

En los casos en que cuando llegas al final no tienes el título, yo siempre digo que es mala cosa, porque entonces tienes que ponerte a buscarlo y corres el peligro de que sea un título teórico.

*En el artículo «Literatura y necesidad» hablas de una doble conspiración a la que el escritor se ve enfrentado, la de lo orgánico y la de lo objetivo, y la describes como una especie de conjura que actúa en contra del deseo de escribir y se concentra en una serie de síntomas enfermizos y obstáculos de orden práctico que llegan a hacer peligrar la tarea de la escritura. ¿La tienes muy ritualizada? ¿Qué estrategias manejas en contra de esa conspiración?*

Bueno, ese artículo es muy antiguo, pero a lo que aludo en eso que señalas es a la contradicción de que los escritores —o, por lo menos, muchos escritores, entre ellos yo— reconocen que no hay espacio en el que se sientan más a gusto; ése es el espacio que da sentido a su vida, que les proporciona identidad. Si eso fuese cierto, estarían deseando ponerse a escribir todo el rato. Y la contradicción es que nos buscamos coartadas para no escribir todo el rato. Entonces, algo pasa ahí, excepto con los escritores compulsivos —que también los hay—, pero yo hablo del escritor que tiene una ambivalencia respecto a la escritura. Es decir, que por un lado es verdad que es donde más a gusto te encuentras y, por otro lado, estás deseando que aparezca una excusa para decir: hoy no, mañana. Y eso es curioso. Lo que pienso que ocurre es que uno se juega tanto ahí que, quizá, prefiere no jugárselo. De hecho, hay muchos escritores que no escriben. El escritor que no escribe es un caso con *status*, existe. Quizá porque uno prefiere no darse la oportunidad de fracasar. Y, claro, si no te das la oportunidad de fracasar, tampoco te das la oportunidad de tener éxito, en algo que es tan importante que prefieres no probar. No recuerdo quién decía, muy acertadamente, que por lo general la gente triunfa en lo segundo para lo que está más dotada, porque arriesgarse a fracasar en lo primero da demasiado vértigo. Existe esa ambivalencia, que para mí ha sido una de las muchas, personales, a las que me he tenido que enfrentar en mi relación con la escritura, y en la que me ha ayudado mucho el periodismo. Hay una cuestión de orden personal que te ayudará un poco a comprender cómo también yo he ido superando mucho estrés. Mi padre era un hombre que siempre llevaba un destornillador en el bolsillo, de manera que siempre estaba haciendo algo. Era, digamos, un manitas compulsivo, un *bricolajero* compulsivo, no podía dejar de estar haciendo cosas. Y siempre he pensado que, si yo hubiera tenido la misma disposición respecto a la escritura, habría escrito muchí-

simo, aprovechando huecos para escribir un cuento, o medio cuento, o una nota. Yo creo que el modelo tendría que ser ése, romper la ambivalencia, de manera que lo que uno estuviera deseando todo el rato fuera escribir. Yo, sin haberla resuelto completamente, sí la he mejorado mucho; es una ambivalencia que hoy puedo decir —hoy, no sé mañana, porque esto va por rachas— que en estos momentos de mi vida está, al menos, controlada. En ese sentido, creo que la actividad periodística me ha ayudado muchísimo, porque esta actividad —sobre todo en el artículo breve— tiene mucho de bricolaje. Entonces, sin llegar a la compulsión de mi padre, en estos momentos ya me pongo menos obstáculos, cada día me pongo menos coartadas a la hora de escribir. Y eso me parece que es una conquista porque supone aceptar tu deseo, que es una de las cosas más difíciles que hay en la vida, aceptar como propio un deseo y, por lo tanto, desarrollarlo. Y jugarla.

*El protagonista de Letra muerta dice concebir su escritura como depósito de los desperdicios de sus «fluctuantes estados de ánimo. El encuentro entre la exaltación y el fracaso, la desventura y la dicha, el terror y el arrojito». ¿Cuál de estos estados —o de otros posibles— te moviliza con más frecuencia y con más rotundidad a la hora de escribir?*

Pues no lo sé, yo creo que cualquiera de esas combinaciones es buena para empezar. Terror, dicha... De cualquier modo, necesitas estímulos fuertes, no te puedes poner a escribir sin interés. Cualquiera de esos estímulos es bueno; y varios de ellos combinados, pues mejor, claro.

*En El desorden se lee que «un buen escritor está obligado a poseer alguna quiebra, alguna fisura, alguna debilidad que ponga en cuestión su propio triunfo» ¿Cuáles son las que a ti te conciernen?*

No lo sé. Creo que esto guarda relación con otra de las funciones que tiene la escritura. Yo he constatado, hablando con otros colegas, que muchos escritores —no digo todos, pero por lo menos aquellos a los que más cercano me encuentro— tienen una cosa en común, y es que han sufrido una pérdida, una ruptura, una herida —real o imaginaria, es lo mismo— en una época remota. Y, en ese sentido, la escritura es como un tejido que intenta aproximar los dos bordes de la herida. En una época remota se produjo una pérdida y el agujero que causó uno lo está intentando rellenar o suturar con la escritura, con la garantía de que nunca se va a cerrar la herida. Si tú lees atentamente mi obra, el viaje de *Cerberos* es la pérdida del

paraíso. Valencia, en ese sentido, se configura como el paraíso, es una pérdida: es el sol, es el mar, es el calor; y de repente son los sabañones, es el frío, es la ausencia del mar, es el suburbio. Ahí tienes un caso de pérdida del paraíso terrenal.

*Tu obra novelística, manteniendo caracteres unitarios muy marcados, ha experimentado una evolución considerable. La crítica se ha encargado de dejar constancia de ello, estableciendo una frontera en tu producción entre el «antes» y el «después» de Papel mojado. ¿Estás de acuerdo con este criterio? ¿Hay otras fronteras, rebasadas o previstas?*

*Papel mojado* sí puede ser un punto de articulación, efectivamente, una especie de bisagra entre dos zonas, en el sentido de que hay una conquista progresiva de herramientas que van ganando espacio en mi obra. Por ejemplo, la paradoja está más presente a partir de ahí que antes, hay un sentido del humor más explícito, hay menos encorsetamiento. En ese sentido, *Papel mojado* puede ser el punto de articulación entre dos zonas de mi obra. Y yo creo que por el otro punto es el *Tonto*, que es una novela que cierra todo un barrio, como he dicho en alguna ocasión. Vamos a ver si la próxima realmente abre otra posibilidad. En la medida en que se pueden abrir, claro; pero sí tengo la impresión de que empieza algo nuevo.

*Uno de esos caracteres unitarios a que hacía alusión la pregunta anterior pasa por la problematización a la que noción de autoría queda sometida en muchas de tus obras. ¿Cuál es el origen de esa preocupación?*

Seguramente guarda relación, de nuevo, con la cuestión de la identidad. Yo, por ejemplo, cuando me llegan liquidaciones relacionadas con obras antiguas, siempre tengo la impresión de que soy como el albacea de esas novelas, pero ya no siento que soy el autor, y en cierto modo me parece una impostura seguir cobrando los derechos, porque el que las escribió fue otro. Y es que la identidad del ser humano es sumamente frágil; tan frágil que quizá por eso necesitamos acentuarla con cosas tales como firmar un libro, tener honores o ser miembros de algún club. He escrito un artículo en el que reflexiono sobre esto diciendo que, finalmente, el drama que tenemos es que estamos hechos de partes, y de partes que son intercambiables. Si la relación que hay entre mi hígado y yo es contingente, porque me sirve igual el del señor de enfrente o el de un señor al que han ejecutado en China, eso rebaja mucho mi narcisismo como individuo. ¿Qué clase de individualidad tengo, entonces? En cierto modo, el triunfo en la realidad como autor, o

como actor, o como lo que sea, es una derrota imaginaria de las partes. Yo eso lo pongo en cuestión precisamente porque es uno de mis *hilos rojos*, el tema de la identidad, cuándo se inventa el individuo, y de qué es el resultado. Todo ello desde la conciencia de que uno es un invento muy frágil.

*¿Cómo concibes a tu lector modelo?*

Pues la verdad es que no tengo ni idea. Seguramente, el lector modelo es el más inquietante para mí. Quizá no es el lector más cómodo. Pienso en esa experiencia que todo escritor tiene en algún momento, cuando estás dando una conferencia en un lugar adonde no vas a volver en tu vida y, de repente, en el coloquio se levanta alguien y te hace esa pregunta que nadie más te va a hacer. Es muy raro, y al mismo tiempo hay un intercambio de miradas que produce mucha inquietud, porque es el doble. Y ése que es el lector ideal, es al mismo tiempo el lector que menos te interesa, claro, porque es inquietante, porque te conflictúa mucho y porque además, con frecuencia, es un loco. En ese sentido, ese lector ideal sería el doble que aparece, a veces. Pero, ya te digo, no es la persona con la que te irías al cine.

*¿En qué perspectiva te desenvuelves más a gusto: en la de distancias cortas de la primera persona, en la dialógica de la segunda o en la de panorámicas de la tercera?*

La primera persona es un recurso narrativo que, curiosamente, está muy bien para empezar, y de hecho es muy frecuente que haya primeras novelas escritas así, porque es un recurso en el que es muy fácil colar la sinceridad como literatura, o tapar las faltas de oficio con sinceridad. Sin embargo, cuando ya tienes más experiencia, la primera persona es la más complicada, porque no te permites las trampas propias de cuando no tienes oficio. A mí me interesa mucho la primera persona, ya desde esa perspectiva, pero también la tercera. De hecho, mi próxima novela está escrita desde las dos.

*¿Qué tipo de relaciones mantienes con tus personajes, y ellos contigo?*

Ninguna. Mientras estoy escribiendo la novela, naturalmente que sí; pero después la verdad es que no, porque tampoco tengo relación con las novelas. Una vez escritas y publicadas ya no las leo nunca, a menos que me vea obligado por razones tales como que se hace una edición nueva y tengo que corregir pruebas; que ahora ya ni eso, porque hay correctores y se escanean los textos. Siempre que he tenido que leer cosas antiguas he tenido una sen-

sación muy siniestra, que es un poco la sensación de que eso es tuyo pero tampoco es tuyo. A mí me sorprenden los autores que corrigen su obra. Yo no me imagino cambiándole una coma a *Cerberos son las sombras*, y le podría cambiar muchas. Si me pusiera desde la perspectiva que hoy tengo a reescribir esa novela, hay muchas torpezas que seguramente modificaría, pero es que no se me pasa por la cabeza. Aparte de que me da mucha pereza, mucho asco, también hay una cuestión de respeto al que la escribió, no me siento autorizado para hacer una versión nueva de esa obra. Yo estoy convencido de una cosa: uno puede estar escribiendo una novela toda su vida, pero hay un punto en el que esa novela, sea buena o mala, o regular, no se puede mejorar en ese momento. El olfato te dice cuándo las has terminado, en el sentido de que has llegado a tu límite. Y en ese momento yo creo que hay que dejarla, porque si no, no la acabarías nunca. Yo no he tenido jamás la tentación —cuando se han hecho ediciones nuevas— de cambiar cosas, y me sorprende mucho que haya gente que lo haga. Es que me parece que hay algo ahí profundamente deshonesto. No digo que lo que hagan otros sea deshonesto, sino que yo lo sentiría así. Porque, aquel que escribió esa obra no está ahí para defenderse. Entonces, estén bien o mal, las novelas están como las pude escribir en aquel momento, y así quedan. No tengo ninguna relación con ellas y, por lo tanto, no tengo relación con los personajes.

*Los nombres de las figuras son recurrentes. El del espacio es siempre el mismo —explícito o no—. Tú mismo has afirmado que, en tu obra, «Madrid no es una referencia real, sino un territorio mítico». ¿Por qué caminos se llega desde un espacio concreto a un espacio abstracto? ¿Cómo se lleva a cabo la conversación de un ámbito en otro?*

Quizá lo que ocurre es que Madrid permite eso, porque es una ciudad en gran medida inexistente. Yo siempre digo: si a ti se te ocurre escribir un artículo sobre Barcelona y dices que no existe, te la cargas, sin duda alguna. Mucho más sobre Bilbao. Ahora, de Madrid puedes decir auténticas barbaridades porque no hay una conciencia de ser madrileño, ser de Madrid es ser de ningún sitio. De manera que han sido, yo creo, el propio espacio y el sentimiento que los propios madrileños tienen de sí mismos los que me han permitido convertirlo en un espacio mítico. Si hubiera sido un sitio más encorsetado —digamos nacionalista, por entendernos—, seguramente habría sido imposible.

*La bibliografía en torno a la literatura española actual te encuadra en el marco de la denominada «Generación del 68» ¿Cuáles serían los rasgos aglutinadores de los supuestos miembros de este grupo generacional?*

Bueno, yo pienso que ésas son siempre clasificaciones académicas que, por otra parte, resultan inevitables porque hay que poner etiquetas a las cosas para nombrarlas. A mí siempre me han parecido un poco oportunista lo del 68, porque está unido a lo del mayo francés y todo esto, y por esas fechas, en España, estábamos en una situación que no se parecía en nada la de Francia. Siempre he pensado que por qué no redondeaban y decían «Generación del 70». Parece ser que en ese grupo de gente predomina la diferencia. Yo siempre he mantenido, de todos modos, que siendo cierto —y siendo bueno, además—, tiene que haber cosas en común porque somos gente que hemos tenido una misma experiencia histórica y una educación sentimental muy parecida. Tiene que haber cosas que nos unan más allá de las diferencias, pero quizá todavía no se puedan ver por falta de perspectiva.

*En 1994 publicas Ella imagina, un monólogo llevado al teatro bajo la dirección de José Carlos Plaza, con Magüi Mira como protagonista. ¿Entra en tus planes el seguir escribiendo para la escena?*

Me gustaría, porque me gratificó mucho. Lo que pasa es que uno necesitaría varias vidas para hacer todo lo que quiere. Ahora tengo otros proyectos, pero no lo descarto. Tengo un par de cosas por ahí, apuntes. El artículo «Cuerpo y prótesis», yo creo que puede ser el germen de un monólogo sobre el cuerpo; eso, junto a otro relato publicado por Alfaguara en un volumen titulado *Cuentos de la isla del tesoro*. La preocupación por el cuerpo es un tema que me obsesiona y, si encontrara el modo de dar a estos materiales una forma que funcionara en escena, quizá haría algo para el teatro. Es un proyecto que tengo, no inmediato, pero en revisión.

*Desde hace tiempo se escucha hablar de tus planes en relación con el cine, asociados a nombres como Fernando Colomo o Imanol Uribe. Se dijo que estabas preparando la versión cinematográfica de La soledad era esto con este último director. ¿Qué hay de todo ello?*

Yo escribí un guión con Uribe. Pero Uribe lo pensó y va a hacer otra cosa, no va a hacer *La soledad*. Todos los proyectos cinematográficos relacionados con mis novelas no llegan nunca a buen puerto; yo creo que, en parte, porque mis novelas parecen muy cinematográficas a primera vista, pero son menos cinematográficas de lo que parecen cuando uno se pone a trabajar en el guión. De momento, no hay ningún proyecto en ese sentido.