

DE LA LECTURA EXIGENTE A LA ESCRITURA RESPONSABLE: ENTREVISTA A ISAAC ROSA
MÉLANIE VALLE DETRY. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID Y UNIVERSITÉ FRANÇOIS RABELAIS –
TOURS

[Mélanie Valle Detry, «De la lectura exigente a la escritura responsable: entrevista a Isaac Rosa»,
Manuscr.t.Cao, nº 9, ISSN: 1136-3703, pp.]

Resumen: En esta entrevista, Isaac Rosa da a conocer su forma de trabajo como novelista. Recorremos el camino que va desde las lecturas previas a la escritura hasta la redacción de la novela como tal. También nos interesamos por la manera en que Rosa lee, se lee y se corrige. Por su instancia en la responsabilidad del escritor, le hemos preguntado qué significa esta responsabilidad a la hora de escribir. Finalmente, se abordan cuestiones relativas a la edición de sus novelas (elección de la portada, redacción de la contraportada), por un lado, y, por otro, cuestiones relacionadas con la publicación de manuscritos y autógrafos inéditos.

Abstract: Cette interview permet de connaître comment travaille un romancier tel qu'Isaac Rosa. Nous parcourons avec lui le chemin qui mène des lectures antérieures à l'écriture jusqu'à la rédaction du roman. Nous nous intéressons aussi à la façon dont Rosa lit, se lit et se corrige. Dû à son insistance sur la responsabilité de l'écrivain, nous lui avons demandé ce que signifie cette responsabilité au moment de se mettre à l'ouvrage. Finalement, nous abordons, d'une part, des questions liées à l'édition de ses romans (choix de la première de couverture, rédaction de la quatrième de couverture) et, d'autre part, des questions traitant de la publication de manuscrits et autographes inédits.

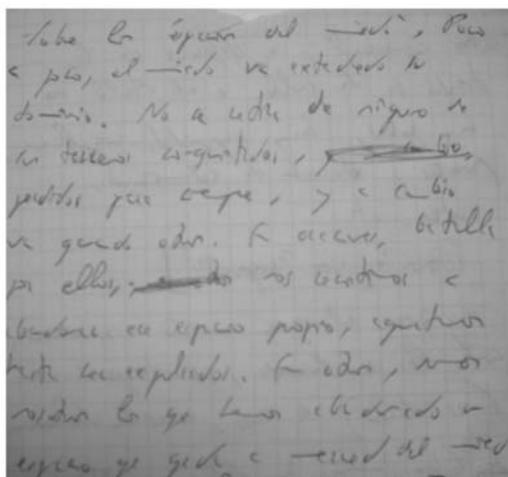
Palabras clave / *key words:* escritura (analógica/digital) – lectura crítica – responsabilidad – crítica genética / écriture (analogique/digitale) – lecture critique – responsabilité – critique génétique

Isaac Rosa (Sevilla, 1974) empezó a publicar a finales de los noventa. De sus obras “de juventud”, mencionamos su primera novela, *La malamemoria* (1999), donde el autor ya se adentró en la cuestión de la memoria histórica. Vuelve a abordar el tema cinco años más tarde —con más sutileza y realismo— en *El vano ayer* (2004). En esta “novela en marcha”, puso de relieve las técnicas narrativas de las que se valen los autores para producir una narración y, así, advirtió al lector de los posibles engaños de toda ficción. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) recupera y hace aún más visible la estructura crítica de la novela anterior y confirma el enfoque desde el cual Rosa quiere contar el pasado reciente español. Hace dos años, publicó *El país del miedo*, una reflexión narrativa sobre el papel del miedo en nuestra sociedad, también desde la perspectiva desmitificadora que apuntábamos antes. Mientras termina su última novela sobre el “mundo del trabajo”, nos adentramos en el suyo para esclarecer cómo trabaja un escritor que insiste en la responsabilidad del novelista y que, desde *El vano ayer*, empuja —¿u obliga?— al lector a leer de forma crítica.

- **Una idea básica de la crítica genética es que el autor es el lector más exigente de sí mismo¹. ¿Qué te parece esta idea?**
- Sólo puedo hablar en mi caso. En el caso de otros autores, diría que hay algunos que no son tan exigentes consigo mismos. Al menos, no se entienden ciertas publicaciones o ciertas novelas. Creo que yo tengo un nivel de exigencia bastante alto. Incluso en obras mías que han tenido muy buena crítica, que han tenido premio, que han recibido una opinión unánime por parte de los lectores, siempre tengo un pozo de insatisfacción y siempre me atormenta que no he conseguido lo que quería. Según va pasando el tiempo me distancio mucho de lo que escribo y lo escribiría de otra manera. Y la distancia aumenta. De hecho, uno de mis libros se basa en esta lectura exigente, que es *Otra maldita novela sobre la guerra civil*. Lo que hago precisamente es releer mi primera novela desde esta lectura, y con el tiempo me he vuelto más exigente aún, con esa distancia, con la maduración, con lo que he crecido como autor y como lector también. Entonces, a diferencia, hago un ejercicio de convertirme yo en ese lector que intenta salir fuera del libro y leer lo más desapasionadamente posible, hacer este ejercicio de lectura exigente, que espero que los lectores, en este caso, lo hagan ellos también.

¹ Palabras de Bénédicte Vauthier en la introducción de una sesión del *II Congreso internacional de manuscritos literarios. Edición crítica y genética de autores contemporáneos (siglos XIX-XX)*, 9 de diciembre de 2009.

- **¿Te importan los comentarios que hacen los lectores y críticos sobre tu obra?**
- Sí, me importan mucho. Me importan mucho antes de publicar. Los lectores de confianza que tienen el libro antes de editarlo me importan mucho. Escojo el tipo de lector precisamente por su nivel de exigencia más que por afinidad o cercanía. Son lectores que realmente van a hacer una lectura a fondo, una lectura implacable. Luego, por supuesto, me importan mucho las lecturas que hacen los lectores en general, las que me llegan, los lectores a los que conozco, con los que me encuentro en presentaciones de clubes de lectura y, por supuesto, los lectores —no sé si llamarlos profesionales— que serían los críticos, los investigadores, los profesores, los académicos. Me interesan mucho las lecturas que hacen. Con este tipo de lectores profesionales o académicos, siempre tengo la sensación de que hacen una lectura que va un paso más allá que la del propio autor, que las intenciones del autor, autor que soy yo. Recuerdo el último libro de Rafael Chirbes, que es un libro de ensayos. Pues, en el primer ensayo, que está muy bien, habla precisamente de que el autor es el que menos sabe de su propio libro respecto a otros lectores. Que hay lectores que al final saben leer mucho mejor la propia novela que el autor, más allá de su propio nivel de exigencia.
- **A fin de saber cómo trabajas, una pregunta básica para empezar: ¿escribes a mano o con ordenador?**



Apuntes autógrafos para *El país del miedo*

Escribo de las dos formas, es decir, yo escribo fundamentalmente a mano todo lo que es el trabajo previo. Catalogo y tomo notas a mano, estoy siempre rodeado de cuadernos y de hojas sueltas y de *post-it* de todo tipo. Cuando ya empiezo la escritura de la novela como tal —lo que pasa es que me pongo a escribir cuando ya estoy en un momento en que tengo clarísimo lo que voy a escribir y tengo muy determinado el camino por donde voy a ir y sé las estaciones que voy a recorrer y sé a dónde voy a llegar sobre todo—, cuando me pongo a escribir la novela, sería en el momento en el que lo único que falta es escribirla. No empiezo a escribir desde cero ni sin la certeza de a dónde voy a ir. Cuando llego a este punto (que es el en el que estoy ahora en mi nueva novela) en

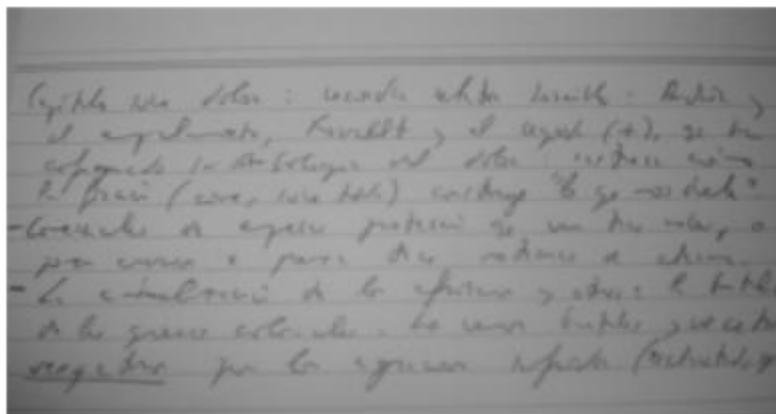
el que ya puedo coger página uno y empezar a escribir desde la primera página y sé por dónde voy a ir más o menos, pues lo hago en el ordenador directamente. Lo que sería el primer borrador de la novela va directamente al ordenador.

- **¿Entonces escribes del principio al final? No empiezas a escribir el primer capítulo, luego, uno del final y, después, otro anterior...**
- Normalmente, en las novelas que tengo, pero también en otros tipos de escritos —lo mismo para escribir una conferencia que para escribir un cuento—, en el momento en que empiezo a escribir, tengo hecho un guión, me he hecho una ruta, tengo claro hacia dónde voy e intento seguir un orden que no necesariamente es un orden cronológico, pero sí es un orden narrativo, una linealidad narrativa desde ese guión que me he hecho. Hay algunos incumplimientos en este orden, pero lo sigo bastante. Me hago un guión capítulo a capítulo y, luego, voy viendo cómo va.
- **Es interesante la similitud entre tu forma de trabajo y un comentario que hizo Belén Gopegui en una entrevista². Explica allí que escribió su primera novela casi enteramente con el ordenador, la segunda mitad a mano mitad con el ordenador y la tercera entera a mano. Apuntaba que, a diferencia de lo que pasa con el ordenador, cuando uno se corrige a mano, quedan trazas de lo que se ha borrado y que se aprende mucho de esas correcciones. Además, cambió conscientemente de técnica porque se dio cuenta de que estructuraba mucho mejor la obra cuando escribía a mano, ya que en el ordenador se tiende a crear estructuras intercambiables.**
- Claro. Yo, por ejemplo, la estructura la hago a mano. Soy incapaz de hacer todo el trabajo de organización, de marcar el camino, en el ordenador. Porque es verdad que en el ordenador, conceptualmente, intelectualmente, es muy diferente la forma de pensar el texto, el texto en conjunto sobre todo. El ordenador para escribir un capítulo está muy bien. Para pensar en un texto en conjunto hace falta organizarlo. Es como para leer: en una pantalla, puedo leer algo corto, pero para leer algo más extenso no lo leo igual que en el papel. Cuando ya me pongo al ordenador, es cuando ya es inevitable escribir. Lo hago más por una cuestión de velocidad, de funcionalidad también. Es una cuestión práctica al final. Pero digamos que, llegado a este punto, toda la novela la he pensado de una forma más analógica.

2 B. Gopegui, “Belén Gopegui. La cartografía urbana se traza con palabras”, en *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas* (ed. M. del M. López-Cabrales), Madrid, Narcea, 2000, 79-80.

– **¿Y cuando te corriges, imprimes el texto, lo corriges a mano y, luego, incluyes los cambios en el ordenador?**

– Sí, me cuesta mucho corregir en el ordenador y tengo comprobado que no se hace el mismo tipo de corrección a mano que en el ordenador. He probado de las dos formas. Quiero decir, he corregido textos míos directamente en el ordenador o los he corregido a mano y el nivel de corrección, el nivel de exigencia, el nivel de comprensión de tu propio texto, de



Apuntes autógrafos para *El país del miedo*

atención, de repensarlo, en muchos casos, no es el mismo cuando lo haces en el ordenador o cuando lo haces a mano. Al final, cuando lo haces en el ordenador, acabas con una corrección mucho más ligera. Y con una corrección que no deja rastro de la propia corrección, el poder visualizar tus propias correcciones. En el ordenador, lo único que quedaría es la última versión. Estás perdiendo todos esos cambios que a ti te marcan el camino.

– **¿Lees tus textos en voz alta para corregirlos?**

– No, no lo hago. No lo hago buscando un efecto sonoro, un efecto de cómo suena mi prosa.

– **En un congreso de crítica genética, una ponente expuso los autógrafos de un escritor francés, escritos con el ordenador. A veces, había decenas y decenas de impresos con correcciones de un mismo pasaje. Me estoy preguntando si la facilidad que brinda el ordenador para la corrección no provoca una abundancia excesiva de correcciones, como si el escritor ya no supiera pararse.**

– Volviendo al inicio, a lo que hablamos del nivel de exigencia que uno tiene con su obra, eso me ocurre, lo haga a mano o lo haga al ordenador. Lo suelo hacer a mano, pero lo haga de una forma u otra, llega un momento en que tengo que poner yo el punto de no retorno, es decir, a partir de aquí no sigo corrigiendo. Tengo que dejar el texto un tiempo sin leerlo, volver sobre él cuando un tiempo ha pasado porque querría corregirlo. A la vez, cualquiera de mis novelas publicadas, las corregiría. Hay cosas que si las volviera a leer, si tuviera un

lápiz a mano, lo estaría corrigiendo y lo haría de otra manera y reescribiría cosas.

- **Antes de ponerte a escribir ¿pasas mucho tiempo en las bibliotecas y hemerotecas?**
- Sí, sí. Para mí, escribir una novela, por un lado, es un proceso muy largo y, por otro, es un proceso muy rápido. La escritura como tal —el empezar a escribir ya y el hacer el primer borrador de la novela— para mí es algo muy rápido. Las novelas que he escrito hasta ahora, las he escrito en pocos meses, el escribir el texto como tal, de la página uno a la página final. Pero previo a esto hay un trabajo mucho más largo, mucho más lento. Yo tengo un tiempo de pensar antes de escribir, de documentarme, de leer mucho, de leer incluso lecturas que aparentemente no voy a aprovechar para la novela. Me meto en un trabajo de documentación, como un trabajo de reflexión. Yo leo todo lo que tiene que ver con el tema. Ahora, por ejemplo, estoy leyendo sobre el mundo del trabajo y estoy leyendo todo tipo de texto —sociológico, filosófico, histórico— que tienen que ver con el trabajo. En su mayor parte, son textos que no van a tener un reflejo directo en mi libro. No voy a citarlos, no voy a usar materiales de esos libros. Pero todo esto te va dando, te va aportando aquella idea global que tú tienes del libro. Para mí, toda esa escritura previa, la propia escritura en sí de la novela, pero ese trabajo previo que también es escritura, es una forma de pensar. Igual que hay quien piensa en voz alta, pues yo pienso por escrito. Primero, voy leyendo, pues estoy madurando toda esta reflexión que quiero que vaya en el libro.
- **Algunos fragmentos o páginas de estas lecturas previas también aparecen citados en tus novelas, pienso tanto en *El vano ayer* como en *El país del miedo*.**
- Claro. Hay una parte que va directo en el libro y que incluso podría aparecer de una forma intertextual. Pero hay muchos otros libros que son el entorno de la novela y son lecturas fundamentales también para la escritura. En mi caso, además, mis novelas más que de una inspiración o algún impulso narrativo parten de una idea, de un propósito reflexivo. Por eso, estas lecturas son fundamentales. Cuando ya tengo la novela muy clara, hay otras lecturas que me pueden interesar para armar un poco más la novela. Pero todas esas lecturas previas son las que hacen la novela; son lecturas que, en algunos casos, se pueden reconocer al leer la novela y, en otros, no.
- **En tus libros, se encuentran muchas referencias a otros libros o a páginas web, en la narración y también en una adenda bibliográfica, en epígrafes o epílogos. ¿Estas**

referencias deben servir de mapa de lectura para los lectores?

- Sí, es una forma de ampliar la novela. De esa manera que se hace tanto en el mundo de internet con los hipervínculos, el lector del texto tiene posibilidades de continuar la lectura al margen del texto en sí. Pues de la misma forma. Yo creo que cualquier bibliografía que aparezca en un libro, cualquier recomendación de lectura, cualquier nota a pie de página está dando pistas para seguir esa lectura, para que el lector si quiere continúe. Alguien puede leer *El vano ayer* sin más o puede leer *El vano ayer* y, luego, continuar con algunos de los textos que se proponen en el final, o algunos textos que están en el libro. Es una forma de hacer crecer esa lectura también.

- **Has hablado de la responsabilidad del escritor en varias ocasiones. ¿En qué consiste exactamente esta responsabilidad a la hora de escribir?**
- Para mí, la responsabilidad tiene un sentido que podríamos llamar un sentido civil, en el sentido de ciudadano. Yo me siento responsable como escritor de una manera muy parecida a la que se puede sentir responsable un cirujano, un ingeniero, un administrativo. Es un sentido de responsabilidad político por un lado, pero también ético por otro. Pero en el caso de la escritura, además, es una responsabilidad que sería mayor porque creo que escribir, de alguna manera, es ser leído, es escribir y publicar, es una forma de hablar en voz alta, de hablar y que los demás te escuchen, es una forma de tomar la palabra. Cuando tú estás tomando la palabra, como cuando en una reunión tomas la palabra y todos te escuchan, tienes una responsabilidad de lo que vas a decir. Lo mismo cuando escribes, estás tomando la palabra pública y te están escuchando y, en algunos casos, te escuchan muchos además. Yo creo que eso implica una responsabilidad de lo que vas a decir, en contra de un uso banal de la palabra que has tomado. Me gusta más la palabra responsabilidad que la de compromiso que se usa habitualmente. Creo que el compromiso lo elige uno mientras que la responsabilidad no la elige. La responsabilidad te antecede. Puedes esquivarla pero está allí. No es algo que puedas elegir. Entonces, éste es el sentido de responsabilidad que yo hago propio, pero que creo que tiene cualquier escritor o cualquier creador cuando con su obra está interviniendo en el espacio público.

- **Cuando leo tus novelas, pero también, por ejemplo, las de Gopegui, tengo la sensación de que queréis transmitir esta responsabilidad al lector, pedirle una lectura más completa, no sólo formal sino ideológica, ética y política.**

- Sí. En mi caso, en mis dos libros, lo hago de forma muy explícita, en *El vano ayer* y sobre todo en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Pero, en el caso de *El vano ayer*, es una novela que se suele tomar como una novela que tiene que ver con la escritura, que tiene que ver con la forma en que se escribe una novela y yo creo que es una novela sobre la forma en que se lee una novela, una novela que va más dirigida al lector. Es una novela que tiene que ver con la forma en que leemos, con la forma en que nos relacionamos con los libros y con los autores y con lo facilones que somos los lectores muchas veces, con las concesiones que hacemos a los autores. Entonces, en *El vano ayer*, en muchos pasajes explícitos, se está en búsqueda de un lector exigente, de un lector responsable como tú dices. Y en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* se hace mucho más claro, mucho más explícito. Se apela directamente a ese lector del que se espera que haga la misma lectura exigente, la lectura implacable que está haciendo el lector intruso en la novela. Se espera que la haga otro lector y que la haga con el resto de los libros además, que no lo haga sólo con esta novela sino que lo haga con otras novelas sobre la guerra civil y novelas en general. Es decir, ese tipo de lectura exigente, ese tipo de lectura de no hacer concesiones a los autores, de no aceptar ciertos tratamientos tan superficiales es algo que yo espero que sea extensible a otros libros. Que el lector después de haber leído *El vano ayer* u *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* lo aplique en futuras lecturas, pero piense también en lecturas anteriores, en cómo ha leído hasta ahora; que repiense la manera en que lee, sus propias carencias y afinidades como lector.

- **En *El vano ayer*, el narrador principal habla en primera persona y en presente. Este discurso establece una relación muy directa y explícita con el lector. ¿Hay allí algún deseo de controlar al lector? ¿O guiarlo?**
- Más que de controlar al lector, hacerle consciente de que puede ser controlado, de que está siendo controlado. En *El vano ayer*, por ejemplo, hay muchos momentos en que al lector se le está llevando de la mano, se le está llevando por un lado y otro. Se está jugando con el lector, se está engañando al lector, se le están poniendo trampas para que se lo piense, para que esté consciente de sus propias flaquezas como lector. El mensaje de alerta que le está dando es el de: “Ten cuidado, ten cuidado porque yo te estoy haciendo esto y te lo hace cualquier otro autor. Ten cuidado cuando tú lees una novela, no es un gesto inocente, y detrás de la novela hay un autor con intereses, hay un autor con confusiones, hay un autor con su propia forma de ver el mundo y que te va a llevar por allí”. Entonces, puede haber

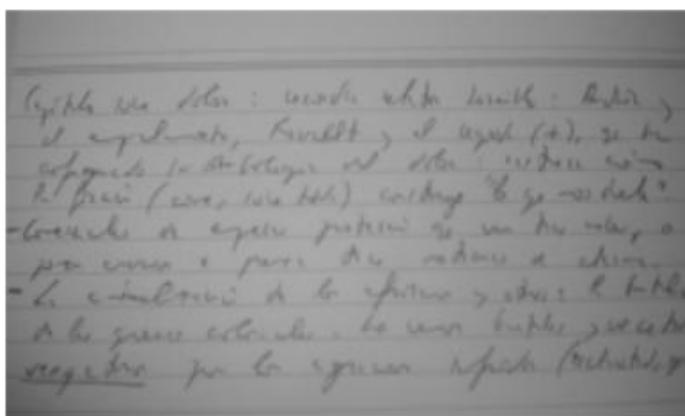
momentos en que se controla al lector, pero para que sea consciente de que puede ser controlado, para que él vea que el autor está jugando con él de alguna manera, que le está llevando de la mano, que le está trampeando y que eso lo hacen otros autores también.

- **En tus novelas, hay un material reflexivo importante, se lleva a cabo una reflexión a través de la narración. Por ejemplo, en *El país del miedo*, hay capítulos con un componente ensayístico importante. Este carácter reflexivo y también la idea de controlar al lector pueden llevar a algunos a catalogar la novela en el género de las novelas de tesis. ¿Qué te parece esta clasificación?**
- No me incomoda. Son novelas que podemos llamar de muchas maneras. Son novelas de ideas o novelas con ideas. Es una novela que piensa y una novela que se piensa, una novela que se piensa en sí misma como novela, como artificio. Es una novela que está construida a partir de ideas. Mis novelas, pero también mis cuentos y mis escritos de ficción, como decía antes, parten en prácticamente en todos los casos de una idea, de un propósito reflexivo. No parten de un golpe de inspiración o de un impulso narrativo “yo tengo una historia que contar, un personaje del que hablar”, sino que lo que hay detrás es una idea. Cuando escribo *El vano ayer* no surge la novela porque yo quiero escribir sobre un profesor y un estudiante. Escribo una historia a partir de una idea, que es pensar cómo nos han contado este pasado, cómo se ha reflejado en la novela, cómo nos relacionamos con él a través de la ficción. Cuando escribo *El país del miedo* no surge la novela porque tengo una historia que me ha venido de un padre y un hijo, sino que yo quiero escribir una novela sobre el miedo. Parto de la idea en su sentido más abstracto: me pregunto qué es el miedo en la sociedad contemporánea. A partir de allí, voy extendiendo a ciertos miedos, voy buscando la historia, voy buscando una forma narrativa. Ahora, escribo una novela sobre el mundo del trabajo y, aunque ya tengo clara cuál es la forma narrativa de esta novela, inicialmente lo que hay es simplemente una idea, un propósito, es decir escribir sobre el mundo del trabajo. Es como no decir nada. A partir de allí, le voy dando forma. Eso inevitablemente se refleja también en las novelas. En las obras finales hay un componente ensayístico, un componente de pensamiento porque es mi manera de escribir y mi manera de leer también. Yo creo que nuestro pensamiento tiene una base narrativa muy fuerte. Pensamos continuamente a partir de historias, a partir de ficciones en muchos casos y eso se refleja también en las novelas.

- **En otro orden de cosas, cuando leo a autores que critican el actual sistema capitalista o ciertos aspectos de la sociedad contemporánea, tengo la sensación de que hay mucha crítica, pero que pocas veces se construye una imagen de otro mundo posible o digamos utópico. Y esto tiene una influencia importante sobre nuestra imaginación. ¿Qué piensas de esta opinión?**
- Esto se ve en la literatura, en el cine, en la situación política, en los movimientos sociales. Yo creo que es algo común a nuestro tiempo. El gran éxito del capitalismo no es tanto ganar legitimidad, sino restársela a otras alternativas. Es decir, su gran baza, su gran fuerza para resistir, para sostener su capitalismo como un mundo legítimo no es tanto la credibilidad que les presta a los ciudadanos, sino la falta de o la menor credibilidad de esas otras alternativas. Tenemos claro que el capitalismo no nos gusta, que ha fracasado, que es un desastre, pero no hay esa otra alternativa que es la que ha anulado el capitalismo. Es allí donde está su fuerza. Todo lo que son manipulaciones que tienen que ver con la crisis han mantenido esta solidez. Mientras no seamos capaces de imaginar ese “otro mundo es posible” del que nos habla el movimiento antiglobalización, entonces será el mundo real el que seguirá.
- **Pero ¿los escritores no pueden construir ese mundo posible?**
- Sí, los escritores lo podemos construir ni más ni menos que los activistas políticos o que los movimientos sociales, cada uno en un terreno, con las confluencias que hay por supuesto y las intersecciones que hay entre unos terrenos y otros, pero de forma muy parecida.
- **¿Las portadas de tus novelas las eliges tú o la editorial?**
- Normalmente, vamos trabajando a propuesta de la editorial. Entramos en alguna idea posible y ellos me van haciendo propuestas, vamos pensando. Si es una foto o una ilustración, siempre está condicionado por los derechos, si está libre, si no está libre, si se puede reproducir. Pero, hasta ahora, ha sido más una propuesta inicial de la editorial en la que hemos ido trabajando.
- **En el caso de *El vano ayer*, la cubierta muestra personas con un periódico con el título “Franco ha muerto”. Lleva la atención del lector más sobre la Transición que sobre la dictadura o la guerra civil.**
- Al menos en el caso de *El vano ayer*, no hay en la imagen de la cubierta una intención de iniciar allí la novela. No pretende ser una imagen que condicione la lectura o que añada un

significado más a la novela. Es una imagen que, por supuesto, quiere representar algo, que acumula una serie de elementos del momento en que muere Franco, en plena Transición, hay varios personajes muy representativos de aquellos momentos. Es una foto que tiene un aire así, pero tampoco se busca ampliar o iniciar allí la lectura.

- **¿Y los textos de presentación en la contraportada son tuyos?**
- Hice un primer borrador y, luego, la editorial lo ha adaptado a su estilo y ha añadido las frases elogiosas y ese tipo de cosas que son las que hace la editorial. Normalmente, yo he propuesto una serie de ideas que quiero que se añada en la contra, una visión del libro y, luego, lo ha escrito la editorial.
- **Ahora trabajas como novelista y también en *Público*. ¿Antes de ser, digamos, un escritor profesional o reconocido, trabajabas como periodista?**
- Como periodista de redacción, no. He trabajado como colaborador. He escrito artículos en prensa como en *Público*. He colaborado con otros medios. Trabajé un tiempo en una editorial de revistas que era lo más parecido a un redactor de prensa, era una editorial de revistas profesionales, de revistas sectoriales. Pero como periodista, si nos referimos por tal, al que está en la redacción, al que lleva la actualidad, no.
- **Para terminar, una pregunta sobre los análisis y las publicaciones de los críticos que se especializan en crítica genética. ¿Cómo evalúas ese deseo de comentar y publicar textos autógrafos o manuscritos que el autor no quiso publicar o modificó antes de la publicación?**



Apuntes autógrafos para *El país del miedo*

- Yo siempre tengo esa duda de si realmente un autor no quería bajo ningún concepto que estos textos fueran leídos, fueran conocidos si no los destruyó. Sobre todo en autores que han dejado además un legado ya formado, no son autores que tienen una

muerte repentina, accidental y que tienen los cajones llenos de papeles. Sino autores que han

dejado su obra cerrada y su obra hecha y que, luego, tienen textos por allí. No sé hasta qué punto realmente tenían alguna intención. Pero yo creo que, como textos de investigación, por supuesto que este tipo de textos es válido. Otra cosa es editar una novela que el autor haya descartado o que no quería que se publicara. Pero el conjunto de estos textos que quedan allí después de escribir una novela, yo creo que son válidos.

- **Y si un autor no quiere que se publique algún texto siempre lo puede destruir.**
- Claro. No creo que esta actividad lleve a una especie de necrofilia de investigadores, de buscar unos textos en la papelera. Sobre todo si hablamos de autores con una gran obra, de autores clásicos, de autores canónicos, creo que este trabajo es interesante y, de hecho, lo es. Suele aportar a la interpretación que hacemos de la obra de un autor.
- **¿A ti no te importaría, por tanto, que se publicaran borradores de tus obras publicadas?**
- Yo la verdad es que dejo poco rastro. Es decir, si yo me muriera ahora al cruzar la calle, van a encontrar poco en mis cajones o en los archivos del ordenador. Destruyo bastante. Por un lado, porque siempre uno piensa que no tiene valor. No piensas que, en el futuro, le pueda interesar a un investigador. Y luego por una cuestión también de práctica, una cuestión física. Al final, acabo con una limpieza tirando un montón de papeles. Y luego también porque sumando borrador tras borrador, añadiendo capas y añadiendo correcciones hasta cerrar esa obra final que no está cerrada nunca del todo, siempre tengo la esperanza de poder superarla. Pero si hay una vocación, o sea, un propósito cuando ya he terminado la novela y la publico, como de querer que desaparezca todo eso que quedó atrás, de quedarse únicamente con la novela, de olvidarse del resto, no. Supongo que tendré cosas metidas en alguna carpeta por allí pero casi nada.