

*De acuerdo, pero incluso en tu última novela publicada sigue presente la idea de fracaso.*

Pues no sé qué decirte. Quizá sea más fácil hacer literatura sobre el fracaso que sobre el éxito. El problema es que asociamos el éxito a un modo de relación no conflictiva con el mundo. Y ahí no hay literatura posible, porque la literatura nace de un conflicto, de un choque, de una puesta en cuestión de la realidad. Desde ese punto de vista, si eso lo asociamos al fracaso, resulta que no hay otra posibilidad. Es decir, desde una perfecta adecuación con la realidad, uno hará otras cosas, pero no escribirá. Hay una idea interesante que ya he citado en alguna ocasión a propósito del *Tonto* —y que yo asocio a un libro de Marthe Robert, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*—, según la cual no habría más que dos grandes literaturas, o dos grandes modos de enfrentarse a la literatura: la literatura del bastardo y la literatura del hijo legítimo. Esto alude a una fantasía que hemos tenido todos en la infancia, la de que no éramos hijos de nuestros padres sino de unos príncipes que nos iban a venir en algún momento a rescatar. Yo pienso que la literatura interesante es la literatura del bastardo, porque es la literatura que pone en cuestión la realidad, que duda, frente al otro gran modelo de hacer literatura, que sería el de aquel que cree que es hijo de sus padres. Desde ahí, seguramente se puede hacer literatura, pero será una literatura sin duda menos interesante. El legítimo habla desde el éxito, mientras que el bastardo habla desde alguna forma de fracaso, porque si pone en cuestión a sus padres es porque no le gustan. Ahí, quizá, se aclaren más estos dos conceptos.

*La idea de fracaso aparece parcialmente asociada a otro motivo recurrente en tu obra: la soledad. Tu primera novela se abre con una reflexión sobre ella, concretamente sobre el problema de llegar a encontrar «el punto medio entre la soledad y los otros». ¿Es ese espacio intermedio el de la literatura? ¿Lo ocupa ella para Millás a modo de puente transitable en las dos direcciones, o es más bien un pasaje de sentido único, ese «puente entre yo y yo» al que alude también el narrador de Cerbero en la segunda parte de la novela?*

Yo creo que la literatura es un buen modo de relación con el mundo —es un modo posible que a mí me parece muy bueno—, ese punto intermedio en el que quizá no hay demasiada soledad pero no hay demasiado de lo otro, tampoco. Y, finalmente, pienso que ahí el acento se carga más en la soledad. Yo creo que, a medida que pasa el tiempo, soy menos sociable. Es

curioso. Soy más sociable, por un lado, en el sentido de que manejo mejor una serie de recursos; pero, al mismo tiempo, tengo cierta tendencia a la retirada. Esto lo explicaba con una cita de la biografía de Einstein en el Prólogo a la *Trilogía de la soledad*, haciendo referencia a la gratificación en los mundos internos. A mí siempre me ha llamado mucho la atención cómo hay gente que se ha inventado el mundo desde situaciones de hermetismo. Es el caso de Stephen Hawking, que ha ideado un modelo cosmológico desde una silla de ruedas. Un hombre sin ninguna ventana a la realidad, prácticamente incomunicado, se ha inventado el mundo, y además parece que el suyo es el único modelo posible. Yo, por instinto, —incluso, a veces, a mi pesar— voy hacia ahí. Pero es que, por otra parte, hay muchos tipos de soledad. Existe la soledad como conquista, ésa que es absolutamente indispensable como fundamento de una identidad no enajenada. En cierto modo es la que conquista Elena Rincón, el personaje de *La soledad era esto*, como paso previo a la construcción de una identidad propia. Yo creo que ésa es una soledad que hay que incorporar a la vida cotidiana, que uno tiene que tener ese espacio de soledad diario para poder saber quién es.

*Los temas que venimos comentando aparecen frecuentemente engarzados en tus obras a través de lo que podríamos denominar «discurso de la obsesión». Tú mismo te has definido como manipulador de obsesiones, y la crítica se ha recreado en subrayar el componente obsesivo de tu literatura. ¿Qué es una obsesión? ¿Por qué cauces llega a convertirse en impulso del quehacer literario?*

Pues yo no sé muy bien qué es una obsesión, pero sería una especie de nudo que uno se ve impelido a desatar. La vida, en cierto modo, consiste en eso, en desatar nudos. Además, uno no tiene muchas obsesiones. Cada uno tenemos una o dos, y luego algunas secundarias. Y, realmente, a lo que te dedicas es a deshacer ese nudo, con la única seguridad de que no lo vas a deshacer, de que vas a pasarte toda la vida en ello, porque cuando ya parece que has llegado a la zona central se complica y va por otro lado. Seguramente, si se analiza mi obra, habrá en ella tres o cuatro nudos, siempre los mismos, vistos desde perspectivas diferentes.

*Precisamente, la crítica ha señalado la polarización de tu repertorio temático en torno a dos obsesiones fundamentales, la identidad y la pesadilla. ¿Son las que centran las demás?*

No lo sé, a mí me parece que es un modo de decirlo. Lo de la pesadilla no lo entiendo bien, tendría que desarrollarlo. Pero lo de la identidad sí,

porque la identidad alude a todas esas preocupaciones que hay entre la máscara y la carne, o entre la apariencia y la realidad, entre la literatura y la realidad, entre el adentro y el afuera, etc., obsesiones estructuradas siempre —ya lo he dicho en alguna ocasión— como dualidades, debido al carácter dual de la educación que recibimos. La identidad sería aquello que podría resumirlo todo, porque además abarca el tema del doble, por ejemplo, que está también muy presente. Creo que está bien pensado.

*Lo inquietante aparece como punto de despegue de gran parte de tus narraciones. El punto de llegada emplaza al lector en ese mismo dominio, tras un recorrido panorámico por un paisaje de anormalidades que merecería la pena cartografiar. Como esta conversación no va a dar tanto, me limitaré a preguntarte qué es lo que más te intriga de lo anormal: ¿su origen, sus formas de manifestación o sus posibles consecuencias?*

Cierta vez asistí a una comida a la que había sido invitado García Márquez. Estábamos hablando y, en un momento determinado, alguien planteó qué ocurriría si no se hubiera escrito *La metamorfosis* y hoy alguien la escribiera. En la mesa se iban aventurando cosas y, cuando la conversación estaba yendo en la dirección de que sería una novela fracasada, García Márquez dijo: «Yo creo que una novela que empiece contando que un señor se ha convertido en un insecto, está condenada al éxito». A mí me dejó muy sorprendido la afirmación, primero por su obviedad y, además, porque decía algo que es absolutamente cierto y con lo que estoy completamente de acuerdo. ¿Y por qué tendría éxito algo tan anormal? Porque eso es lo normal, ésa es una de las respuestas que me doy. Me resultó muy iluminadora la frase de García Márquez, dicha con la sencillez con la que la dijo, porque lo que revelaba es que lo habitual es lo anormal. Si, por ejemplo, el terror gusta tanto en etapas infantiles o de adolescencia, es precisamente por la enorme carga simbólica que hay en lo anormal, porque debe de haber una especie de intuición de que lo anormal es lo normal. Cuando nos llega algo de esa naturaleza, reconocemos lo que seguramente es una de las condiciones fundamentales de la existencia: la anormalidad fundamental sobre la que está montada. Ese afán por lo anormal —que es lo que en definitiva tú señalabas—, tiene que ver con la capacidad de simbolizar o de reflejar lo que es la vida. Está muy bien dicho en la frase de García Márquez. ¿Por qué está condenada al éxito una novela como *La metamorfosis*? Porque si fuera algo que está absolutamente fuera de nuestros códigos, no lo tendría; si tiene ese interés es porque eso debe de ser lo normal y lo estamos tapan-

do todo el día. Cuando surge algo donde eso no se tapa, es que alude a algo que nos concierne, y nos reconocemos en ello.

*Tus escritos y declaraciones dejan entrever en ocasiones una actitud un tanto descreída e irónica respecto a los discursos de la crítica y la teoría literarias. Con todo, se hace muy difícil concebir que tus novelas hayan podido ser escritas sin un vasto conocimiento de ambas disciplinas —y de otros ámbitos teóricos afines, tales como la filosofía y el psicoanálisis—. ¿Qué valor atribuyes, hoy por hoy, a los aspectos teóricos en la creación literaria?*

Me parece algo fundamental. La reflexión teórica me parece que es literatura y, por lo tanto, me interesa y me gusta, es un discurso que me interesa muchísimo. Y si yo he ironizado sobre él —que seguramente lo he hecho—, también he ironizado sobre la literatura y sobre mi propio quehacer como escritor, como se ironiza sobre todas las cosas en las que se cree y que son importantes para uno. No creo que haya ninguna materia en la existencia que no sea ironizable, la ironía me parece un modo de conocimiento de la realidad. Lo que pasa es que en el discurso de la crítica, como en todas partes, hay cosas buenas y cosas malas. Y ahí sí se producen contradicciones. En el Prólogo a *Tres novelas cortas* hablo de esto en relación con cierta definición académica del término argumento, que, siendo una buena definición, a mí no me resulta suficiente porque no consigue explicar mi interés por ese asunto. Tiene que haber algo más, ese discurso debería tener una complementariedad. Este tipo de ironías las mantengo frecuentemente con respecto a mí mismo, pero el discurso crítico me interesa muchísimo.

*Me gustaría llevar la conversación a un plano colindante con esa línea de reflexión teórica para interrogarte respecto a tus estrategias compositivas. En varias ocasiones has manifestado escribir sin esquemas previos, arrastrado por una idea motriz; al mismo tiempo, has subrayado el componente de disciplina que requiere el desarrollo de todo proyecto novelesco. ¿Cómo enfrentas realmente estas dos actitudes —la pasiva y la activa, por denominarlas de forma sintética— al abordar la escritura de una nueva obra?*

«La pasiva» —por entendernos— tiene que ver con saber escuchar lo que hay ahí. Yo suelo decir que en una idea novelesca está toda la información de lo que va a ser la obra, del mismo modo que en un óvulo fecundado está