijo Bolaño, pero imagino que una noche habría podido perfectamente decirlo: si vas a intentarlo, que sea a fondo. Si no, mejor que ni empieces. Puede que lo pierdas todo, hasta la cabeza. Puede que sea todo una prueba de resistencia para saber que puedes hacerlo. Y lo harás. A pesar de los momentos horribles, será mejor que cualquier otra cosa que hayas imaginado. Te sentirás a solas con los dioses, y cabalgarás la vida hasta la risa perfecta. Es la única batalla que cuenta.

Como en cada texto empecé a jugármela, no paré de recibir palos considerables. Palos en las ruedas, palos en las manos que escribían. Palos españoles. «¿Así que no os gusta? Pues ahora vais a tener que leer más cosas por el estilo, pero subiendo más el tono, atreviéndome a más, voy a imponer mi oportunidad», me decía yo. No puedo ocultar aquí que el motor de mi obra lo han alimentado

esencialmente mis detractores. Aún hoy, cuando me miran o cuando escriben sus limitadas reseñas, veo que no se han acostumbrado.

En los países felices hay menos detractores, comprenden mejor los riesgos y entienden que he ido a la escuela de la vanguardia y que a fin de cuentas la mayoría de los novelistas contemporáneos que me interesan han ido a esa misma escuela y no a la de la sociología de la literatura. ¿O no es significativo que el libro más ambicioso de Gide fuera una novela sobre la escritura de una novela y que *Ulises* y *Finnegans Wake* parezcan por encima de todo —como ha dicho Clement Greenberg— la reducción de la experiencia a la expresión por la expresión, una expresión que importa mucho más que lo expresado? ¿Acaso cometimos delito al inyectar a la narrativa una superior conciencia de la historia?

Quien mejor ha definido la relación del arte con el poder en España es Adolpho Arrietta, el siempre joven amigo de mis años de París. En el espléndido retrato que le hace Antonio Lucas en *Vidas de santos*, se citan unas palabras suyas a Filippo Lubrano: «Para mí, España es una ilusión, una ilusión embustera. Una invención de los medios. No ha habido ninguna superación, ningún milagro. Es una mierda invivable para cualquiera que quiera hacer arte».

Ni que decir tiene que para mí en Cataluña sucede otro tanto. Con el agravante de que con el tiempo los riesgos que uno toma por su cuenta parecen haberse vuelto más peligrosos todavía. De joven, el fracaso, que va proporcionalmente unido al riesgo que hayas tomado, es soportable. Pero más adelante, el panorama que te ofrece el país

de la mierda invivible se ensombrece cuando uno observa que los cuervos aún confían en presionarte lo suficiente para que no te atrevas en tu próximo libro a arriesgarte, es decir, para que cada vez tengas más terror a probar algo diferente. ¡Es tan raro todo! Los cuervos te reiteran a cada instante que no te atrevas a dar el triple salto mortal y te recuerdan que aún estás en el país en el que más se castiga a los que tratan de hacer una obra fuera de ellos. Si caes en la trampa de estos paisanos estarás perdido para siempre, porque lo que ellos buscan precisamente es que, al frenar tu pasión por el riesgo, demuestres que no eras nada sin ese riesgo.

Rigor y risa

Hay entre nosotros tanto rigor intelectual *mortis* (la novela, pobre, muertita) y abundancia de autor comprometido y admirable que convendría que nos llegara ahora una sencilla ráfaga de literatura del desatino, aquella que, según Chesterton, fundara Mr. Lear, el enigmático Edward Lear.

Al oír hablar de semejante rama de la literatura, algunos quizás piensen en Aristófanes, Sterne, Rabelais, pero hay que decir que si bien estos escribieron obras maestras del género lo hicieron en un sentido diferente a los artefactos de Edward Lear, pues lo que ellos escribieron era de corte satírico, es decir, simbólico, y siempre hubo una gran diferencia, decía Chesterton, «entre el instinto

de la sátira, que, viendo en los mostachos del káiser algo inherente a él, los dibuja cada vez más grandes, y el ins-tinto del desatino, que, absolutamente sin motivo alguno, imagina cómo le quedarían esos mostachos al actual arzobispo de Canterbury si en una distracción se los dejara crecer».

Si Edward Lear (*A book of nonsense*) llegara a enterarse de que nuestros escritores comprometidos se espían con lupa para averiguar quién observa mejor conducta moral, se dedicaría a jugar con todos los mostachos de los patriarcas de nuestro circo familiar. Y es que tan docto espionaje ha creado la sensación en nuestro ruedo de que es tan inadmisibles subirse al andamio del desatino como escribir sin encargo divino alguno. Pero veamos, ¿acaso no pueden elegirse otros caminos? ¿Qué ocurre si descubrimos, por ejemplo, que alguien escribe microgramas en todo tipo de papelillos que encuentra por ahí? ¿Y qué pasa si, además, como sucede en el caso de Robert Walser, la constancia en la utilización de papelitos (en muchos de ellos el texto tenía una extensión que coincidía casi al milímetro con el tamaño de la hoja) sugiere la hipótesis de que era el tipo de papel y su formato lo que originaba en este narrador el proceso de escritura?

Si esa hipótesis fuera cierta, algo que veo probable tratándose de Walser, ¿no estaríamos ante una inmensa desmitificación de los grandes temas y escenas de la literatura? El autor de *Jakob von Gunten* fue un escritor sin causa, escribía sin ninguna finalidad visible, cualquier tema le parecía interesante. Cuando en tiempos como estos se oye discutir sobre cuestiones tan supuestamente trascendentes, la «escritura sin finalidad» de Walser crea el más

completo desconcierto, parece lindar con el territorio de los desatinados.

Resulta interesante ver cómo quien escapa de las reglas comunes de nuestra sociedad anónima de rigurosos, presumidos y realistas-lukácsianos lo tiene mal, y hasta puede que le espere un cero en conducta. Sépase que, ya cuando defendió al desatino en literatura, Chesterton advirtió que sería indefendible si no fuese más que un simple capricho estético (estaba contra el principio estúpido del arte por el arte) y lo enlazó a sólidos razonamientos que concluyeron que en el fondo el desatino era una fe como un templo; añadiría yo aquí que es un instinto marginal irrefrenable, como estoy comprobando ahora mismo; un instinto que obliga a preguntarse si acaso hay alguien que tenga más fe en el mundo que el desatinado.

El desatinado se asombra siempre ante la luz eternamente cuadrada de los mostachos invisibles de sus paisanos. Y es alguien que no ignora que el sinsentido en literatura ha sido ya admitido en muchos parajes risueños porque ofrece su versión propia del cosmos; el mundo no es solo lo trágico, lo romántico, lo religioso, es también lo desatinado, basta ver cómo los dioses dejan que llueva sobre desiertos donde no hay nadie. Y, en fin, el desatinado no desprecia los compromisos; de vez en cuando adquiere alguno como obligarse a un vistazo diario al patio de estatuas de los escritores edificantes. Contemplo ahora ese patio entre el rigor y la risa.

Peligros del primer lector

Al preguntarle a Philip Larkin si tenía amigos cuyos consejos siguiera al revisar un poema, el poeta contestó:

—¿Para qué? Acuérdense de Tennyson leyéndole un poema inédito a Jowett. Cuando hubo terminado, Jowett le dijo: si yo fuera usted, Tennyson, no publicaría eso. Y Tennyson le respondió: en ese caso, maestro, el jerez que nos sirvió en el almuerzo estaba absolutamente asqueroso.

La anécdota resume a la perfección qué puede suceder si un escritor busca la opinión de otro. «Del enemigo el consejo», dice el refranero castellano. Quizás por eso hay tantos autores que eligen como primer lector a alguien no relacionado con el entorno literario. Pero también tienen peligro esos opinantes, y es que la envidia suele llevar una sórdida vida secreta. Al final, muchas veces no sabe uno a quién recurrir. Quizás lo ideal sea entregar el inédito a la persona que más estrechamente conoce tu vida y obra, ya que si, a pesar de su inmensa familiaridad contigo, no se aburre con lo que has escrito, tendrás en ello una buena señal.

Si hay algo evidente es que conviene atinar a la hora de dar el inédito porque tu vida entera puede depender de esa elección. Se recomienda ser astutos en tan delicado asunto. A los quince años, copiando versos de Cernuda, le escribí un poema de amor a una chica del barrio. Ella me rechazó sin la menor misericordia, pero me preguntó si era consciente de lo bien que escribía. Como había compuesto aquel poema para olvidar que lo más granado del mismo era de Cernuda, la opinión de aquella muchacha

me dio una moral y una seguridad impresionantes. Fui hábil ahí, pero eso no quita que, dado que suelen intuir el poder que tienen, encierren mucho peligro los primeros lectores. Te la juegas demasiado con ellos.

Ahí está el caso de Joseph Conrad, que, un día en alta mar, decidió pasarle a un rudo marino llamado Jacques el manuscrito de su primera novela, *La locura de Almayer*. Conrad le preguntó si le aburriría mucho leer algo con una caligrafía como la suya, y Jacques respondió que en absoluto y lo hizo acompañándose de un inesperado tono cortés y añadiendo: «Lo leeré esta noche».

Elegir como primer lector a un tosco lobo de mar fue correr un riesgo innecesario. Pero a veces esos trances abren grandes puertas. A la mañana siguiente, Conrad se acercó a Jacques y, con un tembloroso hilillo de voz, le preguntó si le había interesado lo que había leído. Tras un breve pero tremendo silencio, obtuvo esta respuesta: «¡Ya lo creo!». Quiso entonces saber Conrad si le había resultado clara la historia. «Por supuesto, perfectamente», dijo su primer lector.

Conrad ya no pudo olvidar nunca detalles de aquel momento: la cortinilla de su litera contoneándose de un lado a otro, la lámpara del mamparo trazando un círculo sobre el balancín de cardán.

Jacques no añadió ni una palabra más, pero su sobria respuesta había abierto un gran camino. Asusta pensar qué habría sido de los lectores de Conrad si aquel marino, sin saberlo, hubiera tenido alma de destripador de clásicos. O de crítico cascahuevos.