

Un caníbal estereoscópico: entrevista al escritor Rafael Reig

RODRIGO BACIGALUPE ECHEVARRÍA

Universidad de Salamanca

bacigalupe25@usal.es

Hablar de Rafael Reig Carriedo (Cangas de Onís, Asturias, 1963) significa hablar de un escritor que está hecho de amalgamas y reactivos. Por un lado, es sin duda uno de los narradores que en mayor medida ha contribuido para unir (o re-ligar) a su generación con una línea de la tradición, con un cierto grupo de escritores y de obras que, siendo clásicos, transitan por la senda de lo popular en el más puro sentido del término (en contraposición a una adulterada cultura *pop*, según el propio narrador), por otro lado, también es cierto que ha sido uno de los pocos narradores que ha tenido el valor de afrontar la labor crítica tanto en la prensa como desde su propia literatura sin ningún tipo de remilgos, atacando duramente aquellas obras que, según su modo de ver el arte, se encuentran en orillas opuestas a lo que a su entender es el camino más interesante de la literatura, obras que confunden complicación con complejidad y defienden una suerte de lector implícito de élite.

De sus novelas podemos destacar, entre las catorce publicadas hasta la fecha, la trilogía policial compuesta por *Sangre a borbotones* (2002), *Guapa de cara* (2004) y *Todo está perdonado* (2011) (VI Premio Tusquets Editores); sus también premiadas *Lo que no está escrito* (2012) (Premio Pata Negra 2014 a la mejor ficción policíaca) y *Para morir iguales* (2018) (Premio de la Crítica de Madrid), así como a la más autobiográfica de sus creaciones, *Amor intempestivo* (2020), una confesión «al estilo de las de San Agustín», en palabras del propio narrador. Pero su cima en los términos aludidos anteriormente —en tanto que capacidad crítica y combinación entre lo clásico y lo posmoderno— probablemente sean los dos volúmenes que componen su *Manual de literatura para caníbales: La cadena trófica* (2006) y *Señales de humo* (2016). En estos el autor hace gala de una erudición para nada petulante y de un conocimiento de la historia de la literatura española (y europea) del que pocos de sus colegas podrían presumir.

En la obra del narrador asturiano podemos hallar un manejo de técnicas otrora experimentales como las propias de la metaficción utilizadas con absoluta naturalidad, haciendo del artificio un recurso más, que nunca trabaja en contra del argumento; un bienpreciado en un autor que ha reivindicado siempre el modo en que se cuentan las historias como el centro de toda narración y la ligazón de estas con la tradición y el mundo clásico a través de una de las prosas más metaliterarias de su generación, la de aquellos escritores que empezaron a publicar sus primeras novelas en la década de los 90.

La entrevista que viene a continuación fue realizada al autor en la localidad de Cercedilla, Comunidad de Madrid, en la Sierra de Guadarrama, donde reside actualmente, tan solo unos días antes de que se publicara su última novela hasta la fecha, *El río de cenizas* (2022).

Para comenzar quisiera consultarle respecto a dos ideas muy proclamadas en sus obras como lo son, primero, la de que el campo cultural es un campo de batalla en el que se disputan las «representaciones imaginativas» (Reig, 2016), y en segundo lugar, en relación a su concepción del canibalismo como *modus operandi* que todo joven escritor debiera aplicar para enriquecer dicho campo. ¿Podría profundizar en estas ideas? Como dijo en cierta ocasión ¿cree que siguen faltando jóvenes caníbales?

Cada vez falta más canibalismo, una actitud agresiva de querer reclamar un lugar, pero para comenzar por el principio de su pregunta debo decir que representaciones imaginativas son todas las ficciones narrativas, Netflix, por citar un ejemplo. Y para qué sirven, pues para enseñarnos qué es ser un buen empleado, qué es ser un buen marido, cómo tienes que reaccionar en un divorcio, cómo tienes que tomarte un cáncer, etc. Son docentes, nos explican cómo tenemos que vivir. Yo creo que en muchas ocasiones estamos desarmados. Nos cuentan esto desde arriba. Por eso es que insisto también en esa idea de *leer en defensa propia*: el que sabe leer y escribir ya no está desarmado, ya puede deconstruir esa ficción y decir “no”. Y lo mismo pasa con el humor, que funciona en defensa propia. Creo que las ficciones narrativas son nuestros cinturones, aquello que nos ata. Tenemos que deshacernos de esa lógica de *Quién robó mi queso* (1999)¹, eso no es natural. Insisto en que hay que armarse contra las representaciones imaginativas creando otras que se les opongan, otro discurso, otra narración que venga a decir “esto no es así”, hay que dar batalla y morir de pie. Pensemos, por ejemplo, en *L'Étranger* (1942) de Camus ¿en el fondo de qué le acusan? De no mostrar los sentimientos adecuados ante la muerte de su madre. ¿Quién decide cuáles son los sentimientos adecuados, o incluso por qué hay que mostrarlos?

¿Y qué pasa con la idea de que la literatura puede llegar a mostrar un discurso alternativo, amén de que no sea verdadero?

El valor de eso radica en que ahí tienes un modelo de vida que cuestiona el imperante y te fuerza a buscar el propio. A lo mejor no existe una alternativa, una verdad, pero al menos no nos sometemos. Quizás el tema radique en que gran parte de la literatura ha tenido desde siempre un propósito didáctico que pretende explicarnos cómo hemos de vivir. Yo me pregunto ¿nos vamos a tragar todo eso sin masticarlo o escupirlo? Se puede ser un buen padre sin tener que obligarse a leer cuentos infantiles todas las noches. ¿Y si eres un padre que llega del trabajo cansado y no te apetece? ¿Eres un mal padre? Por eso creo que la buena literatura es una labor de resistencia contra esos discursos, pero aún más importante: la buena lectura, como creía Borges, es la que permite defendernos y de la que hay que estar orgullosos.

¹ Se refiere al discurso inherente al texto de Spencer Johnson *Who Moved my Cheese?*, que pregona la adaptación en el mundo laboral y la idea de toda crisis como oportunidad de cambio, en buena medida una maniobra más para la imposición de la lógica neoliberal del emprendedor resiliente, una metamorfosis del buen empleado que puede llegar a cumplir su *american dream*.

¿Cree que en ocasiones ese canibalismo del que usted habla se confunde con el cainismo?

Son cosas diferentes. La historia de la literatura y la de la vida doméstica consiste en matar al padre, traicionar a los amigos o a los hermanos. Todo eso forma parte de la vida. Hay que defender incluso esa posibilidad de traición, pues en ella está la idea de que no somos angelitos, que nos hacemos hombres y mujeres haciendo esas cosas. Así sucede cuando se malinterpretan sentimientos como el rencor, que es una de las mayores fuerzas creativas que existen —fundamental para el canibalismo—. Yo viví la España de los 80 en la que un chico que quería ser escritor era un imbécil; todos eran músicos, diseñadores, futuros directores de cine. Para querer escribir una novela y dedicarte a la literatura hace falta mucho rencor, una actitud de “a mí se me debe algo y me lo van a pagar”, de lo contrario, no escribes.

En *Señales de humo* (2016) usted argumenta que el verdadero novelista es el que consigue narrar en estéreo, con humor y compasión, también ha planteado una teoría estereoscópica de la narrativa desgajada de dicha visión. ¿Qué novelistas españoles a su entender son un ejemplo en estos términos?

Primeramente, Galdós. Es imposible obviar a Galdós, que escribía en estéreo, con un ojo narraba desde la compasión, con el otro desde el humor. Yo pienso que es la única forma de escribir, puesto que la visión monoscópica es plana. Cuando los personajes alcanzan relieve es porque has alcanzado a verlos con ambos ojos, con humor y con compasión, con profundidad. Lo mismo sucede con *El Lazarillo*, para mí una novela emocionante si las hay; es el inicio de la ficción narrativa, una novela vertiginosamente atractiva. También advierto esa visión en *Los pazos de Ulloa* (1887) o *La madre naturaleza* (1887), de Pardo Bazán. Creo que los narradores no estamos inventando nada. Y si tuviera que nombrar a alguien de mi generación, aunque no me gusta demasiado hablar de ello, diría que Antonio Orejudo o Javier Azpeitia lo han conseguido. De hecho, Chavi (Azpeitia) tiene una visión panóptica (dice entre risas). También me gustan bastante Isaac Rosa, Marta Sanz, Belén Gopegui, que tiene una ambición y un propósito narrativo muy claros y no escribe *pour la galerie*. Su novela *Lo real* (2001) me parece muy interesante a ese respecto.

Creo que en buena medida esa teoría estereoscópica se pone en práctica en toda su obra, pero particularmente en *Guapa de cara* (2004) adquiere una combinación exquisita al narrar desde el punto de vista del muerto. ¿Por qué resulta indispensable que sepamos manejar la distancia justa para poder narrar?

Hay una frase que se le atribuye a Walter Benjamin, y yo utilizo en mi novela *Señales de humo*, que se puede aplicar a Lola Eguíbar (protagonista de *Guapa de cara*), que dice que un hombre que muere a los treinta y cinco años siempre será, para toda su vida, el hombre (o el personaje, para el caso de la narrativa) que ha muerto a los treinta y cinco años. Esa frase, en apariencia tan sencilla, me impactó muchísimo y por eso la uso. Genera muchas preguntas: ¿voy a ser recordado como el tipo que murió a los treinta y cinco como si fuéramos un libro de poemas inacabado? La vida es muy triste. En el caso del personaje de *Guapa de cara*, Lola es alguien que con su muerte tomó conciencia de que durante toda su vida fue una mujer que muere a punto de cumplir, en este caso, los treinta y siete años. Es una idea que ya está en *Sunset Boulevard* (William Wilder, 1950), cuando advertimos que toda la película ha sido contada por el muerto que está ahogado en la piscina, algo similar sucede en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999). Hay narraciones en que este

recurso está utilizado solo para epatar, sin que llegue a profundizar en ese imposible que es preguntarse por cómo un muerto debe ver la vida, con esa distancia y conocimiento que los humanos no tenemos. Viene a cuento una anécdota de cuando trabajaba en la redacción de un periódico. Por un lado, tenemos al típico periodista famoso, con colilla entre los labios. Por otro, al director joven que se encontraba leyendo un artículo de aquel periodista sobre un asesinato. El director lo interpela acerca de una descripción en la que el periodista se refería al cadáver y la fosa en la que se encontraba con la expresión «a seis metros de altitud», a lo que el director corrige: «¿Serán de profundidad, no?». Ante esta actitud el periodista, risueño, responde: «No, de altitud. Es que yo escribo desde el punto de vista del muerto». Otro ejemplo de ello son las *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis. Allí están todos los temas clásicos de la novela decimonónica, el adulterio, el *bildungsroman*, pero contados después de muerto. Ya quisiera yo haber narrado algo de ese nivel.

Tanto en su blog como en varias de sus novelas (por ejemplo en *Sangre a borbotones*) hace referencia explícita a diversos procedimientos literarios y metaliterarios como el caso de la *mise en abyme* o el *working progress*, entre otros. ¿Con qué objetivo los utiliza? ¿Cree que puede ser una forma de acercar a los lectores a la teoría?

Lo hago para desacralizar —un poco de coña, con ironía—, pero no sé si funciona como una forma de acercamiento, ya que hay cosas que son muy específicas de un tipo de lector del que en buena medida me río, porque también he sido yo mismo ese lector ‘especialista’. No te olvides que yo también estudié un doctorado, pero en letras (bromea). Y cuando estudié todo ese rollo terminológico en Estados Unidos pensaba ¿pero, qué es todo esto? Por eso decidí reírme de esas cuestiones. En aquel momento era el auge de la *deconstrucción*. Ve tú a meterte con Derrida: “La escritura es previa a la palabra”. ¡Venga ya!

En dos de sus novelas —*Sangre a borbotones* y *Guapa de cara*— los personajes que han salido de su nivel diegético piden a sus creadores que los escriban para devolverlos a la ficción. ¿Podemos considerar ese recurso como una forma de tematizar el retorno al ‘oasis’ de la ficción?

Bueno, como he dicho, yo creo firmemente que nuestra vida se basa en ficciones. Cuando iba al cine y leía: «Esta película está basada en hechos reales», pensaba: «¡Pero si mi vida son hechos reales basados en películas!». Por eso pienso que el verdadero juego es el que va de la realidad a la ficción (y viceversa). Siempre estamos contando historias que no son del todo ficción, pero tampoco realidad. Yo creo que es como una pila que tiene dos polos que se retroalimentan y así vivimos, oscilantes. Yo no escribo metaficción porque me gusta la etiqueta —¡lo hacía antes de que la etiqueta existiera!—, lo hago porque creo que así funciona nuestra vida. Mi vida, como la de todos, es falsa desde este punto de vista. Está alimentada por la ficción. No creo que la metaficción sea algo extraño, es algo que ha ocurrido siempre. La metaficción tiene mala prensa porque parece que solo consiste en una literatura que se mira el ombligo, pero no, nos habla de la vida misma, de cómo la ficción forma parte de nuestro tejido vital. Cuando en *Lo que no está escrito* (2012) utilizo la metaficción, lo hago también para contar la relación entre un padre y su hijo. Yo no he sido ese padre tan duro y hostil, pero lo he podido ser. Orejudo (Antonio) también se vale de ese juego de las posibilidades que ofrece la metaficción cuando en *Grandes éxitos* nos habla de los vasos comunicantes de la ficción. Es la misma idea que la que comentaba

antes, de la pila y la retroalimentación. Es solo demostrar de qué estamos hechos, cuál es la urdimbre a la que estamos sujetos, cuál es la vida que le contamos a otros y nos contamos a nosotros mismos. Es un tejido muy complicado, una especie de bastidor tras el cual se revelan los hilos de nuestra textura, que son muchísimos. Ninguno de nosotros somos uno, somos multitud. Al convertir nuestra vida en ficción vamos recargando la batería. Necesitamos ficción. No estamos todos en la tesitura de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), «miénteme, dime que me quieres» (ríe), pero la necesitamos.

Parece ser que la parodia es uno de los recursos más abundantes en su producción literaria (*Hazañas del capitán Carpeto, Para morir iguales, Sangre a borbotones*). ¿Cuáles son a su entender los beneficios de este género o modalidad?

Yo creo que la parodia es fundamental desde Cervantes, desde Swift. La parodia viene porque la literatura está dentro de la literatura. Toda literatura es metaliteraria. Hay que parodiar, no queda otra. La parodia es también una forma de homenaje. Yo lo hago con Clot, como tributo a Chandler (Raymond).

Quisiera consultarlo en relación a esa generación vuestra de la que habla en *Amor intempestivo* (2020). ¿Qué piensa del concepto de generación literaria y de qué manera se aplica a su obra?

Yo creo que todos los escritores de mi edad hemos sido un poco maltratados y esquinados, nunca nos han hecho mucho caso. Siempre hemos sido una generación un poco aparte. Lo que resulta doloroso para el ego, pero saludable para escribir. Al no recibir grandes elogios tampoco me han comprado y por eso me siento más libre. No somos escritores oficiales ni nos han dado el Premio nacional de literatura. No formamos parte de ningún *establishment*. Nacimos encajonados entre la primera generación que volvió a recuperar el contacto con el público en lengua española, lo que no es poco mérito. La gente volvió a tener ganas de leer autores en español gracias a Muñoz Molina, Millás, etc. Esos autores tuvieron muchísimo éxito —y merecido, además—, cosa que nosotros no. Por eso mismo nos hemos sentido siempre fuera de lugar, “intempestivos”. Y luego, cuando tuvimos veinticinco o treinta años empezó a surgir la Generación X, Z, y yo qué sé. Y nosotros en medio. Yo creo que en aquel momento el mercado editorial estaba cambiando y se buscaban jovencitos como Mañas (José Ángel) y Loriga (Ray), y por eso quedamos un tanto afuera.

¿Pero tiene realmente un sentimiento de pertenencia generacional?

Sí, ahora sí. No lo tuve, pero ha pasado mucho tiempo. Antes sentía que éramos Orejudo y yo tirando desde un árbol. Hay algunas concomitancias, rasgos comunes. No es casual. Hay gente de mi edad, como Azpeitia, Cercas, Gopegui, Isaac Rosa, Marta Sanz, que la veo conmigo en la misma generación.

Se ha referido a la Transición democrática como *transacción* y como el producto de un contexto propio de la picaresca. De un modo directo o figurado sus obras suelen transitar por una suerte de revisionismo histórico de un periodo que poco tendría de positivo (*Un árbol caído, Todo está perdonado, Para morir iguales*, etc.). ¿Sigue siendo necesaria esa revisión o la siguiente novela que toque el tema será *Otra maldita novela de la Transición*?

No lo sé. Creo que no, que no está desgastado. Me cuesta mucho responder a esto. Tiendo a repetirme. Cuando Faulkner escribió sobre Yoknapatawpha, ese condado imaginario y sus personajes, claramente vinculados a las secuelas de la Guerra Civil Norteamericana, ¿cuánto tiempo había pasado? Menos de cien años, y seguía siendo un tema vivo. No solo Faulkner, Thomas Wolf también escribió sobre la Guerra Civil, todo el mundo lo hizo. Entonces, ¿por qué no podríamos seguir escribiendo aquí (en España) sobre nuestra Guerra Civil, que aún no han pasado cien años? Y ni hablar de la Transición, que no van ni cincuenta. Yo me he referido a la Transición pero siempre en clave, usando otros modelos que el de la novela histórica, como la picaresca o el policial. Y es que en nuestra Transición hubo dos grandes pícaros: el pícaro andaluz, como *El Guzmán*, que fue Felipe González, y el castellano, como *El Lazarillo*, que fue Adolfo Suárez, ambos seductores y embaucadores. Y la novela policial, que la he usado como modelo en mis novelas para hablar de la Transición, también tiene mucho que ver con la picaresca. Esta tiene que ver con un viaje horizontal a nivel de estratos sociales, y el policial representa un viaje desde los bajos fondos a las élites, es decir, un viaje en vertical. Pero en el fondo son lo mismo. El policial era el gran antisistema, como lo fue la picaresca. En *Cosecha roja* (Hammett, 1929) descubrimos mientras viajamos con el personaje, Sam Spade, que todo está podrido en la ciudad en la que lleva a cabo su investigación, lo mismo que hace Lázaro en la picaresca al decir que ha hecho lo que le han enseñado ¿y qué le han enseñado? Pues a ser un sinvergüenza.

Usted ha presentado una clara oposición a la generación anterior y, sobre todo, al petrarquismo bubónico destilado por el intelectual arquetípico, como lo llama en el *Manual de literatura para caníbales*. ¿Cree que para combatir esa figura del intelectual debe afianzarse una actitud reactiva a una literatura con esas ínfulas?

Antes que nada, una acotación. No soy yo el único que habla del petrarquismo. En *Grandes éxitos* (2018) Orejudo también hace referencia a Petrarca como el inventor de esa figura del intelectual y a otra faceta del petrarquismo, como es la idealización femenina que no es sino otra forma de machismo. En esa poesía petrarquista las mujeres no tienen voz. Es una construcción unilateral del amor. Sí, hay que reaccionar.

El crítico Ángel García Galiano habla de vuestra generación como herederos cervantinos de la mejor estirpe, no obstante, pienso que en su caso es la picaresca la verdadera herencia trascendente. ¿Cree que es realmente ese el género que más ha marcado su trayectoria literaria?

Sin ninguna duda, yo soy un modesto lector de Cervantes en comparación, por ejemplo, con Orejudo: el más cervantino de todos nosotros. En mi caso la picaresca me ha marcado mucho más. La que más de todas, *El Lazarillo*, evidentemente, como usted lo ha mencionado hace un momento en relación a la teoría estereoscópica, pero también *El Guzmán*, de Mateo Alemán, que me interesa mucho. No obstante, el *Buscón* (Quevedo), por ejemplo, no me agrada. Me parece que traza una línea humorística que siguen autores como Cela en su *Viaje a la Alcarria* (1948) que es de mal gusto, con chistes sobre cojos, gangosos, personas con problemas mentales. Un humor español en el peor sentido de la expresión.

En *Señales de humo* se habla del capítulo 31 de nuestra vida, al que todos llegamos, según se cuenta en las *Aventuras de Huckleberry Finn* (1885). Yo pienso que *Amor intempestivo* es en buena medida ese capítulo 31 de la obra de Rafael Reig. ¿Cree que en esa novela se encuentra la tematización de una serie de decisiones morales equivalentes a las de la obra de Twain?

Muy bien visto, sinceramente. Me encanta lo que has dicho. Yo he pensado mucho en ese capítulo 31 de Mark Twain, es decir, en la llegada simbólica de nuestras vidas a ese capítulo. Uno piensa: ¿qué hago? ¿incurro en una delación para salvar mi propio pellejo o no? Es el momento de la verdad. Es una enseñanza moral. Al escribir *Amor intempestivo* no me he dado cuenta de manera consciente de estar hablando exactamente de eso. Para mí, esa novela era el momento de la verdad, ese capítulo, el *hasta aquí hemos llegado*. ¿Qué haremos? ¿Vamos a no denunciar al esclavo, como en la novela de Twain? Cuidado, porque el esclavo soy yo. Por eso es una confesión, aunque ya sabemos lo que se dice de las confesiones, desde San Agustín hasta hoy... Son una verdad a medias.

Usted ha hablado de que todo novelista busca escribir la gran obra maestra, pero trabaja también con la decepción ante la certeza de que nunca se escribirá esa novela consagratoria. ¿Cuándo se es mejor novelista, antes o después de saber que no se escribirá esa obra?

Yo creo que internamente el novelista no deja nunca de buscar escribir esa obra maestra, nunca pierde la esperanza, por ridícula que sea, de llegar a lograrlo. Yo sigo intentándolo.

En su compilación periodística *Visto para sentencia* afirma: «Escribir una novela también es una forma de leer la tradición literaria y, por lo tanto, un escritor siempre es también un crítico» (2008, p. 4). ¿Qué puede decirme de su experiencia como crítico?

Bueno, he de decirte que me he arriesgado bastante al escribir eso porque no existe esa visión de la crítica en España. Nadie quería aceptar ese trabajo. Todo el mundo prefiere hacer crítica de autores extranjeros, de quienes nunca se encontrará en una reunión, en un evento o en la calle. Eso no lo conciben. Esa obra podría leerse como una novela, incluso, pero es, sobre todo, un ensayo literario extenso. Si puedo estar orgulloso de algo de ese libro es de su prólogo, precisamente, del que tú has citado un fragmento. En él hablo de lo que a mí entender es opinar, la doxa. La gente está acostumbrada a creer que opinar es cualquier cosa y opinar es hacerlo sobre algo discutible, pasible de error. Tiene que existir esa posibilidad de estar equivocados. A mí, que soy muy aficionado a la literatura decimonónica, me encantan las querellas literarias y con esa intención, tomando ese riesgo, es que escribí ese libro. Con la intención de agitar el campo cultural, el campo de batalla.

Algunas de sus novelas tienen episodios bukowskianos combinados con una literatura claramente hecha por literatos. ¿Cree que puede ser una herramienta más para combatir una excesiva intelectualización de la novela?

A mí me gusta hablar a la gente de Ovidio, de Apuleyo, pero también que se lo pasen bien en el proceso. Creo que la gente se merece acceder a eso. Existe la posibilidad de que la novela sea transformadora, no solo como pasa en *El asno de oro*, sino en la vida. Yo siempre he pensado que las novelas tratan de las transformaciones y desde ese punto de vista ¿quién es el verdadero protagonista de las novelas? Todo aquel que se transforma. Y si es el lector, pues mejor aún.

¿Qué novelas le quedan por escribir?

No lo sé, pero la próxima saldrá a la luz en unos días, se llama *El río de cenizas*. Su protagonista es alguien que debe tomar decisiones tan importantes como las que se toman en *La peste*, de Camus, o en *La muerte en Venecia*, de Mann. Una novela imprescindible (ríe).

