Rafael Reig: «Hay que escribir desde el punto de vista de la muerte»

Carmen de Eusebio

RAFAEL REIG (CANGAS DE ONÍS, ASTURIAS, 1963), ES AUTOR DE *SANGRE A BORBOTONES* (2002, PREMIO DE LA CRÍTICA DE ASTURIAS), *ESA OSCURA GENTE, AUTOBIOGRAFÍA DE MARILYN MONROE, LA FÓRMULA OMEGA, GUAPA DE CARA, HAZAÑAS DEL CAPITÁN CARPETO* Y *TODO ESTÁ PERDONADO,* CON LA QUE GANÓ EL VI PREMIO TUSQUETS EDITORES DE NOVELA EN 2010. HA DADO CLASES DE LITERATURA EN VARIAS UNIVERSIDADES NORTEAMERICANAS. EN LA ACTUALIDAD ES PROFESOR DE LA ESCUELA DE CREACIÓN LITERARIA HOTEL KAFKA Y COLABORA EN DIVERSAS PUBLICACIONES.

–*En el otoño pasado se publicó su última novela,* Lo que no está escrito, *un* thriller *psicológico: Carlos, es escritor y está divorciado de Carmen. Un fin de semana, cuando va a recoger a su hijo, le deja, como por descuido, una novela que acaba de terminar* (Sobre la mujer muerta). *La lectura del manuscrito será el desencadenante de una serie de hechos que nos revelará las angustias, rencores y frustraciones de los personajes.*

–*Esta entrevista podría ser complicada, porque a cualquier pregunta con respecto a la interpretación del libro, podría contestar: «Eso es lo que no está escrito», por lo tanto necesitaríamos dos entrevista: una al lector y otra al autor. Concretando, hablemos de lo que está escrito. Entre sus novelas anteriores y ésta hay un cambio de registro. Ya en* Todo está perdonado *se adentró más, en la segunda parte del libro, en la psicología de los personajes y ahora es el tema principal. ¿Por qué este cambio?*

–Quería desaparecer, volverme transparente. En mis novelas, hasta ahora, había una presencia constante del autor. Una exhibición de ingenio, de habilidad, de humor, de inteligencia. Siempre había cedido a la tentación de intentar ser brillante y al final, en ocasiones, se me oía más a mí que a mis personajes o la historia que quería contar. Eso está muy bien, pero es muy limitado y, en mi opinión, un obstáculo para que una novela tenga toda la fuerza que podría tener. Una novela no debe expresar a su autor, sino la realidad. Que, por cierto, existe, a despecho de los interesados rumores que afirman lo contrario. Para ello una novela ha de ser una arquitectura autónoma, independiente de la presencia del autor. Así que intenté seguir el mandamiento de Flaubert: el autor en su novela es Dios, está presente en todas partes, pero no es visible en ninguna. De una forma sencilla diría: si de verdad tienes una historia y unos personajes, déjales a ellos que hablen y quítate de en medio. Así que más que un por qué de ese cambio, lo que hay es un para qué. ¿Para qué? Pues para ponerme en condiciones de escribir lo que pretendo escribir. Mis proyectos son muy modestos: quiero escribir la gran novela de mi siglo, algo como *Guerra y paz* o *Fortunata y Jacinta*. Para eso necesito una voz narrativa capaz de todo, no limitada por mí mismo. Y necesito también a los personajes. La novela, como decía Bajtin, es una galería de voces y cada una de esas voces tiene que ser autónoma, contiene una visión del mundo distinta, a menudo contrapuesta. Por eso la «psicología de los personajes» es tan importante. Sin ellos, esa gran máquina dialéctica no puede ponerse en marcha. Aunque, como novelista, más que de su psicología, hablaría de su voz. Si consigo que se oiga su voz, consigo explicar el mundo desde su punto de vista. Un novelista es un ventrílocuo.

*–La novela está escrita en dos escenarios y dos tiempos distintos: el que describe la marginalidad social de la España de los años 70/80 (*Sobre la mujer muerta*) y el momento actual con Carmen y Carlos, personajes que formaron parte de esos mismos años pero pertenecientes a una clase social alta. ¿Qué similitud hay entre ellos?*

–Entre los años ochenta y ahora hay grandes diferencias. Una decisiva para mí: en los ochenta tenía veinte años y ahora voy a

cumplir cincuenta. Los últimos 70 y primeros 80 fueron, en mi visión, un período más libre y menos disciplinado y sometido que lo que ahora vivimos. Lo que era distinto, sobre todo, es el horizonte de expectativas, que en aquella época era muy ancho, mientras que ahora vivimos resignados y sin esperanza. Como le oí decir a nuestro común amigo Constantino Bértolo, lo que nos ha pasado es lo mismo que al Pijoaparte de Juan Marsé: en aquella época creíamos haber ligado con la señora de la casa y ahora, a la mañana siguiente, nos hemos despertado en el cuarto de la chacha.

–¿Quizá lo que mejor define al título es precisamente que entre la novela leída por Carmen y su pasado no hay nada en común, salvo su sentimiento de culpa que le hace sospechar sobre una venganza que lleva tiempo esperando?

–Sin duda. Tal y como yo la veo, Carmen no es muy diferente del resto de nosotros: quiere justificarse. Su memoria y hasta su visión es selectiva, recuerda y ve lo que le conviene y sólo reconoce la parte de realidad que puede soportar. Carmen es, con todo, quizá el personaje con más capacidad para adaptarse a la realidad: eso también tiene un precio y es el que ella acaba pagando.

–Carmen cree que el libro es un acertijo como el juego de las palabras del crucigrama. Sin embargo, hay una clave que desorienta y deja en suspense las intenciones de Carlos. Él le dice que solo quiere que lea el libro, no pretende que lo publique porque ya tiene editor. Sin embargo, esto no es cierto. ¿Es intencionado? ¿Qué pretende Carlos?

–Es muy intencionado, porque quería que fuera el elemento perturbador. Si ya tiene editor, pero quiere que ella lo lea, Carmen puede pensar que hay un motivo turbio, que tiene que leer para saber por qué quiere que ella la lea. Si se la deja para que Carmen le ayude a publicarla, la hubiera leído de otra forma. Lo que quería hacer era, como dices, crear suspense. Cuando le dice que ya tiene editor, provoca una forma de leer en ella, pero cuando nos enteramos de que no es cierto, se abre la posibilidad de que todo fuera más inocente y sea Carmen la que está leyendo demasiado entre líneas. En realidad, de lo que trata en parte la novela es de la sospecha. Una vez que se desencadena la sospecha, nada puede detenerla. Si sospechas,

pongamos, que tu mujer te engaña, ya estás perdido: da igual que te engañe o no, la sospecha por sí sola tiene demasiada fuerza, envenena, enturbia cualquier agua y la relación con tu mujer, una vez que has sospechado, no vuelve a ser la misma. La sospecha es algo que me apasiona. Por una parte, tiene un efecto muy positivo, porque obliga a poner atención y, según yo lo veo, aprender a vivir sólo consiste en poner más atención. En cierto modo, la sospecha siempre es creativa, nos obliga a mirar de nuevo un panorama familiar y fijarnos en otros detalles, y crear, unir otra línea de puntas que transforma lo conocido en algo muy diferente. Por supuesto que la sospecha también puede conducir al delirio interpretativo, lo sabemos todos, pero a mí me interesa su fuerza creativa, su capacidad para transformar lo conocido en una sorpresa, cómo nos obliga a poner más atención y a mirar con nuevos ojos lo que teníamos a la vista, hasta transformarlo en algo diferente. Sospechar es, en cierto modo, una forma de conocer. En esta novela el problema es que todos sospechan unos de otros y, una vez en marcha la sospecha, no se detiene hasta destruir sus vidas. El padre sospecha del hijo y de la madre. La madre sospecha del padre. El hijo sospecha del padre y de la novia del padre. Cada uno vive en el mundo cerrado que ha creado con su sospecha. En ese sentido, también es una novela sobre la incapacidad para salir de uno mismo: la mayor calamidad de la existencia. Ninguno de los personajes reconoce como real y autónoma la existencia de los otros.

–Muchos temas son los que toca en esta novela: el poder, el odio, el rencor, el sentimiento de culpa, etc. Háblenos del vínculo entre amor/pasión, sexo, sacrificio y muerte.

–El amor es el «amor de muchos días» del que hablaba Guillén, lo demás es pasión, es decir sexo. El sacrificio es lo más necio y egoísta del mundo, a mi modo de ver. Tolstói decía que nada hay tan egoísta como la abnegación. Creo que el sacrificio parte de ese fraude que cometen las víctimas, como decía Nietzsche: yo he sufrido, por lo tanto alguien tiene que tener la culpa. El que se sacrifica lo que hace es acusar a alguien. En cuanto a la muerte, lo terrible es no haber vivido, morirse sin haber logrado hacerse un alma. Eso les pasa a los personajes de esta novela y ni siquiera el sacrificio redime y nos fabrica un alma. Sobre el sexo hablamos luego más largo, aunque no tendidos.

–¿La muerte de Carlos (padre) es la metáfora de «la víctima» que pareciera existir en toda familia?

–Sí, a veces pienso que la familia es un altar... de sacrificios humanos. Una institución que sólo funciona sacrificando a uno de sus miembros. El sacrificado tampoco es inocente, como he comentado antes. A mí me parece que puede haber víctimas culpables, aunque la tendencia general sea la contraria, es decir, la de creer que el sintagma «víctima inocente» es como «nieve blanca». El combustible que hace avanzar a la familia es el consumo ritual de parte de la propia familia.

–El destino parece una pieza clave en la novela. ¿Es así? ¿O el destino es necesario en el género novelístico?

–Mis ideas sobre el destino son muy simples: no es más que azar visto a toro pasado. Como decía (citando a otro, por cierto) Walter Benjamin: un tipo que muere a los veinte años ya es, desde ese momento, durante toda su vida, en cada instante de su vida, un tipo que va a morir a los veinte años. En casa de mis padres había un retrato del tío Benitín, que murió a los veinte años. Los hermanos decíamos: tiene ya cara de póstumo en la foto, ¿verdad? Porque lo que dice Benjamin es cierto: la muerte pasa a limpio la vida. La muerte rebobina y corrige la vida y entonces ya, si veíamos una foto del tio Benitín con siete años, era el niño que iba a morir a los veinte, en un accidente de coche. El azar se ha transformado en necesidad, a partir de la muerte. En un célebre ensayo habla Benjamin del narrador, el tipo que viene de muy lejos y nos cuenta algo. ¿De dónde viene? Del otro lado, ése es el narrador al que esperamos: el que nos cuente cómo se ve nuestra propia vida desde el otro lado, desde la muerte. Por eso suelo decir que toda obra es póstuma: hay que escribir desde el punto de vista de la muerte. Como si ya no importara. Hay que contar cómo es esta vida que vivimos, pero vista desde fuera, acabada, desde el final que la pasa a limpio.

–En sus libros, generalmente, hay mucho sexo. Un sexo llevado al límite en sus manifestaciones y lenguaje. Y sin embargo, hay poco erotismo, actividad privativa del ser humano. ¿Es una forma

de enfrentarnos a nuestra naturaleza animal o forma parte de algún recurso narrativo?

–Jamás me había dado cuenta de eso y, en cuanto lo has dicho tú, he sabido que tenías razón. Es exacto: hay sexo, pero no erotismo. Me has obligado a preguntarme por qué, y te lo agradezco, aunque no estoy seguro de haber encontrado todavía la respuesta. En primer lugar, no sé si el erotismo es privativo del ser humano. Casi todas las especies, según parece, llevan a cabo actividades de cortejo muy elaboradas, o sea, eróticas. Entonces, ¿cuál es la diferencia? Quizá que el cortejo tiene como finalidad la actividad sexual y, si no la consigue, es un cortejo fallido. Desde ese punto de vista, el erotismo al que te refieres sería el erotismo como un fin en sí mismo, sin desenlace sexual. La excitación deliberada que no conduce a una relación sexual. El deseo, en otras palabras, pero el deseo sin más objeto que el propio deseo. En ese sentido, lo que ocurre es que sí soy muy refractario al erotismo. Ese erotismo es capitalismo sexual, consumo, creación de necesidades artificiales. El capitalismo es erótico: follar no se folla, pero sí puedes comprarte una tele de plasma, digamos. El erotismo tiene el mismo argumento que el capitalismo: se trata de excitar el deseo, no de satisfacerlo. Sé que lo atractivo hoy en día es ser partidario del deseo, sé que el deseo goza de un prestigio intocable, pero no tengo más remedio que decir que a mí el deseo, en sí mismo, me parece muy poco interesante. Creo mucho en el sexo y casi nada en el erotismo. Y menos aún en el capitalismo. Como Lenin, te respondería. Deseo, ¿de qué? Como diría Lacan, el deseo nunca se satisface. El deseo se sustituye por otro deseo en una cadena que sólo oculta el deseo de muerte. Es igual que el consumo en la sociedad capitalista. El erotismo, como el consumo, es una forma de explotación y de aniquilación. No, gracias, prefiero el sexo. Por otra parte, para mí el sexo sí es materia narrativa, porque el sexo cuenta una historia, los cuerpos cuentan su propio relato, que matiza y a veces contradice el que nos contamos a nosotros mismos. Por eso me interesa el sexo en las novelas y, en cambio, no tanto la historia vacía del erotismo.

–Hay un personaje que me parece que podría haber dado más fuerza a la novela, Riquelme. Sin embargo, adolece de la fuerza e

intensidad necesaria para crear una atmósfera de ansiedad, angustia y sentimiento de pérdida. ¿Qué opina?

–Pues me inclino a darte la razón, pero desarrollar más a Riquelme me hubiera complicado mucho la vida. Mi intención era mantener el equilibrio, tan inestable, entre los tres protagonistas, y por tanto limitar un poco a Riquelme, para que desestabilizara la estructura. O en otras palabras, no me he atrevido a mantener a la vez en al aire cuatro platillos, en lugar de tres.

–En Sobre la mujer muerta *cada personaje encarna una de las más bajas condiciones humanas. Por ejemplo, la crueldad está representada por el Tuercas. ¿Qué bajas pasiones representa Riquelme?*

–La ambición, creo. Es un Julien Sorel de baja estofa. Un arribista desesperado. Su baja pasión dominante quizá es la de tener una cierta visión sentimental de sí mismo, que le lleva a perdonárselo todo.

–En esta novela da la sensación de que ha tratado de llevar al lector más allá de los límites convencionales. ¿A qué nos ha querido enfrentar?

–Pues a ustedes mismos. Tampoco pido nada que no haya hecho yo. Para escribir esta novela, me he enfrentado a mí mismo, me he delatado, he traído a la superficie zonas oscuras de mí mismo. Le propongo a los lectores que hagan lo mismo. Por eso he querido crear una ficción que definiría como turbia. Los personajes son egoístas, malos, insinceros, todo lo que tú quieras, pero no tanto, cuidado, en el fondo son parecidos a nosotros. Eso es lo turbio, lo perturbador. No nos reconocemos en un asesino psicópata, eso es un juego de niños. Lo que de verdad asusta o incomoda es que los malos no sean tan malos, porque podemos reconocernos en ellos.

–¿Tiene algún tema que le obsesione?

–Por supuesto que no. De nuevo, como con el deseo, la obsesión goza de un exagerado prestigio. A mí me preocupan ciertos temas, me interesan o me siento interpelado por ciertos asuntos. De ahí a sentir obsesión, una atracción enfermiza e inevitable, una compulsión hacia ellos, hay mucho trecho y es un camino que no he recorrido ni espero recorrer. Decía Flaubert que un autor no elige sus temas, sino que los soporta. Eso puede que sea cier-

to, pero no tanto porque esté obsesionado, sino porque hay unos asuntos que le resultan más propicios a su técnica literaria, o sea, que se le dan mejor. En mi caso, quizá lo más repetido y a lo que siempre vuelvo es la novela de construcción, la *Bildungsroman*, la historia de cómo se forma una conciencia adulta.

–Ha cambiado muchas cosas en esta novela con respecto a las anteriores: el escenario habitual de sus obras, el aspecto psicológico de los personajes, los temas. Su presencia, como autor, es menor, y ahora los protagonistas del libro hablan más. ¿Y a partir de ahora qué le gustaría escribir? ¿Prevé nuevos cambios en su tarea como escritor?

–Como decía al principio, mis planes son muy modestos: escribir la gran novela de mi siglo. Para ello ya he adquirido varios cuadernos y en cada uno empiezo una historia. Tengo un cuaderno con un chaval que a finales de los setenta liga con una chica imposible para él. Otro cuaderno con un cura obrero, también en esa época, que se enamora en una barriada de un macarrilla de quince años, algo así como una versión nueva de *La Regenta*. Otro con la muerte de un padre en el año 2000 y lo que sus hijos empiezan a sospechar que en realidad fue su vida. Y alguno más. Mi tendencia natural es a juntarlos todos y hacer una novela mala, porque los materiales no se ensamblan porque sí. Mi esfuerzo se concentra ahora, por lo tanto, en decidir con qué cuaderno me quedo para empezar a escribir en folios y a máquina. En ese momento esconderé los otros cuadernos, para evitar tentaciones.