
Entrevista a Nuria Amat

Mario Campaña

Nuria, ¿cómo era la novela española en los años en que tú empezabas a leer literatura? ¿Cuáles eran obras de referencia y cuál la novela emergente?

De las novelas españolas, la única que me marcó siendo adolescente fue *Últimas tardes con Teresa*. Podría haber sido también *El Jarama* o alguna de Martín Gaité, pero me sentí más «tocada» con la novela de Juan Marsé, a quien, dentro de los narradores españoles, considero uno de mis maestros, junto con Juan Goytisolo, al que llegué algo más tarde, para descubrirme un mundo (mi mundo) y una manera de decir universal. En aquel momento, en los años 60 no era consciente, pero ahora sé que Goytisolo y Marsé tenían una forma distinta de trabajar el castellano, un castellano que podríamos llamar bastardo, que era mi castellano «contranatura», por decirlo así. Lo que encontré en Marsé y luego también en Juan Goytisolo, fue la heterodoxia, una manera de trabajar el idioma con la que yo me sentía identificada. Eran y son escritores que cuando escriben inventan un modo de narrar, formas independientes de su propia lengua, y así rompen moldes sintácticos. Más tarde me llegaron otras influencias, como la de Eduardo Mendoza; y también tuvo muchísima importancia la novela *Nada* de Carmen Laforet, a quien hice un pequeño homenaje en *La intimidad*. Y aunque no se haya dicho aun, he de decir que la prosa de Teresa de Jesús es una gran marca en mi escritura.

¿Tiene esa inclinación tuya por la ‘heterodoxia’ alguna relación con la realidad lingüística de Barcelona y Cataluña?

Los escritores catalanes que escribimos en castellano tenemos un castellano distinto, como le pasaba a Joyce, que escribía en inglés y no en gaélico, o a Beckett o a Borges, que hacían de la ‘dificultad’ con el idioma una genialidad. Estos autores extraterritoriales son los que siempre me han interesado más. No concibo la gran literatura sin un peso importante de heterodoxia y escándalo estilístico. Para crear estilo literario hay que empezar escribiendo contra el estilo impuesto.

¿El castellano de Marsé es el castellano de Barcelona?

Sí y no. Existen varios modismos del habla castellana en Barcelona. Es un tema interesante que merecería un estudio en profundidad. Depende de varios factores,

pero sobre todo del ritmo de la lengua que escuchábamos en la infancia. Y, aparte de que no me gusta encasillar, en aquel momento yo todavía no me preguntaba si aquellos autores eran catalanes que escribían en castellano o no, porque leía mezclando lecturas de libros extranjeros, europeos y latinoamericanos. Pero sí que era consciente de su bastardía. Con el tiempo me he dado cuenta de que necesitaba encontrar mi propio castellano escrito; quien inventa un lenguaje huye, aunque tenga influencias, de lo que se está haciendo, de su propia manera de decir: dialoga con todo ello pero no lo sigue. Escribir es traicionar el lenguaje constantemente. Marsé tuvo mucho éxito en aquella Barcelona convulsa y no digamos Laforet, que estuvo considerada para recibir el Nobel el mismo año que se lo dieron a Cela. Nunca la trataron como la gran escritora que era simplemente por ser mujer en un país tan machista como España.

Es natural que en un lugar de encuentro de varias lenguas, todo sea impurezas, y ese es también el caso de Barcelona y Cataluña. El castellano de Cataluña está influido por el catalán, como el de los ecuatorianos o los peruanos, por ejemplo, lo está por el quechua, o el de los montevideanos por el francés, que fue la segunda lengua más importante en Uruguay hasta el siglo XIX. Con respecto al castellano de Cataluña, yo he leído, por ejemplo, en un buen novelista catalán de expresión castellana, la construcción 'hacer servir', que claramente procede del «fer servir» catalán, que sustituye a la castellana 'usar'.

Sí, es una riqueza de los escritores de este país.

Pero, ¿por qué hace falta inventar un idioma cuando se escribe en el seno de una tradición tan rica como la castellana?

El castellano que debía escribirse cuando decidí ser escritora (este es un paso del que no se habla nunca pero que yo considero importante) obedecía a unas reglas fundamentales que me parecían ajenas, extrañas, cosificadas, un idioma que yo no sentía mío; por tanto, no me sentía motivada a escribir siguiendo esas pautas. Para entender por qué no era mí castellano tengo que contar un poco mi biografía: mi madre murió cuando yo tenía dos años (mi infancia no fue fácil; perdí el cabello a los tres años debido a un estrés que todavía me cuesta explicar) y me crió una mujer analfabeta, una especie de segunda madre, que hablaba el castellano viejo de Valladolid, pero que hablaba también catalán. Ella se inventaba una lengua propia y mezclaba frases de uno y otro idioma constantemente: hablaba el castellano que yo quería, un castellano manchado, como podría ser el colombiano o el mexicano respecto al castellano madrileño.

En mi casa, donde tradicionalmente se hablaba catalán, yo impuse el castellano, por simple orfandad y rebeldía ante la orfandad. Además, desde muy temprano mis

maestros fueron Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, que escribían un castellano raro, una lengua que me resultaba más afín a aquella en que yo quería expresarme, hasta tal punto que yo entendía más el castellano del siglo de Oro que el de las novelas realistas españolas (que no hispanas) del siglo XX. Sé que puede parecer una falacia pero desde que fui consciente de mi escritura siempre tuve la sensación de estar utilizando un castellano particular, la lengua de la ausencia, de la distancia, del otro lado de la patria. Mi castellano es tan impuro que, a veces, incluso tengo la impresión de haber escrito mis novelas en catalán, cosa que seguramente haré algún día.

Entonces, con respecto a la lengua, la ausencia de tu madre desde tan temprano en tu vida fue determinante...

Así como Canetti cuando decía que su primer recuerdo era la lengua, en mi caso fue el silencio: callar y leer libros sin saber leer era una de mis distracciones favoritas. En mi casa había libros y mi padre tenía una biblioteca catalana envidiable. Conservaba la literatura castellana separada de la catalana, lo recuerdo bien, y yo me organicé una pequeña biblioteca personal que luego, al quemarse parte de mi casa, se perdió, salvo algunos volúmenes ennegrecidos que todavía conservo como reliquias. Tiene un sentido muy especial que el destino de muchas bibliotecas sea el fuego. Nada es más frágil que el papel y al mismo tiempo nada es tan contundente y profundo como un libro. Por otra parte, yo creo que el escritor no nace sólo de la palabra escrita sino que nace también del ritmo de la palabra hablada. Recuerdo que siendo niña apenas hablaba, me quedaba atónita ante las voces de los otros. Escuchar y oír todos los matices de la lengua se convirtió en una forma de vida. Me pasaba en mi medio familiar donde se hablaba catalán de la *Renaixença*, un catalán muy hermoso, en el que en lugar de tutearse se hablaba de vos, aprendí a distinguir todos los matices del catalán, y luego me pasó algo parecido con las voces latinoamericanas. Sé de donde vienen tan pronto les oigo hablar. Me gusta escuchar cómo cantan las palabras, un escuchar inconsciente que de modo paradójico, se convierte en un motor de generación de mi manera de escribir.

Háblanos de los inicios de tu vida de lectora, ya no de la lectora que lee sin saber leer sino de la que empieza a formar parte del mundo de los libros que está fuera de su mente...

Mi padre era un hombre culto, bastante parecido a Kafka, que siempre me habló como a una adulta. Solía llevarme a las librerías cuando era pequeña. Lo acompañaba encantada. Me acuerdo de una llamada Subirana, cerca de las Ramblas. Más tarde empecé a comprarme los libros yo, a mi gusto, y recuerdo que mucha literatura europea y de la buena me llegó a través de Plaza y Janés, unos libros de aspecto sencillo, de kiosko, o a través de editoriales como Sudamericana, Rueda, Fabril, etc. Eran buenas novelas, yo tenía entonces 12 y 14 años.

Antes has mencionado a Eduardo Mendoza como una de tus primeras influencias, lo cual podría resultar sorprendente, dado el vanguardismo y la experimentación de tus primeras novelas. ¿Qué te atraía de su obra?

De Eduardo Mendoza me atraía esa especie de locura suya en lo que escribe, el hecho de que en sus novelas siempre hay un personaje que está loco. En realidad la buena literatura siempre está fundamentada en personajes que salen de lo normal. Empezando por Anna Karenina, Madame Bovary, El Quijote. Son seres especiales, porque la novela, a diferencia de otros géneros, actúa como un espejo deformado de la vida... Si no, ya deja de ser novela.

Mendoza ha declarado que uno de sus autores preferidos es Baroja. ¿Cuál es tu relación con los históricos de la novela castellana?

He citado ya algunos nombres históricos de la novela castellana, pero creo que los poetas han sido más importantes en mi literatura. He leído poco a Baroja, aunque me emociona su manera de describir las guerras, y a pesar de que es raro que una mujer escriba sobre guerras de hombres, a mí me gusta mucho hacerlo. ¿Como desafío? No creo. La literatura no tiene sexo. O disfruta de muchos. Esta es una de sus magias. Puro travestismo.

En *Escribir y callar*, aparecido hace poco, hablas de la invención del idioma, de la libertad frente a la lengua. Ahora que mencionamos a históricos de la novela española, dime, ¿que representa para ti un autor de las características idiomáticas de un Valle-Inclán?

En realidad no me gusta hablar de influencias literarias. Considero a la literatura y a sus autores como algo próximo. Una gran familia de la que he conseguido formar parte. Hay genes literarios que se heredan y otros que se contagian. Nada más. La literatura española llevaba consigo en aquella época, en la época en que yo empecé a escribir, la marca del autoritarismo político. Quería escapar cuanto antes de mi país y de la cultura establecida. En una dictadura se hace difícil leer libros. A los veinte años viví en París e incluso me planteé escribir en francés. Las cartas que dirigía a casa estaban escritas en francés. No por pedantería. Era la lengua en la que estaba inmersa la que me obligaba a hacerlo. En mi opinión, una característica del escritor del siglo xx es la permeabilidad al idioma. Si en lugar de ir a América Latina o volver a España yo me hubiera quedado en París, probablemente habría escrito en francés. Como ahora: que también escribo en catalán. La globalización ha terminado con las geografías literarias. El idioma, con ser importante, pasa a un segundo plano en relación al lenguaje personal de cada autor. El sello de la obra es más el silencio que el habla.

Se sabe de tu gran interés por Latinoamérica y de tu admiración por su novela. Por otra parte, tienes allí muchos lectores. ¿Cómo nació ese interés?

Por una parte, hay una simple coincidencia –la coincidencia ha jugado un papel muy activo en mi vida–: la primera amiga íntima que recuerdo era venezolana. Llegó al colegio de monjas donde yo estudiaba; llegó sin padres, sin hermanos... Este primer contacto transformó mi esencia. Me reconocí en su voz bastarda. Me encandiló el canto de su forma de hablar. No solamente su entonación, sino también cómo se podían decir cosas inteligentes utilizando un lenguaje extraño, vivo y cantado. Al escucharla hablar pensaba ‘el castellano es esto!’ A este castellano se mezclaba el castellano andaluz que se usaba en Barcelona, y el aragonés, el madrileño y el vallesoleto. No estoy hablando de la oralidad. No soy una escritora oral; hablo de la musicalidad del lenguaje y del recorrido agreste de la sintaxis.

Por otra parte, hubo en Barcelona una librería llamada Viceversa a la que iba casi cada semana. En esa época, con diecisiete años, no podía comprar todos los libros que deseaba pero me los apañaba para tener una biblioteca viva. Los libros de las mejores librerías de la ciudad estaban traducidos por latinoamericanos. Comparaba traducciones de aquí y allá y así descubrí un aspecto trascendental de la creación: fue en ese momento cuando me entregué a esa libertad recién descubierta, la que percibía en la traducción de los latinoamericanos. La traducción, la buena, no solo mejora un libro sino que lo convierte en otro. Esa misma libertad la encontraba en las novelas escritas por los latinoamericanos. Mi verdadera escuela fue la lectura de esa literatura, la hispanoamericana, además de la literatura europea. Nunca he creído en el concepto de una literatura nacional, a pesar de que tampoco me gusta hablar solamente de una literatura universal, y los escritores que me interesan son también vagabundos del idioma. En lo que se entiende por «literatura nacional» hay un empequeñecimiento y un regionalismo no superado, que hace que los escritores se queden con el mensaje regionalista y olviden todo lo demás. Me refiero a la verdad poética y filosófica. El empobrecimiento de la literatura «nacional» viene determinado por un interés absurdo de llevar la lengua hasta las formas más precarias y rurales del idioma. No olvidemos que Hitler y sus compinches se dedicaron a popularizar la lengua del Tercer Reich, el alemán de Goethe, para hacerla más auténtica. No hay que salvar la lengua con imposiciones o trampas. Lo que se debe hacer es enriquecerla, darle alas, contaminarla, si cabe. De ese fenómeno perverso con la lengua me di cuenta muy joven.

¿Cuándo empiezas a leer directamente a los novelistas latinoamericanos?

Yo tenía 17 o 18 años cuando aquí empezaron a sonar los escritores latinoamericanos, los autores del *Boom*: *Cien años de soledad*, *La casa verde*, *La ciudad y los perros*... Entonces comencé a leerlos y a tener mis favoritos. A descubrir escritores desconocidos. Por ejemplo, a Clarice Lispector... Antes disfrutaba sobre todo de la literatura

européa. Flaubert, los rusos y los clásicos, que llegaban de América Latina. Luego llegaron Durrell y Henry Miller, también traducidos por latinoamericanos. Miller me enseñó algo importantísimo: a ser descarada con la lengua. Pero a los 20 años escapé a París, que era un puente hacia América Latina. Cuando volví a Barcelona, me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras, en horario nocturno, y me dediqué especialmente a literatura hispanoamericana. En clase me junto con cinco puertorriqueños tan agitados como yo. Hablábamos mucho de literatura, nos cambiábamos libros y vivíamos de sueños poéticos. En esta época descubrí a Onetti, a Borges, a Donoso, que quería mucho, a Mauricio Wacquez, que ya ha muerto, a Monterroso. Mis ases eran y son Onetti, Rulfo, Clarice Lispector y Borges (a los que hay que añadir a Kafka y Beckett). En Filosofía y Letras conocí a Óscar Collazos, cuando vino de profesor invitado, y con él empezó mi verdadera universidad, no ya por que él sabía mucho de literatura y lo había leído todo sino también por su círculo: Herralde, Castellet, y los latinoamericanos que andaban por aquí.

Cuéntame de los viajes a América Latina.

Cuando conocí a Óscar, decidimos irnos un año a América Latina, que recorrimos desde México hasta Colombia; con la generosidad de los latinoamericanos vivimos siempre en casa de amigos. Era una época dura para el continente americano pero en mi inocencia rebelde de los 25 años, podía ir a cualquier lado. América Latina fue mi mayor universidad. Conocí a Carpentier, estuvimos en casa de José Emilio Pacheco, vivimos un mes en la de Sergio Ramírez, en Costa Rica, y allí conocí al gran poeta Carlos Martínez Rivas, con el que pasaba largos ratos hablando de poesía: le gustaba jugar con las palabras. Me llamaba extraordinaria. Luego fuimos a Colombia. Estuve 6 meses intensos, entre Bogotá y Cali. Fue un shock oír como hablaban el castellano, un español riquísimo. Además, y esto ya lo decía García Márquez, a diferencia de otros latinoamericanos los colombianos en lugar de hablar cuentan relatos. Es conocida su facultad casi innata para el arte de la narración, que tal vez esté relacionado con el modo admirable con el que hablan la lengua española o castellana. No les gusta que vengan desde fuera a condenar a sus narradores. Su capacidad para el diálogo sigue abierta pese a que asuman algunos de sus errores en haber tratado de imitar el mal ejemplo de otros países. La amistad es otro valor que el colombiano concede a la vida como algo primordial de ella. La generosidad hacia las personas. La palabra. La eficacia del relato. Los colombianos ponen letra y música a todas sus desgracias pues saben que el olvido total es la muerte de la vida. Es un país de víctimas y héroes.

Ese viaje a América Latina fue entrar a la literatura por la puerta grande, pues la gran literatura de la segunda parte del siglo veinte es toda latinoamericana. Hay que viajar para ser, para demostrar una y otra vez que la patria del escritor se encuentra en los diferentes yacimientos del habla.

También viviste en Berlín.. ¿Cómo fue aquello?

En Berlín estuvimos un año. Allí conocí a Samuel Beckett, un encuentro que está ficcionalizado en mi relato 'Amor Breve'. A Beckett lo ví cada día durante un mes. Era todavía el Berlín del muro y teníamos nuestra colonia de escritores latinoamericanos en exilio; fue una experiencia importante. Con Óscar nos hicimos amigos de un actor puertorriqueño-americano que debía tener unos cincuenta años, y de su mujer, de mi edad. Él se llamaba Rick Cluchey. Era actor, había estado en una prisión de EEUU, estaba condenado a cadena perpetua por haber matado a un hombre, y en la cárcel, durante 20 años, se dedicó solamente a representar obras de Beckett. Fue por correo que se pusieron en contacto. En Berlín se representaba entonces, en la Academia de Bellas Artes, *La última cita de Krat*, dirigida por Beckett. Sam, como lo llamábamos, los primeros días venía a casa y no hablaba con nadie; le gustaba beber y encerrarse durante horas en una habitación; yo le espía en su nada. Luego, cuando veía que la casa estaba ya vacía, salía a conversar con nosotros. Lo gracioso era que hablaba conmigo, yo que no era nadie, sólo una chiquita de 25 años. Luego empezaron los ensayos, al que asistíamos nosotros como espectadores: nos preguntaba cosas como qué nos parecía la luz. Estábamos sólo nosotros, y ver dirigir a Beckett era impresionante. Estaba solo y quería estar solo. Vivía y se movía como un fracasado. El gran narrador o poeta tiene que llevar consigo una parte de fracaso, tienes que cultivar un poco el fracaso y no creer nunca que está haciendo algo maravilloso. Eso aprendí de Beckett.

De vez en cuando había fiestas y todos los invitados giraban alrededor de él, que era altísimo y muy atractivo, y él, que era muy educado, un verdadero gentleman, se las ingeniaba para apartarse. Y la gente lo respetaba. En esa época nació mi primera metaliteratura, que eso eran mis primeros libros. O así debieron entenderse. Esa experiencia dejó un poso en mí precisamente porque no esperaba nada especial de ella.

En tu libro *Escribir y callar* dices 'La nueva literatura de Hispanoamérica me enseñó a leer a los clásicos castellanos'... ¿Cómo los relacionas?

Estos últimos años siempre me preguntan sobre la afinidad que tengo con los latinoamericanos, que además es mutua. Creo que el motivo se encuentra en que me siento una escritora de la periferia con respecto al poder central del idioma, que es un poco el sino del escritor de hoy en día. He tenido que inventar mi lengua y hacerla propia, como tú has tenido que inventar tu castellano, o los colombianos o los mexicanos han tenido que hacerlo, porque no se sienten dueños del español, como yo tampoco. Los únicos que se sienten dueños del español son los castellanos. Estar lejos del centro de una lengua me ha hecho hacer un trabajo muy parecido al de los escritores latinoamericanos. No sé si a algún otro escritor español le ha sucedido lo mismo. Juan Goytisolo puede ser, y algún poeta quizá. Cervantes y

Teresa de Jesús se tuvieron que inventar un castellano, que es de donde venimos. El castellano de Teresa de Jesús o de San Juan de la Cruz era realmente innovador, en el sentido que tenían que rascar la tierra del idioma y sacar las piedras, las palabras. Ahora bien, creo que quien mejor ha superado a los clásicos en este sentido son los escritores latinoamericanos del siglo veinte.

Para los clásicos era un trabajo de 'escribir y cavar', y siento que los latinoamericanos han excavado el castellano antiguo, ése que yo he escuchado por ejemplo en Colombia. Se trata de una lengua antigua que perdura en la gente popular, y que es al mismo tiempo el castellano que está también en todos los grandes escritores de la otra orilla.

O sea, dices que los escritores latinoamericanos del *boom* asimilan el castellano antiguo que quedó en las clases populares y lo recrearon.

No, exactamente. El castellano antiguo les viene dado por razones de país y cultura. Lo renuevan volviendo a los orígenes, a diferencia de muchos de los jóvenes narradores latinoamericanos de ahora, que han venido a España, con todo el derecho, a buscar sus editores, pero también han llegado con la idea de romper con sus padres, con los escritores del *boom*. Quizá les vaya bien, pero creo que todos los escritores tenemos que aceptar nuestra deuda.

Creo que muchos de los novelistas latinoamericanos y españoles que publican hoy con más frecuencia tienen un padre común, que es Umberto Eco. Eco, en *El nombre de la rosa*, dio con la fórmula que después muchos intentan explotar: intriga, historia, cultura, crimen, anécdota llena de peripecias. Sin pretenderlo, Eco escribió una obra que es a cierta novela de hoy lo que fue la *Retórica* de Aristóteles para la antigüedad: una especie de manual de la seducción...

Cuando apareció Umberto Eco, gran documentalista del siglo veinte, fui de las primeras personas en hablar de él y darme cuenta enseguida de que su camino no era el adecuado, teniendo su mérito. Allí había truco. Eco es un novelista entre comillas que sin pretenderlo ha perjudicado la buena literatura. Ha conseguido convertir al lector común en una persona culta sólo por el hecho de que lea sus novelas. Ha fabricado un híbrido, mezclando la metaliteratura y la novela policíaca, una fórmula para el éxito a la que se han afiliado muchos. ¿Tu crees que todos los escritores latinoamericanos vienen a buscar la clave del éxito del fenómeno Eco?

El éxito, sí, más que el dinero. La mayoría de ellos son de clase media alta, o de familias adineradas... Umberto Eco y la trama, Beckett y la falta de trama, los escritores latinoamericanos del boom con sus novelas con trama pero también con una lengua nueva. Por un lado Eco y su descendencia, que disfraza la trama con apariencia culta; y por otro lado Beckett, que parece haber desaparecido:

no hay escritor latinoamericano que lo reivindique. Y sin embargo, en España se vuelve a hablar de metaliteratura, de la literatura sin trama, y esto diferencia a los jóvenes latinoamericanos que vienen de los españoles....

La trampa de Umberto Eco consiste en uno de los grandes problemas que tenemos hoy: producir novelas fáciles y superficiales aderezadas de pseudomotivos de pseudointelectualidad y cultura, un bibliotecario asesino, ciego para más inri, una biblioteca ardiendo, un péndulo misterioso, para hacer creer al lector que a partir de ahora puede equipararse a Foucault o a Borges. Muchos de los escritores españoles de ahora son metaliteratos, pero cuando hace más de veinte años publiqué *Todos somos Kafka* pasó desapercibido, hubo gente del mundillo que me preguntó cómo se me ocurría escribir sobre escritores.

Dices en tu libro ‘escribir novelas se reduce ahora a contar historias llamativas, es decir que la intensidad y el impulso del relato dependen de la historia’, y utilizas una cita de una novela de Virginia Woolf, que dice: ‘no te preocupes de la trama, la trama no es nada’...

Una novela puede nacer de muchas maneras distintas, su origen es muy importante, una especie de Eureka. En mi libro hablo de los escritores que, tomando tu observación, podrían llamarse alumnos de Eco, que escriben con los ingredientes Eco como guías, tal vez sin ser conscientes de ello, y de cómo este proceso no funciona en el sentido de que no es un paso hacia adelante en la lectura. El monstruo se alimenta del mismo monstruo. Algo ha de cambiar en literatura. Y en mi opinión no tendrá nada que ver con la novela de *best sellers*.

Quizá es el triunfo de la literatura popular, como si entre Dumas y Flaubert hubiera ganado Dumas...

Hay una diferencia entre los escritores que respeto pero no admiro, y los que admiro. Kafka hablaba de ‘un puñetazo’ y Virginia Woolf de escritores ‘que hacen llorar’. Pero que un libro conmueva... es muy raro ahora; eso ha dejado de interesar; solo se venden libros de usar y tirar que luego ni recuerdas haber leído. Para este tipo de literatura de entretenimiento yo prefiero leer memorias o biografías. No estoy en contra de las novelas en que pasen cosas, al contrario, me gustan cuando son verdaderas, por ejemplo *Orlando* de Virginia Woolf, que es una novela histórica, pero que es mucho más que eso. Un escritor lo es porque tiene contradicciones, porque quiere innovar, no para ser un gran creador sino para pasárselo cada vez mejor.

Hay un momento en que dices ‘hay que desandar la lengua para encontrar el rizoma de las palabras’. Este concepto de rizoma me remite al barroco ¿cual es tu relación con el barroco? ¿Tienes una veta barroca?

Creo que no, a no ser que te refieras a mi manera de improvisar con la sintaxis. Desde pequeña me sentí empujada a ocupar el lugar de una muerta, mi madre, a la que no llegué a conocer, y lo acepté, con dolor pero lo acepté. Me hice a este papel vital, primero no hablando, y luego trabajando la palabra como si fuera un hacha. De niña tenía exceso de fluidez verbal, me atropellaba cuando hablaba. La intuición la he utilizado para comprender, por ejemplo, qué memorizar, y yo he tenido muchísima memoria, aunque no es buena para crear, porque el proceso correcto para la creatividad proviene de tres elementos previos: memorizar, copiar y olvidar.

No me refería sólo a la sintaxis, sino, en general, a la libertad del escritor frente a la lengua, que los escritores del barroco español la tenían en medida muy grande. En Quevedo, por ejemplo, uno puedo encontrar sintagmas como ‘infierna hembra’. El barroco tenía una libertad total para crear que no encuentro en la literatura española actual.

Hace más de veinte años, el crítico y escritor Eduardo Haro Tecglen publicó en Babelia algo sobre mí que considero una rara verdad, no sé si cierta en el resultado pero sí en mis intenciones: «Tengo una gran inclinación –escribió–, un cariño literario, por Nuria Amat. No la conozco ni veo que nadie se ocupe mucho de su rica prosa. Creo que no entra en los moldes. Me gusta, por ejemplo, la facilidad con que inventa el castellano. Utiliza el lenguaje como bricolagista, digo, con su palabras: a fragmentos, a ráfagas».

¿Como es tu relación con Rulfo, a quien dedicas una biografía literaria de 400 páginas, y que además te la presentó su hijo Juan Pablo en la Feria de Guadalajara? ¿Qué es lo que más te ha enseñado?

Que el arte de escribir no es otra cosa que el arte de callar. Al contrario de lo que la gente cree, lo importante de un texto es lo que se calla, la verdad indecible que el autor consigue confesar más allá de la palabra. Rulfo ha conseguido una forma de escribir única, lo vemos en sus dos libros, tan fundamentales. Es un genio, junto con Onetti, otro de mis grandes maestros.

Rulfo no inventa palabras. Utiliza el habla de los mexicanos...

Rulfo es un gran creador de frases inconclusas, e inventa expresiones nunca vistas a partir del léxico del campo mexicano. Sabe extraer de la lengua hablada lo esencial. Por supuesto, lo menos obvio y más real por lo imaginario. Su obra en realidad parte más de la imagen que del habla. Esta manera de retratar el lenguaje la desarrolló luego García Márquez, el primer párrafo de *Cien años de soledad* es totalmente rulfiano. Cuando los muertos hablan comienza la literatura. La gran

literatura, a diferencia de la literatura menor, es un cementerio de cuerpos vivos que el lector es capaz de resucitar a su antojo cuando el autor ha sabido ser el creador de las falsas vidas y muertes de sus voces y personajes. Rulfo nunca ha hablado como se espera que lo haga un genio. Seguramente porque ya es un genio de la escritura. Rulfo era él mismo literatura. Supo expresar como nadie el sentimiento trágico del latinoamericano. Él sí que, de verdad, puso voz a los sin voz. En sus viajes como representante de neumáticos recorrió muchos pueblos indígenas. En una ocasión, después de visitar uno de ellos, le contó a un amigo: Es un pueblo de muertos. Allí nace una parte considerable de su obra. Hay una anécdota, de las muchas que reproduzco en mi libro sobre Juan Rulfo, muy explicativa. En una cena en la Embajada de Italia, en una larga mesa, Alberto Moravia lo apremió: «Señor Rulfo, está por terminarse la cena y no hemos escuchado su voz», y Rulfo entonces dijo muy despacito: «Saben ustedes, allá en Comala, están desenterrando los cadáveres de los caballos».

Me parece que la de Rulfo es la prosa que tiene menos marcas, y esto hace que no sea fácil decir por qué gusta tanto...

Al contrario. Creo que en la prosa de Rulfo, en cada frase, hay muchísimas marcas, de manera que te puedes detener en cada una de ellas por todo lo que explican sin querer explicarlo. Voces que murmuran y no saben lo que dicen. Lo cierto es que durante los primeros años de publicación de *Pedro Páramo*, lectores y críticos no lograban comprender el significado de la novela. La obra rompe con los esquemas de lo que se entiende por novela: la fragmentación del texto, las voces, los silencios, el estilo lacónico y la disparidad de personajes son características que muchos críticos mexicanos calificaron de imperfecciones, pero que después fueron consideradas como sus mayores virtudes. Cuando se escribe es más difícil callar que decir. Lo que se dice en un texto tiene menos valor que lo silenciado.

Volvamos a tu obra, a Barcelona, a Cataluña. Ignacio Echevarría ha retomado los apuntes de Kafka sobre una literatura menor para destacar a esa clase de literatura como fuerza social, una fuerza transformadora. ¿Qué opinas sobre el tema, tú que eres mujer, escritora y catalana, es decir, que te mueves también en los ámbitos de las literaturas menores?

Dicen que en mi novela *El País del alma* fui la primera en hablar de 'país pequeño' para referirme a Cataluña. Y esta denominación tenía un sentido más allá de lo literario. Siguiendo la línea de lo que dice Ignacio Echevarría, añado que la «literatura pequeña» es lo contrario a la regionalista o nacional. Lo que hace grandiosa, por ejemplo a la literatura de Kafka, es que con un vocabulario reducidísimo y con un gran conflicto de identidades (aquí se pueden incluir escritores muy valiosos

del siglo veinte) produce una literatura que a su vez crea su propia literatura: la kafkiana. Una de las características de la «literatura pequeña» es su condición de lenguaje ‘enfermo’, bastardo, ignoto, despreciado de algún modo por los centros nacionalistas del poder. Y así vemos cómo San Juan de la Cruz o García Márquez, con los elementos más rudimentarios de la lengua, crearon alta literatura. La literatura pequeña es una literatura huérfana, que nace de la misma literatura, del caos libresco, de la lectura de otros libros, una literatura sin patria ni destino y que al carecer de mensaje territorial, puede llegar a trascender con mayor facilidad y reflejar la realidad de un país con mayor certeza. Creo que el mismo Ignacio Echevarría subraya el hecho de que no hay una sola literatura latinoamericana. En este sentido no creo que la literatura ecuatoriana, por ejemplo, sea pequeña. ¿Es pequeña por que no tiene a un García Márquez? ¿La literatura colombiana era pequeña hasta que apareció García Márquez? En mi opinión, en estas literaturas pequeñas, apátridas, con territorios desorientados, cabe una mayor posibilidad de creación literaria.

Finalmente, dínos algo acerca de tu última novela, aquella que estás terminando ahora mismo...

La novela que casi he terminando es una novela con trama, acción, desenlaces, pero no al estilo esperado. Nunca había escrito con tantos personajes moviéndose entre mis páginas y con dos historias de amor importantes. Es una novela con ambición de novela total, en la que aparece el personaje real llamado Ramón Mercader, pariente de mi padre, asesino de Leon Trosky para más señas, y de quien en casa no se podía hablar. Tema tabú. Este silencio desencadenó la novela 50 años después. De pronto, algo habla y el escritor sigue la voz del silencio.