

Materiales gaseosos

Entrevista con Juan José Millás

Pilar Cabañas

Juan José Millás inquieta menos como interlocutor que como narrador. En la distancia que separa —y aproxima— la genialidad del segundo y la cordialidad del primero, quien le va a entrevistar dispone de terreno para asentarse, para desplegar pausadamente los utensilios del ritual y hasta para poner en perspectiva la incertidumbre y dedicarse luego a contemplar ese paisaje fragmentado de túneles de color que él va creando con su palabra. Recorrer con Millás ese territorio es un privilegio. Al finalizar el itinerario, lo que queda es una extraña sensación de tiempo pasado en otros sitios. Y a quien hablaba con él le gustaría haberse quedado en alguno de ellos, para poder seguir escuchándole.

Esta entrevista comenzó en Viena en noviembre de 1997 y terminó en Madrid a finales del pasado febrero. La primera conversación forma parte de la prehistoria de la segunda, sin haber llegado a incorporarse como texto escrito a lo que aquí se rescata de ambas. Otras de las pérdidas sufridas por el camino de lo oral a lo legible es la del tono amigable y lleno de expresividad de la voz de Millás. La transcripción intenta respetarlo con un grado de fidelidad que permita al lector construirse la ilusión de recorrer con nosotros una parte de los trayectos sugeridos en la líneas anteriores. Buen viaje.

¿Te gusta conceder entrevistas?

Sí y no. La demanda de una entrevista siempre es algo que te halaga, pero la entrevista tiene un lado incómodo: te obliga a tomar decisiones muy rápido, no hay tiempo para la reflexión. Yo casi prefiero llamarlo conversación. Pero la conversación se da cuando te olvidas de que te están entrevistando, porque bajas la guardia y, por lo tanto, la capacidad asociativa funciona mejor y estás más a gusto. En la entrevista esto no suele funcionar, al ser algo muy mecánico, muy rápido.

Pues a ver si lo conseguimos. El ritmo lo vas a marcar tú. Permíteme comenzar citando una definición tuya del término literatura que siempre me ha inquietado por su carácter paradójico. Es de 1989, y según ella la

literatura sería «una batalla silenciosa en la que uno ha de ganar, o de perder, palmo a palmo, un territorio que no es suyo con armas que no le pertenecen». A estas alturas de tu carrera, ¿sigues suscribiendo estas consideraciones o bien los años, el oficio, te han aportado un mayor grado de certidumbre?

Bueno, eso forma parte de un artículo, y tiene sentido desde ese artículo. Pero, básicamente, yo creo que la literatura es eso, y ésta es una de las cosas que la hace apasionante, el ser todo muy inestable, el territorio que pisas y las herramientas de que dispones. Hay un personaje de *El desorden de tu nombre* que dice en un momento determinado que uno tiene que escribir — y, en ese caso, ése sería el objetivo de la literatura— sobre lo que no sabe, justamente, porque escribir lo que uno sabe no tiene ningún interés. Esto conecta un poco con esa definición; es decir, la literatura consiste, precisamente, en escribir lo que uno no sabe. Y con herramientas que no le pertenecen porque el lenguaje es muy artificial y nunca llegas a dominarlo, nunca llegas a controlarlo. Tienes que estar pactando con él porque, seguramente, el texto literario es el resultado de la tensión entre lo que quieres decir tú y lo que quiere decir el lenguaje, entre lo que quieres decir y lo que eres capaz de decir, entre la tradición en la que te has incluido y la subjetividad que tú eres capaz de aportar a esa tradición. Y, en definitiva, son siempre materiales muy gaseosos todos.

La crítica ha señalado que tus tres primeras novelas, Cerbero son las sombras, Visión del ahogado y El jardín vacío se centran en las relaciones entre memoria, realidad y fracaso. Me gustaría indagar sobre su desarrollo en el conjunto de tu obra y sobre el papel que desempeñan en tu concepción de lo literario. Al inicio de Letra muerta, Turis, el protagonista, reflexiona sobre «el esfuerzo [...] que es preciso utilizar para convertir la memoria en conciencia». ¿Es la literatura un cauce privilegiado desde el que llevar a cabo ese proceso de conversión?

Sin duda. El problema de la memoria, que es un material precioso para un escritor —hay escritores que es el único material que trabajan durante toda su vida—, es que sucede un poco con ella lo mismo que con el lenguaje, esa tensión que te decía antes que se produce entre lo que uno quiere decir y lo que el lenguaje quiere decir. El texto sería el resultado de un pacto entre ambas cosas, no puede vencer ninguna de las dos partes, yo creo, porque si vence el lenguaje no aportas nada nuevo —eres hablado, como diría Lacan— y, si vencieras tú, harías un texto autista, absoluta-

mente incomunicable. Con la memoria pasa lo mismo: ella quiere decir una cosa y tú quieres que diga otra. Habitualmente creemos que la memoria sirve para descubrir cosas, y es mentira: la memoria sirve para encubrir. La memoria la heredamos, gran parte de las cosas que recordamos creyendo que son recuerdos propios son recuerdos ajenos que hemos incorporado como propios. Y todo eso hay que dinamitarlo, hay que trabajarlo para que sea significativo. Además, hay que romper la sintaxis en que la has recibido porque es una sintaxis poco significativa. También tienes que adoptar un acuerdo. Hablábamos antes de un pacto para no ser hablado; ahora se trata de otro para no ser recordado, para establecer una tensión entre lo que la memoria dice y lo que tú quieres que diga. Tal como viene dada, la memoria no sirve para nada. Tienes que estar hurgando, buscando mecanismos para romper sus propios circuitos, igual que tienes que romper los circuitos del lenguaje. Y cuando se consigue eso, la memoria se convierte en un material literario, es un material que tiene sentido, que tiene significado.

En tu literatura, y concretamente en lo que atañe a los personajes ¿desempeña la memoria el papel de sucedáneo de la experiencia de lo real?

Yo creo que no. Aunque habría que pensar qué es lo real, qué entendemos por real. Lo que pasa es que con la memoria recorres experiencias por las que ya te has movido, y lo que intentas es obtener alguna significación de ellas, saber para qué sirvieron, saber si ya allí estaba inscrito todo lo que iba a pasar luego, pero no es que opere como sucedáneo. En cualquier caso, creo que ahí hay un problema de nomenclatura que tiene que ver con lo que es real o lo que es irreal. Yo pienso que gran parte de los acontecimientos que nos han marcado son irreales. Todos estamos marcados por experiencias de ese tipo que luego hemos censurado, que no están incorporadas como tales porque hay una ley no escrita que dice que eso es irreal. Pero no solamente en la vida del individuo: en la vida de los colectivos la experiencia de lo imaginario también ha sido más importante que la experiencia de lo real. Las grandes matanzas de la humanidad se han producido por cosas irreales, como Dios, o la patria, o tantas otras. Lo que llamamos irreal —que yo creo que es una zona de la realidad, pero bueno— es más importante que lo real. A mí me interesan mucho estos temas, llevo algún tiempo trabajando sobre ellos y, en parte, mi próxima novela tiene que ver con esto. Por otro lado, la realidad tampoco es algo dado. Normalmente se piensa que es una cosa estable, fija, no alterable, pero, en gran parte, es la lectura que hacemos de ella, y se pueden hacer muchas. También la realidad está en cuestión, yo creo que ahora más que nunca.

El binomio literatura-realidad constituye uno de los pilares reflexivos fundantes de tu quehacer literario. El seguimiento de tu evolución me lleva a pensar que en el recurso a lo metafictivo has encontrado una de tus fórmulas predilectas para el ensamblaje de ambos polos. ¿Te parece acertada esta interpretación?

Sí, la interpretación es correcta. Ahí sigue habiendo, de todos modos, cuestiones curiosas. Porque es verdad que la literatura es una representación de la realidad, o una metáfora de la realidad, pero la literatura y la realidad son territorios autónomos, tienen leyes propias. En la realidad todo es contingente, mientras que en la literatura todo es necesario. Todo lo que sucede en una novela o en un cuento —sobre todo en un cuento, porque es un mecanismo de relojería— tiene que ser necesario, no puede haber nada que sea gratuito —si es gratuito sobra, hay que quitarlo—, mientras que la realidad se caracteriza porque todo lo que sucede en ella lo es. Nada de lo que sucede en la realidad es necesario, y no nos lo planteamos, además, desde ese punto de vista, sino que lo aceptamos. Pero luego hay una zona fronteriza entre la realidad y la literatura, y en esa zona fronteriza se emplaza la metaficción, hay un intercambio de materiales. Yo le he dado muchas vueltas a esto, no conscientemente. Lo que ocurre es que cuando pasa el tiempo y, sobre todo, te lo van diciendo desde fuera, te vas dando cuenta. Por ejemplo, hace unos meses una persona que me presentaba en una conferencia me hizo reflexionar sobre algo en lo que yo no había pensado: siempre hay un personaje en mis novelas que está a punto de escribir, o que está escribiendo. Quizá es una necesidad de transferir el cuerpo de la realidad al cuello de la literatura, de sustituirlo, de profundizar en esa zona fronteriza, no lo sé muy bien.

Muchos de tus personajes arrastran una marcada conciencia de fracaso. De forma casi programática, el narrador de Cerbero son las sombras llega a afirmar que esa «es la única forma de gratificación moral para quien ha comprendido el mundo» ¿Por qué es el fracaso más literario que el éxito?

No estoy muy seguro de que sea así. Incluso, quizá, en el éxito se está más solo que en el fracaso. Lo que pasa es que es cierto que hay toda una tradición del fracaso en la literatura. Por otro lado, esa afirmación que tú citas está formulada desde la óptica de los años en que está hecho *Cerbero*. Son años de derrota para los españoles, es una obra escrita desde la dictadura, en una situación de desastre colectivo.