

—Quizá la relacionaría con Kafka o Artaud. Es una novela curiosa, muy experimental, y es la de más culto. Narro una experiencia interior, es más biográfica de lo que parece: durante una época estuve perdido en la niebla y ésa fue una forma de explicarlo. La calificaría de novela breve con ciertas características de ensayo, en la medida en que es una reflexión sobre cómo está desapareciendo cierta escritura. Tiene que ver con la era digital y con una película de Truffaut, *Fahrenheit 451*. Por otra parte, es la novela más próxima a un poema que he escrito.

—*Eres autor de un buen número de cuentos. ¿Qué diferencias aprecias entre la poética de este género y la de la novela?*

—El cuento, aun siendo una obra narrativa, está mucho más próximo a la poesía que a la novela, por la brevedad y la intensidad. Un buen cuento tiene que ser muy intenso y muy breve para ser bueno (lo otro es un relato, y yo hago diferencias). Por otro lado, un cuento nunca deja de ser una novela corta. Lo que ocurre es que es una narración más tramposa, un artificio todavía más perfecto en el que se escamotean muchísimos elementos, lo que da al lector grandes posibilidades para añadir todo aquello que no está.

—*¿Te has planteado la idea de reunir en un volumen los cuentos que has ido publicando en antologías, revistas y periódicos?*

—Sí, por supuesto. Además, más de la mitad de ellos tienen una cierta conexión, al intervenir poderosamente la dialéctica sueño/vigilia.

—*Un género que parece no interesarte tanto como otros es el dramático, al que sólo has dedicado una obra, Las siete ciudades de Cibola (1999).*

—Sí me interesa, y mucho, actualmente estoy terminando una pieza. De hecho, *Bélver Yin* y *Opium* empezaron como obras dramáticas pero, al ver cómo fueron evolucionando, abandoné ese modelo y las convertí en novelas. Algo parecido me sucedió con *El último banquete*. Sin embargo, creo que el teatro está moribundo por culpa de la tiranía de los directores de escena. Si yo hubiera sido un escritor del siglo XVI o XVII, probablemente hubiera escrito teatro, porque en aquel momento era el género que mejor funcionaba. Hoy por hoy, el género rey en literatura es la novela, y no hay que olvidar que los géneros han de cumplir una función social. Con todo, en nuestra época el género que mejor funciona es el cine, y también he

trabajado para él. Lo que ocurre es que a la hora de escribir guiones o teatro tienes que instrumentalizar mucho tu estilo, y al final el director va a hacer lo que le dé la gana. Por lo tanto, los únicos géneros en los que te sientes verdaderamente libre son los privados: la poesía y la novela.

—*Vamos a centrarnos en éste último. ¿Han requerido las tuyas un tiempo de escritura similar o ha habido diferencias entre ellas?*

—Ha habido diferencias, pero eso no tiene mucho que ver con el resultado final. La que más me costó escribir fue *Débora Blenn* —mi novela más maldita, la más triste— y, aunque es una obra de culto, no ha sido ni de lejos la más exitosa, ni siquiera creo que sea la mejor. Ha habido otras novelas que han salido casi solas. El tiempo de elaboración es muy variado. No soy lento en la ejecución, pero sí en la concepción mental: normalmente una historia está circulando en mi cabeza varios años antes de llevarla al papel. Durante esa etapa de gestación no tomo notas; empiezan a aparecer escenas, los personajes se van elaborando, y nunca me pongo a redactar hasta que ya están bastante definidos. Cuanto más meditada está una novela, más fácil resulta escribirla.

—*La aparición de Bélver Yin (1981) causó un gran impacto en el panorama literario de los ochenta. Han pasado veinte años, dos décadas que han convertido el libro en un texto mítico. ¿Qué piensas hoy de tu ópera prima?*

—Creo que es una novela muy idealista, muy fría y muy cruel, pero esa crueldad tiene sentido moral, porque los protagonistas están más allá del dolor. Son dos criaturas que se aman profundamente y que, en cierto modo, son incapaces de amar a nadie más. Ahí está el secreto de la obra. Con el tiempo, ha ganado en seriedad: ahora resulta más terrible que entonces.

—*Tu segunda novela, Opium, apareció cinco años más tarde. ¿Qué aportaba de novedad respecto a Bélver Yin, más allá de la complementariedad entre las metáforas taoístas de este texto y los símbolos búdicos de aquél? ¿Padeciste ese miedo providencial entre los escritores a la publicación de la segunda obra?*

—Tenía un cierto miedo, pero sólo relativo. Si no viviéramos en un mundo tan marcado por las etiquetas, me gustaría publicar *Opium* y *Bélver Yin* juntas, y por ese orden, porque están concebidas para que giren la una

sobre la otra. De hecho, se trata de los mismos personajes, en las dos novelas hay claves para verlo así. Son complementarias y para mí tienen el mismo valor, como la cara y cruz de una moneda.

—*En el 88 publicas Lady Pepa, una novela que supone un cambio de orientación en tu narrativa: el exotismo de las obras anteriores se abandona en favor de una temática urbana ambientada en espacios y tiempos más cercanos. Entre el protagonista y su autor hay paralelismos evidentes. ¿Es ésta tu novela más autobiográfica?*

—En *Lady Pepa* tenía otros planteamientos: es una novela que se aproxima mucho a *Berlin Alexanderplatz*, obra de la que soy gran defensor. Quería dar una idea real de la ciudad moderna con todos los registros de lenguaje que funcionan en ella, y lo que hice fue construir una especie de «Polaroid urbana». Pretendía, de algún modo, ser una novela hiperrealista y una reflexión irónica evidente —que, sin embargo, muchos críticos no reconocieron—, en tanto que Nicanor Román está haciendo una novela testimonial sobre el Paralelo en la que los personajes históricos sólo le sirven como excusa. Por otra parte, quería divertirme y liberarme de ese lenguaje tan literario de mis dos primeras novelas. Nunca me ha interesado repetir una misma fórmula y, en ese sentido, *Lady Pepa* cumplió una función muy importante en mi trayectoria. No es la más autobiográfica de mis obras, porque me caricaturizo totalmente. Veo a Nicanor Román como un personaje independiente de mí, con el que puedo compartir algunos elementos que, en realidad, no dejan de ser anecdóticos. Lo pseudobiográfico es una trampa, muchas veces no es más que un truco para engañar al lector.

—*«... toda narración está llena de añadidos intencionados e intencionadas supresiones. Hay que partir de ahí, y desde ahí seguir, a la velocidad del pensamiento, el hilo que se desliza bajo algunos verbos». Es una frase de Darío Dolfos, el protagonista de El efecto Doppler (1990, p. 76), que me gustaría oírte comentar.*

—Darío se está refiriendo a las revelaciones de los demás, siempre llenas de supresiones interesadas. Este personaje, caracterizado por su capacidad para escuchar, es consciente de algo fundamental: cuando hablamos en primera persona y nos dirigimos al otro, no le estamos pidiendo que nos crea sino que nos interprete, que llene las omisiones de nuestro relato. A partir de ahí, se crea la verdadera comunicación dialéctica, que se desliza en dos estratos: el superficial y el profundo. En esa situación, estamos escu-