

—La estructura de su libro es muy compleja. Hablábamos de *La boguera de las vanidades*, de Wolfe. Yo creo que la diferencia estriba en la dimensión literaria de *Un millonario inocente*: cada escena da un giro a la anterior, y nada es previsible. Mientras que cuando se llega a la página 100 del libro de Wolfe podemos imaginar todo lo que seguirá. ¿Cómo trabajó este componente estructural del libro, su complejidad?

—En primer lugar, yo escribo sobre caracteres apasionados, y la gente con sentimientos fuertes siempre resulta sorprendente. Por otra parte, soy agudamente consciente de hasta qué punto las intenciones de la gente tienen poco que ver con los resultados de sus acciones. Dos de los mayores golpes que Mark recibe están asestados por dos de sus amigos, que hacen lo que hacen con la intención de ayudarlo. Este tipo de cosas pasan cada día en la vida real, pero no tanto en las novelas. También me fascina el modo en que las vidas de la gente se interconectan, modificando las direcciones respectivas. Pero estamos hablando del resultado final. Escribí esta novela durante doce años. Redacté una primera versión muy rápidamente y me sentí muy infeliz. Entonces, seguí escribiendo y escribiendo. Bernard Shaw decía que lo más importante en una obra de teatro es el cómo hombres y mujeres se encuentran, y yo me pasé medio año escribiendo varias versiones para que Mark y Marianne se convirtieran en amantes. Pero nada sugería la apasionada espera de Mark por Marianne. Y entonces, una madrugada, en el Sur de Francia, me vino la inspiración después de medio año; la escena en que Mark hace el amor con Marianne después de haberlo hecho con otra chica. Es decir, la gratitud que recibe después de haber hecho el amor con una chica, viendo que es feliz, le da fuerzas para ir hacia otra mujer que es más importante para él. No era sólo una acción sorprendente, también personificaba una ley de la naturaleza masculina. Para mí fue básico, antes de que se me ocurriera estaba completamente desesperado. Y cuando vi esta escena, paseando por la playa a las tres de la mañana, comprendí que ya tenía la novela, porque podía decir algo nuevo sobre el amor. En una novela tienes que decir algo nuevo sobre el amor, si no lo consigues, la novela no vale.

...Otra de las cosas complicadas en el libro es la infancia, y escribí mucho sobre esto. Si hay sorpresa en mis libros es porque todo lo realmente verdadero es sorprendente. Y yo extraña de mi experiencia lo que me había sorprendido a mí; a la inversa, lo que no me sorprendía no me parecía bueno ni aprovechable.

—Usted dice, citando a Shakespeare, que los niños con infancias difíciles sólo pueden ser o desgraciados o príncipes... Precisamente a causa de su inseguridad...

—Pero expresar esta inseguridad, de forma dramática, me representó varios intentos largos en Madrid, París y Roma. No acababa de conseguir expresarlo en unos

cuantos capítulos breves. Y entonces, yo estaba en Marbella, era también de madrugada, encofré una frase, "tan felices ensoñaciones le dieron valor para quedarse dormido". Y a partir de esta frase supe cómo escribir los tres capítulos de la infancia. Supe lo que podía sacar de ahí.

—En *En brazos de la mujer madura*, usted sostiene que una mujer puede ver cuándo a un hombre le gustan las mujeres y afirma que a una mujer le gusta el hombre a quien las mujeres le gustan. Eso introduce una noción de alteridad frente a la clásica depredación.

"A los especialistas en Cultura les interesa la Cultura, a los expertos en Arte les interesa el Arte, pero al Arte le interesa la Vida"

—Sí, esto es básico. Especialmente en América existe mucho el hombre estúpido que observa la mujer como presa, como algo a conquistar.

—En *En brazos...*, el protagonista consigue esa seguridad porque ha estado muy rodeado de mujeres en la infancia y ha recibido mucho amor de ellas.

—Sí, yo no creo que se pueda amar "demasiado" a un niño. Estoy seguro de que no hubiera sobrevivido a las dificultades, al exilio, si no hubiera tenido una madre y unas tías que me aseguraron, cuando yo era un niño, que era querido.

—Una reserva de amor en el pasado.

—Sí, es lo que te da confianza. Muchos padres regatean el amor para que los niños no se vuelvan mimados o remilgados. No tendrían que preocuparse, porque la vida ya se encargará de darle a sus hijos los suficientes motivos de desamor. Es muy importante proporcionar a los niños esa fuerza y esa confianza, darles todo el amor de que uno es capaz.

—Quiénes son sus modelos literarios? ¿De quién aprendió más?

—De Choderchos de Laclos, porque *Les liaisons dangereuses* es la primera gran novela psicológica. Contiene el descubrimiento de que la gente no comprende sus propias emociones: un hombre que cree de sí mismo que es pura vanidad, y sólo se da cuenta de que estaba enamorado cuando ha destruido a la mujer. Julien Sorel y los héroes stendahlianos no se entienden sin *Les liaisons dangereuses*. Toda la novela francesa crece a partir de este libro y de la constatación de que las personas nunca son los mejores jueces de sí mismos. También le sucede a mi personaje, Mark, quien piensa que

únicamente está buscando dinero cuando en realidad persigue cosas más importantes. La gente tiende a creer que el dinero es el motivo de todas las cosas, y muy a menudo no lo es.

—Además de Laclos, ¿qué otros escritores le han influido?

—Aprendí mucho de las novelas cortas de Dostoyevski, que era un gigante, de Tolstoi y, sobre todo, de Heinrich von Kleist, cuyas novelas cortas recomiendo a todo el mundo. He aprendido mucho de Thomas Mann, sobre todo *Doktor faustus*. También del *Felix Krull*, creo que algunas de las mejores

páginas jamás escritas sobre sexo están en el *Felix Krull*. Hay gente que no se toma este libro muy en serio porque el héroe es un estafador, en vez de un artista o un industrial, pero la considero una de las obras más profundas de Mann. También me han servido mucho las novelas picarescas, como *El lazarillo de Tormes*, uno de los mejores libros jamás escritos. Admiro qué dramáticamente, con cuánta brevedad y concisión explica las cosas. A mí el estilo no me preocupa, pero sí me preocupa mucho expresar, de una forma personal, precisamente aquello que quiero decir. Cervantes tuvo una gran influencia sobre mí, en mi adolescencia. Y Stendahl también ha sido clave. Y por supuesto Balzac. Y Shakespeare. Intuyo que es el maestro de todos.

—¿Qué piensa de Vladimir Nabokov, un escritor del Este como usted, que como usted triunfó en América; un hombre que, como usted, cambió de lengua en su madurez?

—Cuando lees a Thomas Mann o el *Lazarillo de Tormes*, o Kleist, encuentras que mencionan sólo los hechos significantes. Nabokov escribe sobre cosas insignificantes tan bien como sobre las relevantes, y se vuelve autoindulgente. No tiene sentido de la economía. Yo creo que su teoría literaria estaba equivocada, con esa idea del escritor como artista. No pienso en que "mi estilo, mi personalidad, etc.", sean tan importantes, ni que sean lo que me define como artista. Para mí el arte es Verdad. Pienso que los especialistas oficiales en Cultura son los enemigos de la cultura; Cervantes o Stendahl fueron, en su día, considerados malos escritores por los expertos. La razón es que a los especialistas en la Cultura les interesa la Cultura, a los expertos en Arte les interesa el Arte. Pero al Arte no le interesa el Arte: al Arte le interesa la vida. ■