

Borja Mozo Martín

Universidad del Oeste de Timișoara, Rumanía

“En *Centroeuropa* todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

Entrevista a Vicente Luis Mora



Habitado en sus ensayos y obras de ficción a explorar los más diversos territorios e identidades —reales y textuales, analógicos y digitales—, Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970) redobla en su última novela la apuesta por el desplazamiento como desafío literario e indagación existencial. Un desafío tan exigente para el escritor como fascinante para el lector, pues aventurarse por los

finísimos requiebros narrativos que plantea *Centroeuropa* no solo implica aceptar perderse en el corazón de un continente devastado durante siglos por la barbarie o sumergirse en las contradicciones ideológicas y epistemológicas de una época clave en el devenir de la Modernidad —la primera mitad del siglo XIX—, sino dejarse arrastrar hacia un viaje al corazón de las tinieblas de la psique humana. Es

desde esas tinieblas desde donde nos habla su protagonista-narrador, el decidido y esquivo Redo, extranjero recién llegado a un pequeño pueblo a orillas del Oder con la firme intención de hacer valer su título de primer campesino libre de Prusia y empezar una nueva vida tras haber perdido a su mujer.

No obstante, a medida que Redo desentierra extraños cadáveres congelados en sus tierras y disfraza con sus palabras los de su propia identidad cambiante, lo que a primera vista pudiera antojarse como una novela histórica con una ambientación más trabajada de lo habitual y una estructura narrativa moderadamente compleja cobra una dimensión metafísica que bebe de la mejor tradición literaria de la *Mitteleuropa*.

Centroeuropa es, a decir del propio Vicente Luis Mora, una “novela arqueológica” cuyos estratos se despliegan en tantos niveles de sentido como potenciales receptores convoca: desde la lectora despreocupada hasta la más aguerrida filóloga, pasando por el devorador de novelas de amor o el numerólogo obsesivo; una decidida apuesta por la Literatura con mayúsculas, que bien puede leerse como un trampantojo confesional, un ejercicio *à contrainte* digno del Oulipo, un tratado agrícola para sembrar remolacha en tierra hostil, un homenaje al arte de la traducción o un poema en prosa.

Acaso sea en esa multiplicidad de asedios posibles donde mejor se perciba el sumo acierto del autor a la hora de pergeñar un artefacto que, merced a una escritura pulida hasta la extenuación y aun asumiendo las estrategias narrativas del realismo formal para mejor desactivarlas, consigue pasar desapercibido como tal hasta para algunos de los radares mejor afinados.

Aprovechando la feliz coincidencia de la publicación de la novela con el décimo aniversario de nuestra revista, le propusimos al autor darle a *Centroeuropa* una acogida simbólica en nuestras páginas y celebrar así el interés por un espacio y un imaginario compartidos, a lo que él respondió ofreciéndonos amablemente acceso a un territorio si cabe más apasionante: la propia cocina de la escritura. Así pues, con el apetito abierto por la lectura, tuvimos ocasión de disfrutar de una extensa y fructífera conversación sobre la compleja elaboración de *Centroeuropa*, la tradición que la nutre, sus afinidades y divergencias con otros grandes textos, el minucioso proceso de documentación que la sustenta, la imbricación de los saberes en su tejido textual, su dimensión extraterritorial y la responsabilidad asumida por el escritor frente a sus lectores. El plato principal lo habrán adivinado: una succulenta remolacha sazónada al gusto. Y mucha literatura.

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

- Entrevista a Vicente Luis Mora -

Vicente Luis Mora Centroeuropa



En un encuentro reciente con Cristian Crusat, sacaste a colación una idea de Antonio Tabucchi que parece venir muy al caso para plantear la relación que tú mismo mantienes con el espacio donde se ubica esta novela: Europa es algo que se ve mejor desde la distancia. ¿Desde dónde ve Vicente Luis Mora el espacio centroeuropeo? ¿De dónde proviene tu interés por Centroeuropa?

En realidad, las inclinaciones son difíciles de rastrear, aunque yo vinculo el interés que me atrae hacia Centroeuropa con el que me mueve hacia la lengua y la cultura alemana. En menor grado también hacia la polaca, porque a pesar de no conocerla tan bien, su poesía por ejemplo siempre me ha parecido fascinante.

Quizá es un poco arriesgado lo que voy a decir, y tal vez merecería una

reflexión más pausada, pero pienso que el grado de violencia que ha habido en esa zona de alguna manera ha generado una perspectiva muy profunda sobre la vida por parte de los intelectuales y los artistas que han surgido de ella. Lo que quiero decir es que el hecho de tener la conciencia de que no se escribe desde un territorio arcádico ni idílico, sino de que la existencia puede ser algo sumamente duro y problemático, confiere una cierta gravedad a los pensadores y a los artistas de toda aquella zona. En cierto sentido, es como si toda esa herencia bélica, geopolítica, como se quiera llamar, hiciese que no caigan nunca en el estoicismo fatalista que tenemos por ejemplo los andaluces, ese estoicismo senequista con el que hay que aprender a lidiar, porque para otras cosas sí que puede ser más útil.

Mi impresión, en definitiva, es que existe una especie de solemnidad grave en los mayores autores en lengua alemana, polaca, checa o húngara y también en los autores balcánicos que he podido rastrear. En todos ellos veo una especie de conciencia de la metafísica humana que siempre tiene en cuenta la penumbra, el lado oscuro. Empezando por Kafka, por supuesto, pero también en otros como Milosz, Kertesz, Celan, Bachmann, Hrabal, Kundera, etc.

El caso es que tengo la sensación de que el resultado literario por desgracia mejora, y digo por desgracia porque imagino que ellos hubieran preferido que esa carga oscura no estuviera ahí, por obvias razones humanitarias. Pero bueno, ya que lamentablemente está, esos autores sí demuestran una especie de responsabilidad ético-estética a la hora de expresar toda la complejidad del ser humano en su integridad, una integridad que requiere también esa zona de sombra.

Ese rastro de penumbra está también presente en la gran narrativa rusa, o al menos en parte de ella. No hay más que pensar en *Guerra y paz*, donde aparece de forma tan marcada que casi podría decirse que se trata del mayor sello de identidad de la novela. A mí eso me atrae indudablemente como lector, y por ejemplo no siempre lo veo tan claro en las literaturas anglosajonas o francófonas, sin ánimo de molestar a nadie. A fin de cuentas, se trata de una afinidad puramente temperamental, que ni mucho menos implica que unas narrativas sean mejores que otras.

En ese sentido, detrás de esa atracción puede situarse también *Centroeuropa*, que participa un poco del mismo espíritu, a una escala menor, por supuesto. Hay en este libro no un intento de emulación, sino simplemente una relación de afinidad y pertenencia a ciertas narrativas centroeuropeas preocupadas por los destinos metafísicos de la especie humana y por su relación con la violencia.

Así que hacer una novela centroeuropea era al fin y al cabo la forma más natural de darle forma a esas afinidades y preocupaciones, a esa parte de sombra a la que aludes.

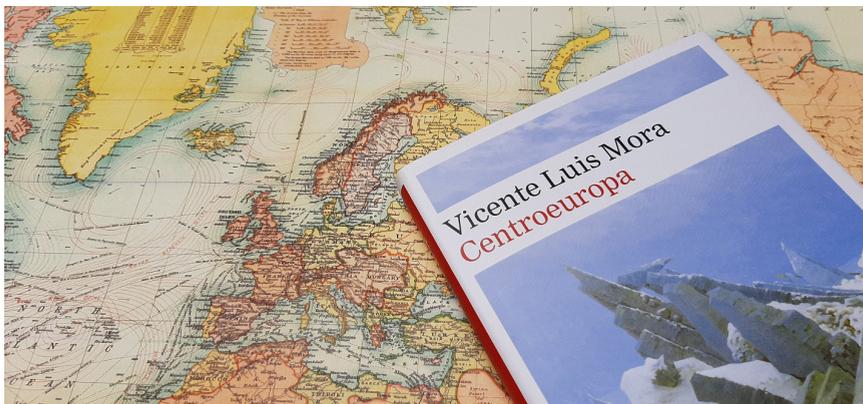
Hasta cierto punto creo que es natural. Además, no soy el único escritor español que lo ha hecho recientemente. Pienso por ejemplo en el caso de Ricardo Menéndez Salmón, que, después de *La ofensa*, volvió con *Homo Lubitz* a un personaje alemán y a un entorno centroeuropeo. Hubo un tiempo en que se decía que era raro hacer algo así, o que quizá el hecho de que se estuvieran publicando tantas novelas que tocaban el tema de la Segunda Guerra Mundial y todas las hecatombes derivadas de ella estaba convirtiendo el tema casi en un lugar común. Pero yo entiendo, aun sin haberme centrado personalmente en ese tema, puesto que en mi caso me he ido ciento veinte o ciento treinta años más atrás, que es algo que hay que afrontar intelectualmente.

No digo que haya que escribir necesariamente una novela sobre ello, pero desde luego es algo que hay que masticar de alguna manera. Eso o la bomba atómica de Hiroshima, como hace Andrés Neuman en *Fractura*. Hay cosas que es natural que los intelectuales piensen, y también es natural que reaccionen a ellas literariamente. Si eso no te mueve, si ese dolor radical no te conmueve, ¿qué va a lograrlo? Creo que es perfectamente natural que nos fijemos en esas cosas, ya sea mediante el ensayo, el artículo, la autorreflexión o la escritura literaria. Incluso yo creo que a veces es

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

- Entrevista a Vicente Luis Mora -

una especie de legítima defensa, una manera de decir “¿Cómo reacciono yo ante esa realidad que está ahí y que no podemos ni debemos obviar u olvidar?” Se trata de una reflexión que hay que sacar de cuando en cuando, aunque solo sea a título recordatorio.



Esa mirada extraterritorial y hasta cierto punto libresca la encontramos en el propio Redo, el protagonista de la novela, que incluso llega a afirmar haber “visto poco mundo y mucho papel” (p. 39). Algo que podría llevarnos a preguntarnos, como hace Pierre Bayard en uno de sus últimos ensayos a la luz de una serie de ejemplos de escritores y antropólogos, si acaso la mejor forma de hablar de un lugar no será, paradójicamente, quedarse en casa. ¿Cómo se acomete la escritura de un lugar donde uno no ha estado?

Precisamente este año aparecerá un libro colectivo en la editorial Iberoamericana donde publicaré un capítulo de más de cien páginas sobre literatura extraterritorial hispánica, o sea que es un tema que me interesa bastante. El texto es fruto de una investigación que hice en la Universidad de Estocolmo en 2017, y de hecho participo en el volumen en calidad de hispanista nórdico, cosa bastante curiosa. Resulta que, al estar allí como investigador invitado, fui a un par de congresos de hispanistas nórdicos, lo cual siendo de Córdoba y viviendo en Málaga no deja de tener su gracia, porque no se puede estar más al sur de Europa que yo en este momento.

Pero es un extrañamiento positivo. Toda esa diversidad y el hecho de haber vivido en lugares tan distintos enriquece muchísimo. Una de las cosas que tiene vivir fuera, y yo he vivido ya en tres continentes, es precisamente la clarísima conciencia que se adquiere de la dificultad de hablar de un lugar que no es el propio o que no ha sido el propio durante el tiempo suficiente. Lamento no recordar ahora al malévolo escritor que afirmaba que si tú vives un mes en un sitio escribes tres libros sobre ese lugar, si vives un año escribes un libro, y si vives en ese sitio más de cuatro años no

escribes ninguno, como queriendo decir que lo que te llama la atención es la ajenidad, la otredad, la alteridad, el exotismo del lugar; como si al desaparecer la extrañeza se desvaneciese la inclinación literaria, por así decirlo. Y creo que tenía parte de razón.

Aun así, en la tercera entrega de mi proyecto *Circular*, que saldrá si todo va bien este año, sí que habrá algo africano por haber vivido en África, algo americano por haber vivido allí y también algo nórdico por haber vivido en Suecia. En mi caso, la idea de tener que escribir por narices un libro testimonial desaparece precisamente por el hecho de haber tenido una experiencia real de vida en el lugar. Ni Estados Unidos ni Marruecos son para mí lugares “exóticos”, sino parte del continuo vital.

El caso de *Centroeuropa* es un poco distinto, porque he escrito sobre un lugar en el que ni siquiera he estado. Nunca he puesto los pies en la ribera del río Oder, aunque sí he estado en Alemania cuatro veces, así como en Suiza, en Polonia, en Rumanía y en prácticamente todos los países de Centroeuropa, excepto tal vez en Austria. Lo que ocurre es que al tratarse del tipo de novela que he planteado, que tiene unos límites fantásticos e irracionales, y en la que se produce además un desplazamiento temporal tanto o más importante que el geográfico, de alguna forma yo veía mi responsabilidad salvada —si es que hay alguna en el caso de un novelista, eso sería otro tema— en el hecho de que no sea de ninguna manera una novela histórica. Todos los hechos que acontecen en *Centroeuropa* son falsos: la ribera del Oder existe, claro, pero el pueblo en el que se desarrolla la acción no tiene correspondencia con ninguna realidad. Así que me di toda la libertad que pude, aparte de la que ya te confiere en sí la novela. Como dice en cierto punto el propio Redo, “no me debo a la verdad, no soy periodista”, igual que tampoco es historiador, ni la novela es un libro de historia. Al asumir que en una novela no es necesaria la verificabilidad que demandan un libro de historia o un libro de índole periodística, puedo hacer lo que quiera.

Y aun así se trata de una novela que lleva detrás un enorme proceso de documentación histórica.

Por las razones que he comentado al principio, también consideraría una falta de respeto el desconocimiento absoluto de una época, sobre todo si la muerte, la experiencia bélica y los muertos por culpa de las guerras van a ser parte de la historia. Por eso me obligué a una documentación, que, sin ser tan exhaustiva como las que pudo llevar a cabo por ejemplo Flaubert para su *Bouvard y Pécuchet*, sí sirviera al menos para salvar el expediente a un nivel que considero lo suficientemente razonable para escribir una novela. De hecho, parte de la novedad, y también de la dureza del texto, viene precisamente de ese proceso de documentación, de haber sido consciente de todo lo que ha pasado allí, de todas esas muertes gratuitas. Ya no

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

- Entrevista a Vicente Luis Mora -

es cuestión del conflicto bélico en sí, que siempre es gratuito, sino de cómo luchaban esas personas, cómo se disponían las batallas, etc. Algo que se observa muy bien en una película como *Barry Lindon*, donde hay una descripción de todo ese sinsentido bélico, por ejemplo, del hecho de que uno tuviera que dejar que lo dispararan porque no estaba bien visto cargar de manera atropellada contra el enemigo: un sacrificio absolutamente gratuito hasta límites absurdos.

Cuando uno toma conciencia mediante la documentación de ese grado de horror, de su inevitabilidad y de lo atroces que son sus mecanismos, resulta evidente que tampoco puede pasarlo por alto como si no hubiera ocurrido. De alguna manera tiene que aparecer en el texto, porque su irracionalidad supera incluso a la de los elementos oníricos o irracionales de la propia novela. Es difícil imaginar algo tan furibundamente irracional como algunas de esas cosas que han sucedido en la realidad. Eso es precisamente lo que me interesaba: que hubiera un estatuto de continuidad entre la irracionalidad real y la irracionalidad no real.

En ese sentido, la extraterritorialidad y mis márgenes operativos sobre ella estaban sometidas a un límite concreto: el de no querer pasar por encima de la historia que había sucedido por aquella zona, que exigía un respeto por mi parte.

Al leer el título de la novela, casi resulta inevitable sentir el eco de la *Europa Central* de William T. Vollmann, que comparte con *Centroeuropa* ese carácter extraterritorial, en el sentido de que ambos os habéis acercado como extranjeros a la realidad histórica de una determinada zona del continente. No obstante, *Centroeuropa* se sitúa en las antípodas de ese aliento monumental y totalizador que presentan tanto el de Vollmann como otros grandes frescos narrativos con los que ha sido comparado, como *Guerra y paz* o *Vida y Destino*. En lugar de abarcar un territorio muy amplio y una gran cantidad de personajes, has optado, como el Theodor Fontane de *Antes de la tormenta*, por una cierta domesticidad, por centrar la acción en un pueblecito prusiano y focalizarla en el discurso de un único personaje, que hace las veces de narrador. ¿Cómo dialoga *Centroeuropa* con ese tipo de proyectos narrativos?

Para escribir una novela-mundo hay dos formas de operar: una es concentrar en el texto una serie de círculos mucho mayores, y la otra es construirlo exactamente al contrario, es decir, crear un punto que irradie centrífugamente. A mí me pareció más interesante hacer esto último, porque, aun admirando lo que hace Vollmann en su novela, que desde que salió ya se ganó para mí el estatus de clásico, creo que en ese tipo de obras se corre el riesgo de que los árboles tapen un poco el bosque, cuando a mí lo que me interesa es precisamente el bosque, y más tratándose de esos bosques románticos de esta zona de Prusia, en la que lo importante es el espíritu.

El propio Jakob, que es historiador, muestra en la novela su desagrado por lo que hacen esos jovencitos románticos que son sus contemporáneos, pero reconoce que al menos han entendido lo que es el bosque, la esencia del bosque, no solo la parte ecológica o forestal de la palabra, sino el espíritu. Pues bien, ese espíritu va ligado a que esos bosques también fueron campos de batalla, a toda la historia que encierran. La novela tiene mucha carga telúrica, geológica y arqueológica.

A mí me interesaba operar un poco más en el sentido del Joseph K. de Kafka, o como en el *Lenz* de Büchner, crear un personaje como el de *Trenes rigurosamente vigilados* de Hrabal, el Des Esseintes de Huysmans, o un poco también como el Monsieur Teste de Valéry: un personaje que fuera capaz de representar una época, no a lo mejor toda la época, pero sí su espíritu. Ahora que lo pienso, y a excepción del de Hrabal, todos son personajes del siglo XIX o a caballo entre éste y el XX, y no me parece casual. Se trata de personajes que permiten levantar un mundo a partir de ellos, y de novelas en general relativamente breves. Me parece que es una fórmula muy adecuada de trabajar, porque pensar que el individuo implica individualidad es no entender en realidad lo que un individuo es: una verdadera polifonía interior. Si tú esa polifonía la enriqueces multitudinariamente, el resultado es que puedes reflejar multitudinariamente a la sociedad de su tiempo.

Hay dos formas de hacer esto. Puedes escoger 200 o 250 personajes, como el Cela de *La Colmena*, o el propio Vollmann, o Tolstoi, e irlos enriqueciendo con su psique, para lo cual necesitas mil páginas. Eso está muy bien, e igual yo mismo lo hago algún día... Pero la cuestión es que enriquecer con miles de irisaciones interiores a un mismo personaje me parece un desafío igual de difícil, lo único es que el resultado no aguanta las mil páginas. Este segundo modo de proceder también tiene su poética, de la misma forma que un soneto no lo puedes estirar más allá de los 14 versos, por mucho que haya alguno como Carlos Edmundo de Ory que lo haya intentado con estrambotes o versos alargados irónicamente. Aunque, si te paras a pensarlo, la propia palabra *estrambote* ya tiene una carga peyorativa, porque es como sacar del cauce lo que tú no has trabajado lo suficiente dentro del cauce.

A mí lo que me interesaba precisamente era demostrar que una psique da para mucho, y que lo que hay que hacer es bucear en ella. Con respecto a eso, hay una frase de Joyce a la que le llevo dando muchas vueltas en los últimos años. Cuando le preguntaban a Joyce por el inconsciente, él decía que eso del inconsciente estaba muy bien, sí, pero que tal vez ya era hora de ponernos a trabajar sobre el consciente: “¿Por qué todo ese ruido y esas especulaciones acerca del misterio del inconsciente? [...] Y el misterio de la conciencia, ¿qué? ¿Qué saben de eso?”¹. Y lo cierto es que se puede ahondar ríos y mares sin necesidad de salir de la parte consciente de la psique.

¹ En Frank Budgen, *James Joyce and the making of Ulysses*, Grayson & Grayson, 1934.

¿Dirías que esa problematización de la relación del sujeto con el espacio es una constante no solo en tu escritura, sino quizá en tus lecturas, en tus investigaciones...?

Ya decía Fredric Jameson en su libro sobre la posmodernidad que la antigua preocupación por el tiempo que se había manifestado en la época moderna se estaba convirtiendo en nuestra postmodernidad —incluso en esto que vendría después y que yo llamo Pangea— en preocupación por el espacio. En el caso actual, por la preocupación por la falta de espacio. De hecho, la pandemia ha venido a reforzar esto, puesto que ahora nos damos cuenta de lo precioso que es el espacio. Digamos que verte de pronto obligado a vivir una vida provinciana sin estar acostumbrado es una experiencia súper molesta. Resulta extraordinariamente molesto decirse a uno mismo: “aunque tuviera tiempo, tampoco podría ir a tal sitio, porque no puedo moverme”. De repente tenemos la sensación de que nos han segado una parte muy importante de libertad de la que habitualmente no nos damos cuenta: la libertad deambulatoria, pues así está recogida en los preceptos legales. A lo mejor no le concedemos el mismo grado de importancia que a la libertad de expresión u otras, pero en cualquier caso es una libertad esencial. Por ejemplo, en mi caso, el hecho de verme privado de la posibilidad del viaje, incluso del viaje de trabajo, es algo bastante irritante.

El espacio tiene una importancia constitutiva para el hombre contemporáneo, entendiendo por contemporáneo de 1900 hasta nuestros días, y creo que es una obsesión que se ve en muchos autores, como Sebald, sin ir más lejos. Se trata de una experiencia fundamental, que además va ligada a nuestra extrema contemporaneidad: toda la experiencia de la migración es una experiencia espacial; y lo mismo sucede con toda la experiencia de la precariedad, puesto que el precario cambia de lugar con ánimo de mejorar su situación, incluso dentro de su propio país o provincia. Como bien han señalado Jacques Attali o Michel Maffesoli entre otros, nos hemos convertido en nómadas móviles por culpa del trabajo, por lo que se entiende que el desplazamiento territorial o la imposibilidad del mismo sean preocupaciones del sujeto contemporáneo, sobre todo del que no está estabilizado, que por desgracia es un sector cada vez más amplio de la sociedad.

Yo creo que es inevitable que eso trasluzca de algún modo en nuestras obras, lo cual no quiere decir que tenga que ser de un modo acrítico. En mi caso esa presencia tiene una dimensión crítica, porque, además de plasmarla en mi escritura, la estudio en las obras de los demás. Por ejemplo, el proyecto *Circular* se ha universalizado, se ha planetizado —no me gusta decir que se ha globalizado, porque el adjetivo ya tiene unas connotaciones que no son para nada las del libro. Cuando se me ocurrió en 1998, *Circular* era un libro sobre Madrid, pero ahora es un libro sobre el mundo, sobre el planeta, e incluso hay un episodio nuevo que sucede en el espacio

exterior. Digamos que el proyecto original se ha cosmogonizado hacia territorios no explorados previamente, lo cual me parece una consecuencia natural de ese replanteamiento constante de la territorialidad al que nos vemos abocados.

Creo que hay que tener cierto cuidado a la hora de plantear una mirada demasiado localista desde la literatura, a menos que conviertas una ciudad en un espacio pluriterritorial o universal, como han logrado hacer algunos escritores. Como he dicho antes, tú de un individuo puedes hacer un mundo, de una ciudad puedes hacer un planeta, pero para eso necesitas un esfuerzo, una documentación, un trabajo literario serio. De otro modo, es muy fácil caer en el provincialismo, en el localismo o en el nacionalismo. Yo diría incluso que hay que reflexionar con mucha seriedad y de manera autocrítica y cuidadosa antes de hacer una novela nacional. Porque antes a lo mejor no, pero actualmente ese gesto acarrea unos resabios, unas concomitancias y unas reminiscencias que exigen un alto grado de conciencia a la hora de delimitarlas o evitarlas. Si escribes de modo automático, igual tienes que pararte a pensar por qué y para qué estás escribiendo esa novela.



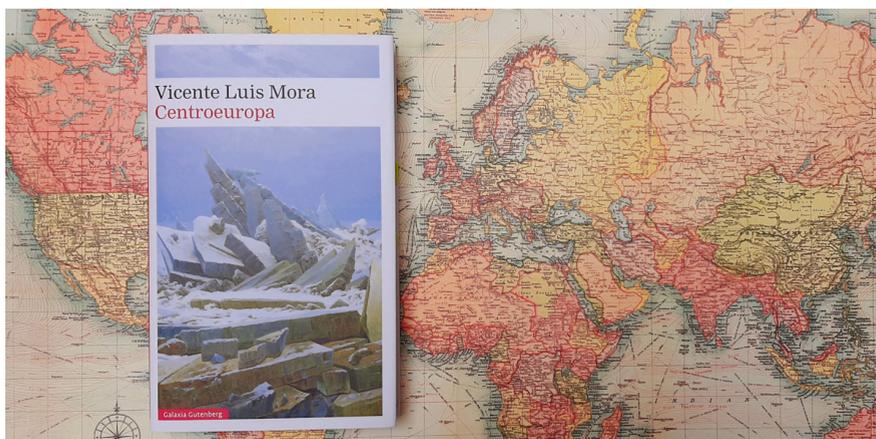
Sin ser una novela histórica, *Centroeuropa* tampoco se nos presenta como un artefacto deliberadamente anacrónico o deshistorizado, como podía ser el caso de cierta narrativa posmodernista. De hecho, como ejemplo de esa conciencia y responsabilidad a la que aludías en relación al proceso de documentación, el texto deja entrever un riguroso trabajo de exploración arqueológica del tejido de saberes que constituyen las distintas epistemes que conviven en la época en que transcurre la novela: desde el saber histórico hasta el científico, pasando por la teoría política, la agricultura, la filosofía, el derecho o la tecnología. ¿Qué parte tuvo en el proceso de escritura esa preocupación por (re)construir una época a través de sus saberes? ¿Esa

inscripción de los saberes en el texto ejerce algún tipo de función específica o simplemente contribuye a potenciar su verosimilitud?

La verdad es que me encantan las dificultades y disfruto enormemente poniéndomelo complicado a mí mismo. No porque me aburra, sino porque creo que cuanto más difícil te lo pongas, con más cuidado vas a hacer las cosas. No basta con decir: “bueno, voy a escribir una novela con un personaje que tiene sus dudas y sus problemas, que llega a un país nuevo y se intenta instalar allí...”, a no ser que uno sea Rimbaud o el Vargas Llosa de *Los jefes*, que con 23 años va y escribe una obra que está bastante bien —aunque su caso es algo distinto, porque la acción es muy concreta y muy cercana a su Perú, a su Lima... Digamos que si tú introduces pocos elementos, y esto es una impresión personal, me puedo equivocar, la novela se va a resentir, porque al no haber penetrado lo suficiente en tu propia imaginación ni en tu propia capacidad de trabajo, lo que cuentes será bastante superficial.

Si, por el contrario, con el mismo argumento, que al fin y al cabo es el de *Centroeuroopa* resumido en un par de líneas, intentas incluir los saberes de la época, desarrollar una estructura matemática, utilizar los instrumentos filológicos necesarios para conseguir un lenguaje que sea rigurosamente del siglo XIX y del siglo XXI al mismo tiempo, si intentas meterle un conjunto de ciencias, si procuras que haya verosimilitud, pero que sea una verosimilitud exclusivamente dirigida a introducir al personaje en un mundo para luego sacarlo inmediatamente de él, si te planteas recurrir a los instrumentos de la técnica narrativa realista para utilizarlos en contra de la propia novela realista, como es el caso de esta novela; y si además de hacer todo eso introduces conceptos agrícolas y jurídicos, mimas la psicología, cuidas que el personaje esté mintiendo todo el rato y solo a veces se note, construyes el segundo nivel diegético de la traductora en notas al pie, etc.; si haces todo eso, y si lo haces bien, o por lo menos con cuidado, el resultado será necesariamente mejor, porque cada página y cada palabra hay que pensarla decenas de veces, y no creo que la novela se pueda resentir de un esmero así.

Lo que sí podría ser un error, por ejemplo, es que a mí me diera ahora, un año y algunos meses después de haberla escrito, por ponerme juanramonianamente a rescribir *Centroeuroopa*. Lo que ocurriría casi con toda seguridad es que me resultaría muy difícil modificar algo, porque la novela es la que es, precisamente porque ha sido sometida a un método de escritura tan ajustado y casi diría que tan obsesivo, que lo que yo pude dar de sí ya está dado. Si dentro de quince años la quiero rescribir, será otra novela, pero porque yo seré otro. No será necesariamente mejor, sino sencillamente otra, una *Centroeuroopa* diferente, igual que algunos libros de Juan Ramón rescritos después parecen y son libros diferentes.



Todo se reduce a algo muy sencillo: si como novelista pones toda la carne en el asador, puedes tener la conciencia tranquila. Otra cosa es que, digamos, tengas que entregar un libro cada año por obligaciones contractuales. En ese caso, será fácil que en algún momento pienses que es una lástima haber despachado tan rápido esa historia tan buena, haber hecho sólo tres revisiones del texto, haber dejado algunas partes más flojas, no haber explotado las posibilidades de algunos personajes, etc. Yo eso por fortuna no lo puedo decir de la mía.

Creo que, de alguna manera, todas estas complicaciones que me pongo son la forma que he encontrado de exigirme lo máximo a mí mismo y de desarrollar al máximo mi trabajo para que el lector no se lo tenga que dar. Al lector le dejo algunas pistas por si quiere complicarse la vida, por si se pregunta si los nombres son casuales o no, por si desea consultar en un diccionario de alemán si algunas palabras significan algo, por si le parece curioso que no haya en el texto ninguna palabra o expresión que suene más moderna de la cuenta, por si le llama la atención averiguar si toda esa cuestión agrícola tiene algún fundamento real y le da por ponerse a rastrear los manuales agrícolas del siglo XIX, contemporáneos a la acción de la novela, de donde saqué los datos técnicos.

Al fin y al cabo, son cosas que dificultan extraordinariamente la escritura, pero que luego facilitan la lectura, en el sentido de que el lector advierte que se halla ante un texto complejo sin entender muy bien por qué lo es. Se da cuenta de que se le ofrece un discurso narrativo en el que, dependiendo de su grado de formación lectora, puede ir tejiendo capas de dificultad. Cada lector va leyendo una *Centroeuropa* que, aun siendo el mismo texto, no es necesariamente igual. Eso es algo que siempre me planteo en mis obras y que aquí he llevado casi al extremo.

Al hablar de *Centroeuropa* en entrevistas y presentaciones sueles dibujar una oposición entre “novela histórica” y “novela arqueológica” ¿En qué sentido es *Centroeuropa* una “novela arqueológica”?

Hay varias cosas detrás de la idea de “novela arqueológica”. Por una parte, está la idea de que Redo descubre estratos de historia al excavar, lo cual mueve a los personajes a reflexionar sobre el pasado y sobre el presente, que es la esencia de la arqueología, aunque solo sea para preguntarse qué hacer con los restos. Eso implica la importancia que unos y otros le dan a los restos en general y a esos restos en particular, lo cual no es una pregunta baladí, por cierto, porque equivale a preguntarse qué es cultura y qué es patrimonio en cada momento. Pero en la idea de arqueología que manejo también hay una dimensión psicológica o psicoanalítica en un sentido freudiano, en relación con los estratos de la conciencia y el modo en que las capas más profundas a veces son tanto o más significativas que las del consciente que habitamos.

Luego está la cuestión de la extracción de pedazos de material con connotaciones abstractas, que funcionan casi como ideogramas o como filosofemas, en el sentido de que se trata de fragmentos reflexivos, es decir, que no están contruidos por un discurso, sino por un objeto. De ahí que la idea de extraerlos y exponerlos resulte problemática. Por ejemplo, el conflicto en el pueblo se suscita por la exposición de esos restos encontrados. Redo iba por buen camino en su integración hasta que de repente aparecen esos vestigios y se desata el conflicto por ver qué se hace con ellos: que si los cadáveres son católicos o protestantes, que si están en el terreno de Redo y no en terreno público, etc. Hay ahí toda una reflexión ética y jurídica sobre los vestigios, sobre a quién pertenecen las cosas, que en mi opinión es lo que da en realidad la medida de una sociedad.

Digamos que esas pequeñas cosas son más significativas, representan mejor unos esquemas de pensamiento —qué es lo permitido, de quién es cada cosa, quién tiene el poder de educar y quién no, etc.— que la ropa que llevaban o la comida que consumían los personajes. Eso es lo que de verdad implica un viaje al siglo XIX. Lo otro es simplemente tirar de enciclopedia, como hacen algunos escritores españoles muy famosos que, a la hora de escribir una novela ambientada en el mar, simplemente cogen el diccionario de términos marítimos y empiezan a soltar vocabulario. Como si eso fuera pensar otro territorio u otra época...

Todo pensado de la cotidianidad es arqueología. Y el modo en que te documentas sobre saberes antiguos y los insertas en la novela es otra forma de plantearte cómo lidiar con lo que los arqueólogos llaman la conservación de los restos: ¿Los conservamos tal cual? ¿Los integramos en una nueva arquitectura contemporánea que los deje visibles para que dialoguen con el presente? Son temas que también te tienes que plantear como novelista.

En relación con esa conciencia epistemológica que subyace en el texto, llama especialmente la atención la convivencia y contraposición de distintos regímenes de visibilidad o modos de mirar. Encontramos, por ejemplo, una perspectiva claramente orientada hacia el plano de lo sobrenatural, encarnada en la bruja Ilse, personaje con evidentes rasgos románticos; y también otra, más racional, representada por el historiador Jakob. Al mismo tiempo, aparecen una serie de objetos directamente relacionados con la posibilidad de observar el mundo desde otra perspectiva, como son el globo aerostático, las maquetas o las gafas. ¿Has desarrollado un trabajo específico en ese sentido?

De hecho, el libro es una especie de tratado de óptica donde se dan cita muchos elementos más o menos visibles: aparecen gafas, catalejos, e incluso personajes con miopía o astigmatismo. Tenemos todo tipo de formas de mirar y todo tipo de perspectivas. Por ejemplo, en un momento dado, mientras Redo se encuentra bajo tierra excavando, el resto de autoridades está en la superficie. Para mí eso es significativo, porque es el único momento de la novela donde él se muestra partidario de hacer lo que digan los demás. Si hay tan pocas casualidades en la novela es precisamente porque me he tomado el tiempo de que las cosas funcionen por un motivo.

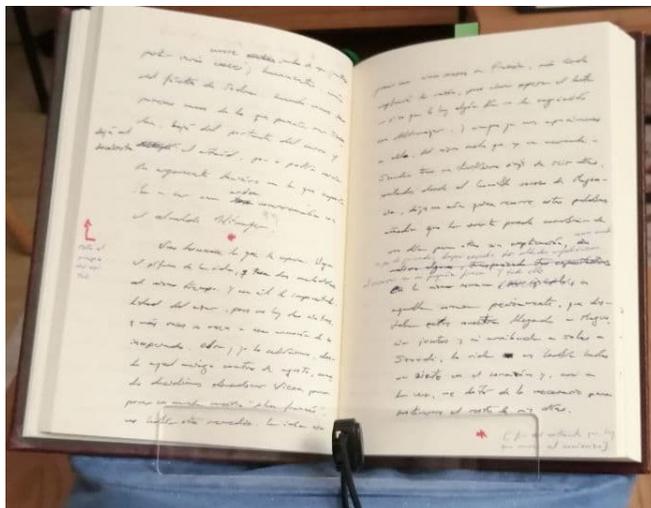
Está esa perspectiva bajo tierra, pero luego tenemos también la perspectiva atemporal, ucrónica y sincrónica de la bruja, que puede verlo todo en todo momento. En realidad, Ilse sería el único narrador omnisciente que hay en la novela, aunque nunca realice funciones narrativas. Por otro lado, estarían la visión científica, la visión histórica y todo tipo de visiones técnicas. Jakob se pregunta cómo se vería la región de las trincheras excavadas si dispusiéramos de un punto de vista aéreo, si acaso incluso cien años después se vería más o menos lo mismo, como efectivamente sucede, una idea muy sebaldiana, por otra parte. Yo mismo he consultado planos de esa zona desde arriba y se pueden ver algunos montones o algunas formas que está claro que eran trincheras. De hecho, Helena Cortés Gabaudan, la traductora de *Antes de la tormenta*, que es la novela que me dio la idea de escribir sobre esa región y ese momento concreto, me ha comentado que de vez en cuando en esa zona hacen excavaciones y siguen apareciendo cadáveres, sobre todo de la Segunda Guerra Mundial, que es la más reciente en el tiempo. Eso para darnos cuenta de hasta qué punto es un territorio en el que las heridas de la historia son visibles todavía.

También hay planos compuestos en profundidad de campo, como diría un director de cine, primerísimos planos, etc. Me parecía importante construir toda esa variedad, y además era un desafío para mí, una forma de incentivar me en la escritura de la novela. Al fin y al cabo, no es casualidad que haya tantos elementos de óptica,

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

- Entrevista a Vicente Luis Mora -

puesto que como ya dije en *El lectoespectador*, la modernidad de una literatura está en su modo de mirar.



Y precisamente *Centroeuropa* nos sitúa en una época bisagra, que marca el paso del Antiguo Régimen a la Modernidad.

En esa época, en la que nos encontramos aún en una sociedad del Antiguo Régimen, ya se empezaban a mirar las cosas de una manera nueva. Redo es la primera persona moderna que llega allí, el primer individuo del nuevo régimen. Eso ha de tener por fuerza una consecuencia en la mirada que tienen los habitantes del pueblo, y a su vez en la perspectiva del propio Redo. Se me ocurrió la idea de la miopía como una mirada desajustada: Redo no ve igual que los demás, sino que *ve menos, porque no está integrado*. En teoría, al ser moderno, debería ver más, pero hay que tener en cuenta que él no está en París precisamente, sino en una pequeña aldea prusiana a orillas del Oder, y que allí lo normal es que veas menos, porque tu mirada nueva aún no te permite distinguir los contornos de lo antiguo. Antes habrá que subvertir la perspectiva.

Aparte de en el lenguaje o la documentación, también podemos percibir el paso del tiempo y los rasgos específicos de la época en que se ubica la novela en la propia narrativa, que es otra forma de mirar el tiempo. Sin ir más lejos, el lenguaje amoroso de Redo, que algún lector habrá caracterizado desafortunadamente como cursi, no es tal, porque así era la sentimentalidad por escrito de la época. Sería cursi si se tratara de un texto actual, ¡pero es que Redo tampoco va a expresarse como Eva Illouz, o cualquier otro tratadista de la sentimentalidad contemporánea! Tenía

que expresarse en unos códigos que además estaban muy protocolizados. Basta ver cualquier libro de cartas o cualquier documento de la época, o simplemente fijarse en el modo en que las novelas de la época codificaban los sentimientos amorosos igual que lo hacen hoy las telenovelas o las series de televisión, y ahí están *Madame Bovary* o *La Cartuja de Parma* como prueba in extenso de todo esto que estoy diciendo. Cada época necesita su lenguaje, su retórica, ya sea amorosa o de otro tipo, y su forma de mirar. Y todo eso es una forma de hacer viajar temporalmente al lector.

Has elegido como narrador protagonista a un personaje que se sabe personaje y se observa a sí mismo constantemente para mejor construirse como tal para los demás. Un personaje que, según has llegado a afirmar, está además *posando* para el lector, preocupado por darle una determinada imagen de sí mismo. ¿Para qué lector posa? ¿Cuál es el lector implícito del relato de Redo?

Quería hacer un paralelo entre la anagnórisis de Redo por escrito y la forma en que el lector accede al texto, el modo en que, a través de su lectura, casi en tiempo real, va conociendo a su vez la identidad de Redo. Porque al fin y al cabo Redo escribe un texto para conocerse, o para soltarse como mujer, para ver si es capaz de dar el paso, de liberarse de una manera más o menos pública —cosa que no queda del todo clara, porque no sabemos si luego va a ser tan valiente de decirle a los demás, después de habérselo dicho a sí misma, que es mujer. Esa duda queda al final de *Centroeuropa*, y bien está que así sea.

Por eso también el texto me ha llevado tantísimo trabajo, ya que intentaba ir creando una serie de pistas con el fin de que la revelación final pudiera sorprender. Aunque en realidad tampoco creo que lo haga tanto, porque los lectores expertos se darán cuenta antes. ¡Y aun así me he llevado sorpresas! Hay lectores que al terminar la novela aún piensan que Redo es un hombre. El caso es que yo voy dando pistas, dejando caer algunas cosas... y algunos lectores, sobre todo lectoras, entienden que Redo es mujer. Por supuesto, eso me obliga a una rigurosísima revisión del texto, puesto que es difícil escribir como varón sobre una mujer que, escribiendo en primera persona, sigue obligándose a comportarse como hombre. En este caso, además, el ejercicio es doble, porque como escritor tienes que irte a la mente de una mujer, y desde allí, una vez has creado el personaje, cosa nada fácil para un varón, salirte y ponerte en la piel de un hombre ficticio —que no puedes ser tú mismo— construido por ella para disfrazar su identidad.

Es un texto complicado, en el sentido de que te obliga a medir cuidadosamente cómo va a ser leído por una persona que desconoce todo lo importante. A mí, obviamente, me interesa que así sea, y no porque se trate de una novela de misterio

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

- Entrevista a Vicente Luis Mora -

o un thriller, sino porque creo que la novela gana al propiciar que el lector ponga en crisis sus propias expectativas de lectura y ahonde en esa composición mental que tenemos todos ante la cuestión del género. Hay una dimensión de la lectura que se pierde si uno sabe de antemano que está asistiendo al relato de una mujer que se está disfrazando como hombre y no desea que nadie lo descubra hasta que ella misma quiera.

De ahí mis reticencias a decir nada al respecto en entrevistas o presentaciones. Evidentemente, para un lector académico como el que leerá esta conversación eso no es tan importante, ya que accederá a la novela con una perspectiva totalmente distinta, igual que accedemos a un clásico del que, aun sin haberlo leído, sabemos ya prácticamente todo antes de empezar, salvando las inmensas distancias, por supuesto. Es una lectura casi forense, nunca mejor dicho. De hecho, *Centroeuropa* es una novela dirigida a la relectura. Ya que hablábamos de un lector implícito, yo creo que sería más bien un relector implícito el que proyecta esta novela. Me he encontrado varios casos de personas que me dicen que quieren releerla, lo cual para mí es una satisfacción enorme, porque releer es muy difícil hoy en día, cuando todos valoramos tanto el tiempo. Es una satisfacción importante que un lector corriente, es decir, no un crítico o un investigador, sienta ganas de releer una novela recién publicada.



Además de la imbricación de los saberes en la propia escritura, otro aspecto que llama la atención es la importancia de los números en el tejido narrativo de *Centroeuropa*. ¿En qué medida determina esa lógica matemática a la que has aludido la propia estructura de la novela?

Si observamos detenidamente los distintos capítulos de la novela, nos daremos cuenta de que cada uno es exactamente el doble de extenso que el anterior, incluyendo el número de palabras. Es decir: el primero tiene 750 palabras; el segundo, 1.500; el tercero, 3.000; el cuarto, 6.000; el quinto, 12.000; y el capítulo sexto y último es la mitad más o menos exacta de la novela, 24.000 palabras. Toda la novela son 47.250 palabras.

Esto tiene varios sentidos. En un momento del capítulo sexto, se habla de las pautas numéricas del modelo, que está construido more geométrico, pero no en un sentido metafísico como el de Spinoza, sino en un sentido cualitativo, relacionado con la expansión narrativa y la expansión de territorios. Pensé que una forma de reflejar, siquiera irónicamente, esa tendencia que tienen los reyes a tratar de duplicar sus dominios podría ser diseñar una construcción matemática que afectara a toda la novela. ¿Con eso qué se consigue? Pues ni más ni menos que trabajar con la novela como si fuera un poema. Por eso decía antes lo del estrambote y el soneto.

Me obligué a trabajar a partir de una pauta serial de unidades narrativas, que no son fragmentos exactamente, en la que los números encajaran. Esto complica endiabladamente las cosas. Por ejemplo, en el momento de la corrección y la revisión, si tú quitas una palabra o dos, tienes que meter otras dos por otro lado. Las frases están medidas hasta la extenuación, ya que no puede haber una palabra fuera de su sitio. Es como si trabajara con una métrica poética clásica sin rima, pero con ritmo. Por eso en *Centroeuropa* todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio.

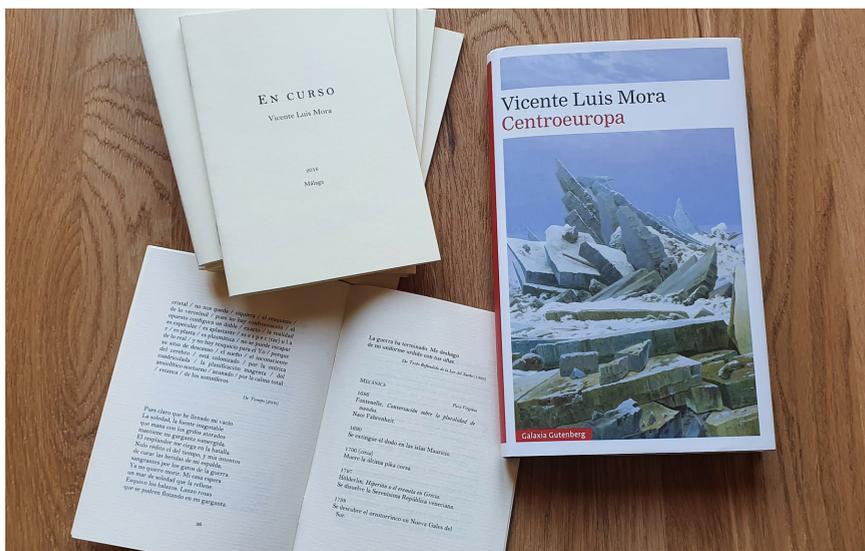
Pongamos por caso el primer capítulo: la primera línea tiene seis palabras, y el capítulo está compuesto de un total de seis párrafos, cada uno de los cuales es aproximadamente el doble del anterior. El primer capítulo funciona como una especie de mapa a escala de toda la novela, o una maqueta, ya que hemos mencionado la importancia de las maquetas en el texto. Por otro lado, la primera palabra de la novela es “varón”, y en la última línea de la novela aparece la palabra “mujer”, por lo que *Centroeuropa* es el paso de un varón a una mujer también desde el punto de vista textual. Luego también existe otro detalle para filólogos: la primera frase no tiene verbo. Se trata de algo deliberado para hacerle ver al lector que entra en el libro, aunque sea de modo inconsciente, que la sintaxis por la que se va a regir el texto no es aquella a la que está acostumbrado.

En el primer párrafo del capítulo segundo, el primer enunciado tiene una sola frase, o un solo periodo; el segundo tiene dos períodos, el tercero, tres... y así hasta

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”
- Entrevista a Vicente Luis Mora -

llegar al último, que está formado por un total de 18 períodos. 18 es, por cierto, el resultado de sumar los dígitos de 47.250.

Además, los propios números aparecen mencionados en los períodos: “Uno desconoce lo que le espera a lo largo del camino”, se lee en el primero; “dos melodías”, dice el segundo; el tercero incluye el tres dentro de la palabra “desastres”; luego se menciona el cuatro de agosto en la frase que tiene cuatro períodos; en la frase que tiene cinco períodos figura la expresión “cinco meses”, etc. En este sentido, se van dando claves de que existe una estructura geométrica.



Y no son solo las palabras, sino que por ejemplo en cada capítulo se duplica el número de muertos: en el primer capítulo aparecen dos muertos, en el segundo aparecen los cuatro soldados polacos, en el tercero aparecen ocho, y así sucesivamente. En el último no aparecen muertos en un sentido literal, es decir que no se desentieran, pero tanto Redo con Ilse saben que hay otros 31 enterrados. El último cuerpo, el que cierra el 64, es Odra, que también es víctima de una guerra. Por eso al final, en la última sección, hay un listado de 32 apuntes, que corresponden a uno por muerto. Además, el último capítulo se divide en 64 módulos, que forman las 64 casillas de un tablero de ajedrez sobre el que se juega una partida resuelta con un jaque-mate donde están presentes la torre —que es donde se decide el destino de Redo—, el rey que visita el predio y la dama, que es el propio Redo una vez se revela que es mujer.

Por eso decía que la novela está compuesta como un poema. Uno acude a un soneto de Garcilaso o de Bocángel e inmediatamente se da cuenta de su musicalidad,

de lo bien que se lee, hasta el punto de querer hacerlo en voz alta. Pero cada soneto renacentista, y no digamos ya barroco, tiene un nivel de complejidad conceptual y lingüística enorme. Lo que he hecho simplemente es coger ese método compositivo y aplicarlo a las 180 páginas de la novela.

Como ya he dicho anteriormente, me gusta trabajar con distintos niveles de complejidad, aun siendo consciente, claro está, de que en este caso lo normal sería que el dispositivo pasara desapercibido para el lector, a no ser que diera con un filólogo con conocimientos de matemáticas y algo obsesivo. Pero eso no supone ningún problema, sino todo lo contrario: como decía antes, creo que toda esa dificultad en la composición, en lugar de complicarle las cosas al lector, se las simplifica de alguna manera, porque al estar todo tan pensado y meditado, fluye mejor, hasta el punto de parecer natural. Dar lo mejor de uno mismo a la hora de escribir la novela no deja de ser una forma de respeto hacia el lector.

Esa extraterritorialidad u otredad de la novela que mencionabas al principio supone un desafío que implica no solo al autor y al lector, sino igualmente a las instancias narrativas que intervienen en el texto: por un lado, al propio narrador-personaje, extranjero en la tierra a la que llega (es decir ajeno a los códigos de sus habitantes), pero también a la traductora cuya voz aparece en las notas al pie. ¿Cómo resolviste desde el punto de vista narrativo y traductológico esa tensión entre cercanía y extrañeza con el lector?

Precisamente la editorial Jekyll&Jill ha publicado recientemente un ensayo de Kate Briggs, *Este pequeño arte*, que plantea algunas cuestiones relacionadas con esto. En él se analiza una escena paradigmática a la hora de afrontar ese tipo de tensión: ese momento de *La montaña mágica*, novela escrita originalmente en alemán, en que Hans Castorp se dirige en francés a Chlawdia Chauchat, cuya belleza le fascinaba. Pues bien, aunque se supone que los personajes estaban hablando en francés —y de que en el texto original el autor mantiene el fragmento en cuestión en alemán—, en la traducción que maneja Briggs todo el diálogo aparece en inglés. Por lo tanto, de algún modo se superponen en la cabeza del lector el alemán del texto original, el inglés de llegada y el francés utilizado en ese diálogo en concreto, que en la traducción solo aparece descrito, digamos, ecrásticamente.

Al escribir *Centroeuropa*, yo tengo que pensar que se trata de un texto escrito por un austriaco en alemán y traducido supuestamente al español, aunque ni siquiera sabemos si la traductora es contemporánea del relato o es contemporánea nuestra. Así que, además de escribir en un español que sea a la vez del siglo XIX y del XXI, lo hago con esa cuestión de la traducción en la cabeza. Digamos que son dos complicaciones distintas, pero complementarias. El hecho de no disponer del castellano actual por entero ha hecho que a veces haya tenido que plantearme mucho

las cosas, porque si te pasas de clásico, corres el riesgo de que la novela quede caduca desde su publicación, de que parezca anacrónica, un poco como aquella novela de Juan Eslava Galán, *En busca del unicornio*, que estaba escrita en español medieval y fue finalista del Planeta.

Tenía que buscar un equilibrio muy complejo entre, por un lado, sonar clásico y a la vez actual, y por otro, utilizar un español que pareciera contemporáneo del alemán prusiano de entonces. Si llegara el caso —y ojalá así sea— de que la novela fuera traducida al alemán, habría que dedicarle unas cuantas horas a decidir cómo afrontar esos problemas. El traductor tendría que hacer el mismo trabajo que he hecho yo: buscar dentro del léxico del alemán del XIX aquello que siga valiendo hoy como moderno, lo cual es muy subjetivo, porque igual lo que entiende el traductor por moderno no se corresponde con lo que entiende el lector alemán contemporáneo. Sería un desafío muy bonito para el traductor, pero no me gustaría verme en su pellejo.

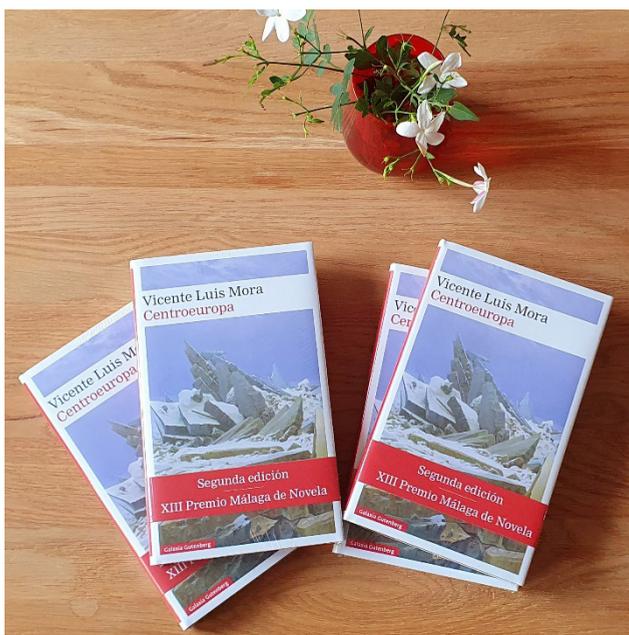
Ante las trampas y mentiras que va tejiendo ese narrador infidente, la voz mediadora de la traductora adopta una cierta complicidad con el lector, puesto que no se limita a traducir el relato de Redo al castellano, sino que además nos llama la atención sobre sus incoherencias y abusos. ¿Qué te llevó a atribuirle a la traducción una función tan importante desde el punto de vista narrativo?

Aparte del homenaje a Helena Cortés por su magnífica traducción de la novela de Fontane que me impulsó a escribir *Centroeuropa*, se trata de una técnica que aprendí de Adolfo Bioy Casares, que en *La invención de Morel* utiliza algo similar, aunque sin traductor de por medio. En el texto de Bioy hay un par de notas al pie —aunque no recuerdo ahora si son del narrador, del editor o del autor— donde también se puntualiza irónicamente lo que se está leyendo. En cualquier caso, el procedimiento no es nuevo, pero sí me interesaba por cuanto viene a darle una vuelta de tuerca al recurso del manuscrito encontrado, que aquí es traducido por una traductora.

Todo eso me permite a mí jugar con distintas instancias narrativas y niveles diegéticos, que me dan pie, por ejemplo, a introducir algunos juegos de palabras en alemán. Es obvio que el lector español medio no tiene por qué conocer el idioma, así que yo me veo obligado a plantearme de qué modo puedo explicar el juego de palabras en cuestión sin caer en el truco barato de que el narrador ofrezca una explicación como si estuviera delante de una cámara... ¡en pleno siglo XIX! Sería ridículo que el narrador dijese: “por cierto, aprovecho esta conversación con mi amigo Jakob para explicar que... ¿Te acuerdas, Jakob, de que, en nuestro idioma alemán, ese que hablamos a diario, *Bruch* significa fragmento y al mismo tiempo fracción matemática?”. Eso es lo que haría un escritor que no tiene ni idea de lo

que está haciendo. Es el típico error de principiante o de prosista poco consciente de lo que hace: el abuso de diálogos explicativos o las situaciones en que el narrador le comenta al lector algunas cosas que ya está leyendo. Es el colmo de la impericia.

Pensé, por el contrario, que sí tenía sentido que una traductora explicara un juego de palabras, que es algo que suelen hacer los traductores en las notas al pie. Y esas notas del traductor o la traductora el lector las acepta bien, sin considerarse tonto o pensar que lo están tomando por tonto. Eso es, de hecho, lo primero que hay que evitar en una novela: llamar tonto al lector.



¿Podría decirse por tanto que, en el caso de *Centroeuropa*, ese respeto por el lector se traduce en tu preocupación por mantener el equilibrio entre legibilidad (o accesibilidad) y un cierto grado de experimentalismo?

Centroeuropa es una novela experimental que no lo parece, y eso era justo lo que yo quería, porque creo que el experimentalismo y la complejidad no tienen por qué significar dificultad ni hermetismo. Para mí son partes esenciales de la narrativa, y no están reñidas con nada, ni con la legibilidad, ni con la claridad, ni con esa cierta facilidad de lectura que tiene esta novela. Y no me importa decirlo. Habrá a quien le sorprenda que haya hecho una novela fácil de leer, pero precisamente si es tan fácil de leer es por lo endiablidamente compleja que ha sido de escribir. Lo que pasa es que la parte difícil me la he echado sobre mis espaldas. De alguna manera he liberado al lector de esa carga, sin por ello privarle de la complejidad, puesto que todo lo que

“En Centroeuropa todo suena muy natural, pero esa naturalidad es consecuencia del artificio”

- Entrevista a Vicente Luis Mora -

he hecho está ahí, a su disposición, para que pueda ahondar en ello, lo explore y vaya captando referencias y accediendo a distintos planos según su nivel de formación, de maduración lectora o de paranoia mental.

En realidad, no es difícil construir una novela saturada de referencias o claves que nadie entienda ni logre descifrar, porque un autor tiene todo el tiempo del mundo para entreverar su obra, mientras que el lector tan solo dispone de unas horas de lectura. Si en esas contadas horas el lector desentrañara todo lo que yo he introducido dentro del texto durante años, desde que empecé la novela hasta que la terminé de corregir, ello demostraría que la carga intelectual o técnica es muy superficial.

Al final *Centroeuropa* tiene muchas lecturas. Por una parte, si tuviera que defenderla en una sola frase, diría que no deja de ser una novela de amor. Pero claro, las novelas de amor pueden ser baratas, tipo las de Barbara Cartland, o pueden ser cosas serias o sofisticadas. Se puede hacer una novela de amor que la gente pueda disfrutar en primer grado, donde se deje atrapar por la historia de Redo y de Odra, pero en la que aparte haya infinitos elementos más. A mí me parece que todas las lecturas enriquecen la novela, y por tanto soy partidario de abrir horizontes de lectura.