



Fotografía de Jerry Bauer, Roma

toda la información de lo que luego es un individuo. Con esto, lo que quiero señalar es que escribir no es tanto una tarea de ir inventando cosas para ir añadiendo como de ir escuchando para que vayan surgiendo, como del fondo del óvulo fecundado va surgiendo el individuo; como una fuente que nace de sí misma, no por añadidos externos, sino para que no se entorpezca el desarrollo. Porque, claro, si a ese óvulo le metes la tijera y cortas por aquí y por allá, saldrá un niño con un brazo de menos, o con tres piernas. Y ése es, muchas veces, el problema por el que fracasa una novela, porque no has escuchado lo que había en esa idea que fue el punto de arranque y no has respetado, por tanto, las reglas de juego que tú has planteado. Por eso yo creo que un relato nunca se debe juzgar con leyes externas, sino desde las reglas de juego que el propio relato propone. En ese sentido, escribir no es más que escuchar lo que hay dentro, y no interferir el desarrollo. Y eso parece muy pasivo, pero es muy activo. En el momento en que uno escribe tres folios, ha lanzado una tela de araña de hilos invisibles; ahí hay una cantidad de información tremenda, la cuestión es ser capaz de oírla. Esta idea es la que quizá explique que a alguna gente le cueste creer que muchos relatos míos que parecen piezas de relojería, según dicen, no estén diseñados de antemano. Pero es que cuando diseñas de antemano no sirve para nada más que para violar luego ese esquema. Por otro lado, sería aburridísimo escribir una novela que tienes preparada, porque entonces ya me dirás qué quieres averiguar. Yo hablo de mi modo de trabajar, no digo que no haya otros. Y en ocasiones he llegado a momentos en que he dicho: esto no tiene continuación. *La soledad era esto* fue un caso. La novela se me acabó, y yo sabía —una parte de mí sabía— que no se había acabado. Hasta que me di cuenta de lo que pasaba. Me ha sucedido también con la novela nueva, en cierto modo. Y es curioso, también tiene dos partes. Todo esto conecta de nuevo con esa afirmación del personaje de *El desorden de tu nombre* que dice que tenemos que escribir sobre lo que no sabemos. Yo de esto tengo experiencia porque escribo mucho, y muchas cosas de encargo. Yo sé que redacto siete líneas sobre lo que sea y a partir de ahí el problema no es inventar, sino desarrollar lo que hay dentro. Claro, te tienes que sentar todos los días a trabajar, eso sí. Ésa es la parte de la disciplina. Pero está ahí, está todo ahí. Y esa es una verdad que, a medida que pasan los años, es más incontrovertible para mí. No es que sea fácil. Lo que te quiero decir es que, en cualquier caso, la solución está dentro, no está fuera. Cuando yo empecé a escribir *El desorden de tu nombre*, por citar un ejemplo, yo no sabía que la mujer del psicoanalista era la mujer del parque. Yo eso no lo sé, yo eso lo averiguo en un momento determinado y digo: ¿pero cómo no me he dado cuenta? Y claro, el problema era que no había escuchado hasta enton-

ces. Y es que —como planteo en el Prólogo a *Relatos clínicos*, un volumen que editó Siruela con los historiales clínicos de Freud—a lo mejor la literatura también consiste en parte en buscar la causalidad por debajo de la casualidad, en buscar las tramas que hay por debajo del azar, lo que hay de necesario por debajo de lo contingente. A mí una de las experiencias que más me maravillan es que, cuando escribo un artículo —y mis artículos tienen fama de que se cierran muy bien—, yo no sé cómo va a acabar. Pero sé que si escucho bien, lo cerraré bien; y si no escucho bien, pues no.

*¿Qué importancia atribuyes a la fase de corrección de tus escritos?*

Muchísima. La corrección, cuantitativamente, es lo que lleva más tiempo. Lo que pasa es que eso lo podía calcular cuando escribía a mano, porque hacía tres borradores; pero ahora, con el ordenador, es más difícil de cuantificar.

*Aunque ya has hecho referencia al tema, me gustaría que me comentaras con más detenimiento cuáles son, a tu juicio, las diferencias fundamentales entre las poéticas de la novela y el cuento. ¿Qué planteamiento te haces a la hora de abordar la escritura en el marco de cada uno de estos dos géneros?*

La actitud psicológica es distinta, aunque también me he llevado sorpresas. Me ha ocurrido a veces creer que tenía un cuento entre manos y, de repente, darme cuenta de que aquello era el germen de una novela. El cuento es el género literario que mejor se adecua a la definición de estructura, entendiendo como tal un conjunto de elementos interdependientes. Y, como interdependientes que son, no puedes modificar un elemento sin que toda la estructura se modifique. Un cuento sería eso, una estructura en ese sentido del término. Y si tocas un elemento y el resto de la estructura permanece impassible, es que ese elemento sobraba. Sin embargo, en una novela esto no es tan rígido, puede haber elementos prescindibles que estén ahí para aliviar la tensión si ha llegado a un punto excesivo y, sin embargo, el final está lejos todavía. En un cuento esto no es así, sobre todo en un determinado tipo de cuento, que es el que, en nuestra tradición, viene de Edgar Allan Poe. Danphort Ross dice que la teoría de Poe supone que todo conduce hacia un instante único: aquel en el que el efecto se produce y el lector siente la más plena satisfacción. En esta definición se condensa toda la poética de Poe respecto al cuento. Es la definición, si te fijas, de un orgasmo; y le viene muy bien al cuento, porque un cuento tiene el tamaño de un

orgasmo. Un orgasmo del tamaño de una novela sería insoportable. Bueno, pues justamente eso es lo que tiene el cuento de diferente con la novela. Todo lo que no contribuya a llegar bien hacia ese instante final está estorbando. Es cierto que es una definición que se adecua muy bien a la poética de Poe, y mucho al cuento circular que luego trabajan Borges o Cortázar, más bien a ese tipo de cuento. Pero está bien para ver que son ámbitos distintos. La actitud psicológica es muy diferente cuando uno empieza a escribir. Ahora, otra cosa es que uno empiece escribiendo un cuento y de repente perciba que eso va a tener más desarrollo. Pero son excepciones, uno no se equivoca todo el rato en eso. En un cuento está todo mucho más medido, todo es mucho más rápido. Un cuento tiene que tener un tiempo limitado, también, de escritura; se te pudre, si no. Depende, por otro lado, del cuento del que hablemos. Yo practico mucho el cuento breve. Otra cosa es el cuento de medio aliento, ése que tan bien trabajan los americanos, el cuento de cuarenta o cincuenta folios, que ya está en la frontera con la novela corta. Ése tiene otro proceso, seguramente.

*¿Qué criterios sigues al agrupar una serie de narraciones en un volumen, y cómo estableces el orden, la sucesión?*

Yo nunca he escrito un libro de relatos específicamente concebido como tal, sino que he recopilado los que tenía publicados en periódicos, etc. Lo que pasa es que luego siempre tienen cierta unidad porque son relatos escritos en un tiempo determinado, bajo una atmósfera parecida, bajo un estado de ánimo similar. Generalmente, el tipo de intención que busco al agruparlos es que tengan un cierto ordenamiento temático, con la fantasía de que esos cuentos, además de ser unidades autónomas, sumados uno detrás de otro constituyan una unidad de mayor significado. La fantasía que uno tiene siempre es que un libro de cuento sea una novela secreta, del mismo modo que la fantasía respecto a una novela es que sea un conjunto de cuentos, que es lo que, en alguna medida, es *El desorden de tu nombre*, y que es algo que está presente también en el *Tonto*. Esa tensión entre ambas categorías la explicó muy bien Sobejano en un artículo sobre *El desorden*, en el que habla del duelo existente en esa obra entre el cuento y la novela. Esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más.

*¿Cómo —o de dónde— surgen los títulos de tus obras?*

Generalmente, el título es algo que se desprende de un modo natural a lo largo del proceso de escritura de una novela. Yo nunca lo he tenido antes.