

La voz de los creadores: entrevista a José Ángel Mañas¹

INTRODUCCIÓN

José Ángel Mañas (Madrid, 1971) comenzó su trayectoria como escritor con «La pena del fraile», un relato inédito con el que ganó el Premio Nacional Miguel Hernández en 1989. Su vinculación con la contracultura punk comenzó en el terreno musical, ya que formó parte de una banda que emulaba a los Ramones. Y, de hecho, la producción de *Historias del Kronen* (1994) recuerda a la autogestión de aquellos grupos que pertenecieron al movimiento sin ser absorbidos por la industria discográfica, ya que en un principio la concibió para ser divulgada entre su entorno cercano, antes de que se decidiese a concursar en el Premio Nadal.

Carmen Laforet ganó la primera edición de este concurso, celebrada en 1944, cuando presentó su obra *Nada* con tan solo veinticuatro años, un reconocimiento precoz que no se volvería a repetir hasta que Mañas fuese el finalista más joven de este certamen, pues tenía veintitrés por aquel entonces. El jurado falló a favor de la novela *Azul* (1994) de Rosa Regàs; sin embargo, la controversia que se generó en torno a la abyección que impregnaba *Historias del Kronen* ensombreció su éxito, pues adquirió un impacto mediático mayor y vendió muchos más ejemplares: unos cien mil antes de terminar el año.

A esta le han seguido cerca de una veintena de novelas, además de varios ensayos, relatos y guiones para series de televisión. Y, aunque ninguna de las obras posteriores haya conseguido alcanzar la notoriedad de su debut, una de ellas sirvió como hipotexto para la realización de una película tan humilde como brillante: *Mensaka* (1998), la ópera prima de Salvador García Ruiz. Respecto a su evolución literaria, tras consagrarse como una de las figuras más provocadoras de su generación y hacer del estilo y la filosofía punk su seña de identidad, Mañas comenzó a cultivar una narrativa más

¹ Esta entrevista fue realizada el 24 de marzo de 2022 en el Club Soho de Madrid.

cuidada e incluso tradicional, adaptándose a géneros como la novela histórica y la policiaca.

ENTREVISTA A JOSÉ ÁNGEL MAÑAS SOBRE SU VINCULACIÓN CON LA CONTRACULTURA PUNK, SU EVOLUCIÓN LITERARIA Y LAS ADAPTACIONES FÍLMICAS DE SUS NOVELAS

Diego Maíllo: ¿Qué opinas de que a menudo se haya catalogado tu obra como *realismo sucio*? Creo que el término resulta un tanto ambiguo, a pesar de que se use en las contraportadas de Anagrama como expresión más que nada publicitaria. Normalmente se comprende lo que quiere designar, pero sigue siendo un poco vago. En Latinoamérica, por ejemplo, se utiliza también para clasificar un tipo de literatura opuesta al realismo mágico: historias que transcurren en las favelas de Brasil y las villas de Argentina.

José Ángel Mañas: No, es verdad que el realismo mágico, al ser algo con tanta presencia, de pronto surge una dualidad blanco-negro, como la que existe entre novela blanca y novela negra, que yo nunca he utilizado. Pero sí que tenía sentido que, si había una novela negra, apareciese otra blanca. Como la colección de novela negra de Gallimard era negra, se utiliza un poco peyorativamente para otras obras más suavitas, más *light*.

D. M.: Claro, que al final son términos orientativos, pero que tampoco tienen mucho rigor.

J. Á. M.: No, pues a mí sí me gusta, eh. Yo considero que una parte de mi narrativa es realista. Y luego, lo que puede haber de suciedad en el naturalismo... Un feísmo, unas ganas de sacar a la luz las facetas más escatológicas, más desagradables.

D. M.: Pero yo siempre he tenido dudas con respecto a esto, porque la novela decimonónica también es muy sucia. Charles Dickens y otros autores similares desarrollaron un realismo muy sucio. Entonces, ¿por qué lo de realismo sucio se acuña a partir de la del siglo XX?

J. Á. M.: Bueno, no, justamente el realismo decimonónico es tremendamente burgués. Exceptuando a Zola, el naturalismo, que sería la parte sucia del realismo. Pero el resto de las obras realistas eran muy limpietas. Y con Dickens, claro, es que te has ido a un ejemplo que se ubica en plena industrialización, y creo que este contexto precisamente le hace un tanto especial, pero porque se ubica en un sitio en el que están pasando cosas que no están

pasando en el resto de ciudades. Realmente, la vertiente sucia del realismo es el naturalismo, porque Dickens no quiere ensuciar esa realidad que ya es sucia de por sí, pero en Zola sí que hay ya una búsqueda voluntaria de esos aspectos sórdidos, de excesos procaces. Yo soy un fan total. Pero de todo, eh. *Germinal* es *Germinal*, pero luego te vas a *El vientre de París* y también es una pasada.

D. M.: ¿Y eso ha sido más tardío, o desde el principio de tu producción había ya una influencia de estos autores?

J. Á. M.: Yo soy muy realista, y tengo una doble vertiente de, por un lado, el realismo español clásico de Galdós, Baroja, que continúa en el realismo de posguerra, que a mí me gusta mucho: Delibes, Cela, Carmen Laforet. Y, por otro lado, en un principio era muy anglófilo, y me tiraba mucho ese realismo norteamericano del estilo de Salinger, Mark Twain, Hemingway... Esa era en un principio la doble raigambre. Y luego la vida ha hecho que me haya ido afrancesando y que me adentrara cada vez más en la obra de Céline, Zola...

D. M.: De hecho, Céline es el que más tarde influenciará a los *beats*, a Bukowski y al resto de los realistas sucios.

J. Á. M.: Y Henry Miller también entraría en esa lista, sí. Céline era de los más radicales en lo argótico, algo que tiene mucho que ver con mis obras. Con *Ciudad rayada*, especialmente. Y en la última [*Una vida de bar en bar* (2021)] recuperé un poco esa dinámica.

D. M.: Antes de continuar con tu producción literaria, te quería preguntar sobre tu implicación adolescente en la escena musical madrileña, porque he leído en un artículo de Germán Gullón que estuviste en un grupo que emulaba a los Ramones. ¿Cómo se llamaba?

J. Á. M.: Lox, lo que pasa es que no sé si seguirá habiendo alguna cosa nuestra por ahí. Grabamos una maqueta y tres de las canciones están incluidas en la banda sonora de *Historias del Kronen*. Yo tocaba el bajo, la batería es muy buena, las guitarras son muy buenas. Y bueno, yo realmente era muy malo...

D. M.: Bueno, de eso trata un poco el punk, ¿no?

J. Á. M.: Claro, pero ahí había una mezcla extraña. Porque la batería era más viejo. Y, por cierto, es él en quien se inspira el protagonista de *Mensaka*, David. Era exactamente igual que el batería de *Mensaka*. Entonces él era mayor que nosotros, y venía del *rock* clásico. Y los otros dos tenían el rollo *heavy* de Metallica,

que no me gustaba demasiado, y por otra parte había entrado el rollo alternativo de Fugazi. Si escuchas el tema «The Men I Hate» que aparece en la película se percibe mucho ese estilo *hardcore*. Luego, hay otra banda que se llama Like Peter at Home, que fue en la que terminaron estos dos guitarras, y empezaron a decir que yo me había convertido. Ya sabes, la típica historia de que yo era un vendido y esas cosas. La verdad es que ya no tenía casi tiempo para ensayar, además de que yo rompía con su estética y ahí se cortó. Pero sobre todo es que yo era muy malo, tío. Bueno... Verás... Cuando lo escuches, toco bien, pero toco lo que me dicen que toque. Ellos sacaban todo de oído y eran creativos, pero yo era muy malo.

D. M.: Sentiste entonces que podías aportar algo mejor a través de la escritura, ¿no?

J. Á. M.: Exacto, y luego ellos han seguido con esta segunda banda, y Andrés Casas llegó a ser mánager de Bunbury, después de darme a mí la murga con lo de que me había vendido... Pero bueno, lo cierto es que ha conseguido vivir del rocanrol. El otro es taxista en Madrid. Y este [el batería] era boxeador, le gustaba mucho el boxeo. Sí, alguna noche... Bueno, que repartía buenas hostias, sí. Y otra cosa es que ellos se empeñaban en aquella época –como muchos otros grupos– en cantar en inglés, y tienen muy mala pronunciación. Aunque la que te comentaba antes, «The Man I Hate», sí que tiene una consistencia bastante maja.

D. M.: ¿Y cuánto tiempo estuviste con ellos?

J. Á. M.: Dos años. Tocamos en pequeños conciertos locales, en algún festival... Y ya ellos, más tarde, con Like Peter at Home, sí que tuvieron una proyección europea y dieron rienda suelta a sus influencias metaleras. Uno de ellos era *straight edge*, iba siempre con las crucecitas y demás historias...

D. M.: En *Ciudad rayada* también mencionas a algún que otro *straight edge*.

J. Á. M.: Sí. Y se quitaron de en medio al batería, que estaba como una puta cabra. *Está* como una puta cabra. De vez en cuando reaparece porque piensa que le debo algo por lo de *Mensaka*. Que yo me he aprovechado de algo que... Yo intenté una vez que nos reuniésemos de nuevo, pero no hubo manera.

D. M.: Y entonces, ¿la historia que cuentas en *Mensaka* es real? Lo de que le golpearon con un bate de béisbol y eso provocó su expulsión del grupo.

J. Á. M.: No, no, eso ya es invención mía. Hay una gran parte de ficción, pero vaya, que David sí que era clavado a él.

D. M.: Pues, de hecho, una de las cosas que te quería comentar era que me pareció muy significativo que *Mensaka* comenzase con una entrevista que imita a las típicas que podía contener un fanzine de la época, y que toda la novela se estructure según este formato, porque este fue el medio de comunicación más extendido en una contracultura basada en la autogestión y la participación comunitaria. Y, con respecto a esto, te quería preguntar si la extrajiste de un fanzine real.

J. Á. M.: A ver, en aquella época, la información se movía de esa manera. Tienes que tener en cuenta que no había internet, y entonces había muchos fanzines. Había uno que me gustaba mucho el título que tenía: *El piolet de Trotski*. Y esa entrevista en concreto es ficticia, pero sí que era el tipo de entrevista que se estilaba en este medio. También aparece La Nave, que era el local donde solíamos tocar, y algunos detalles más del ambiente, pero luego la ficción consiste en manipular estos elementos, ¿no?

D. M.: ¿Colaboraste tú mismo en la creación de fanzines?

J. Á. M.: No, yo era más de revistas literarias. Intenté lanzar alguna, pero me encontré con gente que era poco creativa, y que lo que a mí me pasaba con la música, a ellos les pasaba con la literatura. No eran los de la banda, eran otros. Y la persona en concreto con la que yo quería hacerlo era un poco estreñida. Le daba miedo, era muy crítico con lo que hacía. Con lo cual, no le salía nada. Así que no, yo de fanzines nada. En ese sentido era un poco clásico.

D. M.: Pregunta inevitable, ¿crees que el punk murió en 1977?

J. Á. M.: Hombre, no. Yo creo que es un espíritu que siempre ha estado ahí. Creo que el *trap* es muy punk. Hay un momento en el que se viene abajo la industria y de pronto los chavales se dan cuenta de que metiéndote en tu casa con una Roland 808 y un poco de *autotune*, pues no tienes ni por qué saber cantar. Sigue siendo la filosofía del *do it yourself*, que sigue estando muy viva. Es una estética y una manera de hacer. Eso es algo que se entiende muy bien en la música, en la pintura... Un Basquiat lo ves y se entiende muy bien. Sin embargo, en el contexto literario parece que se entendía menos. Entonces, lo de *novela punk* era un concepto que ayudaba mucho a aclarar algunas cosas que yo intentaba hacer al principio. Una estética que yo buscaba... Lo que yo llamaba *ruido literario*, todas esas cosas. Además, me parecía que tenía cierta

gracia al parecerse a la nivola de Unamuno: me parecía un hallazgo, una gracietta, una gregería. Yo siempre defendí que era una alternativa al realismo sucio, que es un poco vago; a lo de Generación X o Generación Kronen, que eran más bien sociológicos; y este era más puramente estético. Le daba ese punto ramonero. Que tampoco era verdad, porque es verdad que los Ramones eran muy básicos, como un mecano, pero luego Joey Ramone es que canta muy bien, tío... Que son buenos, en definitiva.

D. M.: Sí, por eso se suelen analizar como una parodia del pop. Y el hecho de que les produjese Phil Spector es una muestra de su vinculación con la música popular de décadas anteriores.

J. Á. M.: Claro, venían de ese ambiente neoyorquino culto. Es que son buenas canciones. El armazón es bueno y muy sólido. Los temas son casi todos iguales, pero funcionan. En el fondo son muy clásicos, y mi narrativa tiene también esa contradicción. Hay una diferencia entre ellos y el punk británico, que tiene un toque más destructivo, serio y político. Johnny Rotten, por ejemplo, ese sí que no tenía ni puta idea, y aún así el de los Sex Pistols también es muy buen disco. Y Sid Vicious, todavía menos. Pero era una *performance* y formaba parte de la retórica del punk, aunque después hiciese falta otro bajista diferente a la hora de grabar.

D. M.: Ya que mencionas el tema político de la escena británica, el punk está empapado por una iconografía anarquista muy explícita que, si luego consultas los textos fundacionales del anarquismo, como los Kropotkin o Bakunin, creo que se puede comprobar que existen escasas relaciones entre estos autores y el punk. Sobre todo, porque son más partidarios de una militancia seria y comprometida, además de que aún parecen concebir una utopía sin clases en el horizonte, a diferencia del *no future* del punk. El protagonista de *Mensaka*, por ejemplo, se define a sí mismo como anarquista, pero creo que su resistencia es más individualista y cotidiana ¿De qué manera crees que se manifiesta el anarquismo en la filosofía de este fenómeno?

J. Á. M.: Pero Bakunin también era bastante golfo, eh. Después está Kropotkin, que es verdad que es mucho más serio, y es un pensador muy interesante. Porque surge en una época en la que están en pleno auge los valores de la competitividad, el darwinismo social, y él es de los primeros en señalar que el apoyo mutuo ha logrado en muchos casos resultados más satisfactorios

que el *todos contra todos*. Respecto a esto, hay dos mitos bien diferenciados: el roussonianiano, que viene a decir que el hombre es bueno por naturaleza y que si a las personas se las dejara en libertad, surgiría un nuevo orden armónico; y luego está el contrario, de que si cae el orden impuesto, cundiría el caos y el desorden. Pero tampoco está tan claro esto, ¿no? La gente se seguiría organizando. Tampoco es una cosa tan evidente que todos los instintos sean negativos y destructivos. Lo que define al Estado es el monopolio de la fuerza, pero esa fuerza llega hasta donde llega, y las zonas a las que no llega luego se siguen organizando de una forma paralela. Estoy pensando en todo el territorio de Sudamérica, con los narcos, que al final instauran otra ley por la fuerza...

D. M.: Pero también está el estado de Chiapas, en contraste con eso, como un ejemplo más positivo.

J. Á. M.: Sí, pero en fin, el caso es que, desde un punto de vista juvenil, la anarquía es básicamente la exigencia de una mayor libertad. Cuando la derecha controlaba el Estado, se autodenominaban *gente de orden*, mientras que ahora se han vuelto una especie de libertarios, aunque solo donde les interesa: en lo económico. Ellos quieren que ese sector se libere y se convierta en una jungla, pero no son así en el resto de parcelas de la vida en sociedad.

D. M.: ¿Crees que hay una especie de impulso natural hacia el anarquismo en el arte?

J. Á. M.: Sí, pero yo lo denominaría libertario, en el sentido de una exploración de los límites.

D. M.: ¿Un arte dionisiaco?

J. Á. M.: Claro, el artista siempre ha sido por definición libertario. El artista se opone al burgués, que posee un orden. Estoy pensando en Francia, donde se trataba de instaurar un arte reglado. En ese contexto, cuando aparece Baudelaire paseando por la calle con el pelo pintado de verde, está provocando, está buscando un rechazo para construir un espacio caracterizado por los valores contrarios a la burguesía de aquella época. Así que sí, creo que hay un componente libertario en el arte. Tanto para bien, si pensamos en lo vital, como para mal, pues al final el arte es una disciplina como cualquier otra, como el fútbol, y si quieres que ser bueno en algo, tienes que disciplinarte un poco.

D. M.: Uno de los puntos centrales de mi trabajo es que el punk no fue un fenómeno aislado en el tiempo, sino que supone un

eslabón más dentro de una cadena contracultural que podría comenzar muy remotamente con los cínicos griegos, pasando por los herejes medievales y por las vanguardias y movimientos políticos radicales del siglo XX, como el dadaísmo y el situacionismo. Y, cuando me he puesto a investigar, me he dado cuenta de que las relaciones son más estrechas incluso de lo que yo creía. De hecho, en el manifiesto que publicaste en *Ajoblanco* mencionas a los dadaístas y a otros grupos de vanguardia ¿Qué piensas de esto?

J. Á. M.: Sí sí, totalmente, Diógenes es muy punk. Podría decirse que el primer punk de la historia. Por el humor, por ejemplo. Igual que el carácter cómico de los bufones, que también podrían verse como los punks de la corte.

D. M.: Y el no aceptar ninguna de las convenciones sociales: Diógenes no trabajaba, no tenía familia. Y lo mismo ocurre con los herejes medievales, los dadaístas...

J. Á. M.: Claro, había un autor que estudiaba todas esas interrelaciones: Greil Marcus. Lo que está claro es que todos esos movimientos son chispas que no se pueden mantener en el tiempo, porque entonces se convierten en un orden, en lo contrario de lo que defendían, y terminan por autonegarse. Esos momentos anárquicos solo pueden ser breves momentos de disrupción hasta que el orden se impone de nuevo.

D. M.: En este mismo sentido, ¿por qué crees que existe tanta atracción por el mundo criminal desde el punk y otras contraculturas y vanguardias, como el situacionismo y el surrealismo?

J. Á. M.: Pues precisamente ahora acabo de terminar *En el descuento* (2022), y es muy fiel a la definición del género, porque la gente llama novela negra a cualquier cosa, y una cosa es la novela policiaca y otra es la novela negra, que se centra en los propios criminales. Digo esto porque en la novela policiaca hay un orden que resulta alterado por el crimen, pero al final termina por ganar el orden. En la novela negra, en cambio, no hay orden, sino que el mundo es caótico y hay un personaje que trata de imponer una especie de justicia poética. Yo he escrito dos novelas policiacas y no he quedado contento con el resultado, porque los policías son funcionarios y yo, realmente, desconozco la administración. Hay otros escritores que sí, que por ser abogados, por ejemplo, conocen muy bien ese mundo y saben recrear las conversaciones con los jueces. En cambio, el criminal está aislado, fuera de todo eso, y me resultaba más fácil empatizar con alguien que va por

libre. El criminal es un bala perdida, alguien que por un motivo u otro se ha salido por la tangente. Aunque luego eso puede ir más allá, obviamente, y al entrar en contacto con estructuras criminales, se convierte en algo tribal y adquiere otros matices y otra lógica.

D. M.: ¿Una de las novelas policiacas que mencionabas es *Caso Karen*?

J. Á. M.: Ay, esa no me gustó nada. Era un experimento: me perdí y ahora mismo no me reconozco estéticamente en ella. El lenguaje es muy limpio, la construcción es muy sofisticada. De alguna manera yo quería dar a entender que podía escribir bien, y fue horrible. Sin darme cuenta, quise hacer algo para gente que realmente no estaba interesada en mis propuestas. Así que creo que *Caso Karen* es la que menos me gusta de entre todas mis novelas.

D. M.: ¿Y no hay ningún remanente en ella de tu obra anterior?

J. Á. M.: Algo, sí, pero muy poquito. Es que es horrible, tío: muy correctita sintácticamente, todo muy limpio... Tan limpio que me echa para atrás. Pero bueno, hay a quien le gusta mucho. A mí, francamente, me parece una pedantería. Con el tiempo, me resulta una novela de alguien que quiere demostrar algo que no tiene por qué demostrar y además no sabe para quién habla.

D. M.: Fue un poco el proceso inverso al de los vanguardistas, ¿no? Picasso, por ejemplo, pintó *Ciencia y caridad* (1897) con quince años para demostrar que podía pintar según los cánones de aquella época y a continuación comenzó a experimentar con las propuestas que derivarían en el cubismo.

J. Á. M.: Sí, fui hacia allí, pero me volví rápidamente a lo que yo sentía que era lo mío. En ese sentido, me gusta mucho cómo ha quedado *Una vida de bar en bar*. Es muy divertida. Es pura vida. Otra cara de Madrid: el barrio de Orcasitas. Es otro universo. Fue como volver a los orígenes, al realismo Kronen.

D. M.: También me extrañan bastante las dos novelas históricas que contiene tu producción: *El secreto del Oráculo* (2007) y *¡Pelayo!* (2021).

J. Á. M.: Y *Conquistadores de lo imposible* (2019). Y también he publicado *Episodios republicanos* (2020-2021), que son cinco libros de mil páginas cada uno. Es una deriva que complementa el realismo, porque me gusta analizar la realidad de frente, pero también desde el retrovisor. Sun Tzu decía algo similar en *El arte de la guerra*, aquello de que el camino más rápido entre dos puntos no

siempre era la línea recta, sino que había que desviarse y retroceder. Entre ellas, la diferencia está en *El secreto del oráculo*, que fue la primera. Aunque literariamente esté muy bien –Germán Gullón la considera una de mis mejores novelas– y creo que logré extraer algunos apuntes psicológicos bastante guapos al personaje [Alejandro Magno], de repente me fui a sitios que no conocía. Además, había ciertas cuestiones, como la hora a la que comían los griegos, que me rayaron demasiado y terminé por decidir que, si alguna vez reincidía en la novela histórica –cosa que hice–, sería en el territorio peninsular. Si coges *Historias del Kronen*, por ejemplo – y esa es una de las diferencias fundamentales con respecto a la película–, es extremadamente precisa. Es decir, arranca el 27 de junio de 1992 con ese partido de fútbol que les encanta a los atléticos: cuando el Atlético gana la Copa del Rey con goles de Futre y Schuster. El concierto de Nirvana, la guerra de Yugoslavia, las Olimpiadas y la Expo en la televisión. Esta sensibilidad hacia el contexto histórico, que está ahí, está en *Ciudad rayada*, quizás menos en *Mensaka*, aunque se siguen mencionando cositas en las charlas de David.

D. M.: Creo que uno de los puntos fuertes de *Historias del Kronen* es el retrato que hiciste del desencanto político y el nihilismo histórico que sobrevino a la juventud de 1992, quienes vivieron cómo un gobierno que se decía socialista estaba emparentado con casos de corrupción como el de Filesa y el terrorismo de Estado de los GAL. Incluso, la revista *Ajoblanco* se refirió a ti como el novelista del no hay futuro tras la década socialista. ¿Qué piensas de esto? ¿Te ves reflejado en ese membrete?

J. Á. M.: Claro, era el último tramo del felipismo. En 1992 todo estaba bien: la gente estaba contenta con la Expo y demás. Pero ya existía en lo profundo una sensación un poco oscura de que algo no iba del todo bien, y fue entonces cuando comenzaron a airearse todos estos escándalos, servidos amablemente por el periódico *El Mundo*. La época gloriosa de Pedro J., quien tenía un aura de verdad absoluta que luego perdió cuando ocurrió lo del 11-M, que se le fue la perla y perdió todo el crédito que había ganado. Al final, todo lo que él había dicho terminó siendo verdad, por lo que es cierto que se produjo una cierta desconfianza hacia las instituciones que propician esta situación. Yo siempre digo que los ochenta son como una fiesta y que en los noventa esa fiesta

degenera. También se puede ver en la música: estaba la ruta del bakalao, con Chimo Bayo, que era algo más lúdico; y de repente llegan los noventa y aparece de nuevo el ruido. El ambiente también cambia: los gritos de Nirvana, el *hardcore*... Hay mucha violencia, un *techno* muy agresivo. Todo eso se corresponde con el *ethos* del momento, el *zeitgeist* de aquellos años. Había bastante angustia, y yo creo que de alguna manera arranca una crisis de la que aún no hemos salido. El momento más boyante son los ochenta, cuando todo el mundo quiere conocer el país, entran muchas ayudas europeas... Una locura que cambia paulatinamente en los noventa.

D. M.: Además, está la desconfianza de ciertos sectores críticos hacia la imagen de modernidad que se pretendía ofrecer tanto con la Expo como con las Olimpiadas de cara al resto de Europa. No sé si has visto el documental *Prohibido volar (disparan al aire)*, sobre la desmesurada represión que se desplegó sobre la plataforma ciudadana Desenmascaremos el '92, que terminó incluso con heridos de bala. ¿Crees que estos eventos realmente afectaron a la relación de los jóvenes con la política y la confianza en las instituciones?

J. Á. M.: Bueno... Yo creo que siempre he captado bien los ambientes: trato de transcribir lo que veo y lo que percibo. Ese ambiente existiría, claro, pero no es algo que fuera consciente ni que buscara. Siempre he funcionado así. Por ejemplo, *Una vida de bar en bar* trata sobre un tío que nace en Vallecas en los años sesenta y empieza a trabajar muy joven durante el franquismo. Es un amigo mío. Prácticamente, es un escrito antropológico que surge de una serie de charlas. Era trotskista, reventaba las reuniones y, de repente, en los ochenta, comienza a ganar dinero y monta una imprenta. La novela te cuenta cómo funciona la corrupción y la cultura del pelotazo desde dentro. Alberto Olmos dijo que era como la cara B de la Transición.

D. M.: Eduardo Haro Tecglen la llamaba la generación bífida. Cuando murió su hijo, afirmó que en la generación a la que este perteneció se había producido una brecha muy grande entre los que habían comenzado siendo activistas críticos y terminaron apoltronados en el poder y los que se habían quedado en el camino. De hecho, en *Historias del Kronen* mencionas bastante a los sesentayochistas. Por ejemplo, hablas de un típico espécimen de la «cosecha sesentaiochista, un dueño millonario de una editorial afiliado al Partido Comunista».

J. Á. M.: Sí, sí, bueno, al final todos acabamos igual. Es inevitable. Supongo que, cuando eres joven, eres mucho más inteligente y juzgas muy fácilmente. Pero cuando tienes ya medio siglo, como es mi caso, ya empiezas a ver... Te tranquilizas y comienzas a ver todo desde otra perspectiva. Pero aparte de eso, la crítica también provenía de esa sensibilidad historicista que yo tenía. En aquella época, toda esa generación, que era la de mi padre, o un poco más jóvenes... Joder, es que todos decían que habían estado en el 68 en París. Fue un año en el que coincidieron los jipis y los parisinos, pero el espíritu es americano. O sea, debajo de los adoquines de París lo que había era el fango del Woodstock. Pero bueno, lo que tiene el ambiente parisino es el punto intelectual, el *prohibido prohibir*, que es más cultural y tiene una mayor altura. Las consignas son más inteligentes. Y los jipis, por su parte, tienen todo el impulso comunal, que fue uno de sus mayores logros.

D. M.: Respecto al contexto literario, desde los setenta comenzaron a entrar de forma masiva libros extranjeros en España, y los poetas conocidos como *novísimos* se inscribieron en una tradición más cosmopolita. De hecho, Germán Labrador decía que aquellos poetas se hubieran dejado arrancar la piel a tiras antes que citar a un poeta de Sayago. Igualmente, creo que tus mayores influencias para *Historias del Kronen* fueron *American Psycho* y *La naranja mecánica*, ¿no?

J. Á. M.: Sí, pero son los personajes los que me dan las citas. Por ejemplo, *En el descuento* trata sobre un personaje que está en la cárcel. ¿Y a quién vas a citar? ¿A Sartre y otros escritores de altura? En lugar de eso, cito a Samuel Eto'o, a D. Simeone... Y para el ambiente juvenil en el que se desarrolla *Historias del Kronen* recogí esas ideas que había en el aire. Mucha música... Eso también se perdió en la película, que omitió toda esta precisión histórica. Yo recuerdo que de la ropa se encargó Gracia Querejeta y la escogió un poco al tuntún y aparece Botto con ese níqui de rayas. Buscaban aquello que no era significativo en aquel momento cuando yo trataba de hacer todo lo contrario.

D. M.: Pero luego, en cambio, el contexto histórico sí que lo plasma muy bien. Por ejemplo, utiliza el telediario para arrojar las noticias más representativas de la época, como la imputación de cargos a Mariano Rubio.

J. Á. M.: Sí, pero estéticamente no. Las camisetas... Es decir, ya sabes que la gente joven, especialmente, cuando se viste, está desplegando un lenguaje. Y esto lo obviaron. Pasaron de ello. Era muy difícil de adaptar, con lo cual es lógico...

D. M.: Leí en una entrevista que la película no te gustó porque decías que parecía más la Pamplona de los setenta que el Madrid de los noventa, ¿a qué te referías exactamente? ¿Al vestuario?

J. Á. M.: Totalmente. Lo que se estaba plasmando era la sensibilidad estética de Montxo Armendáriz. Y luego la música, que no era para nada noventera. Pero es normal: la película es otra cosa, otra línea.

D. M.: Pero en aquel momento sí que te cabreaste bastante, ¿no?

J. Á. M.: Claro, ten en cuenta que a mí me echan del rodaje el segundo día.

D. M.: Te cabreó lo del güisqui Dyc, por ejemplo, ¿no?

J. Á. M.: No no, yo no me cabreé. Yo pregunté que por qué. Y él me echó un rapapolvo delante de todo el mundo que me dejó completamente acojonado. Más tarde, Elías Querejeta me llamó para promocionar la película y todavía me está esperando. Entonces le tengo un desafecto que es normal si tenemos en cuenta la situación. Hombre, lo que sí es verdad es que con el tiempo respeto cada vez más a Querejeta. Era un gran productor con una idea clara de lo que quería que fuese la película. Y por eso era una figura tiránica, porque era un productor a la antigua, de los que se jugaban su propio dinero y se arruinaban. De hecho, él se arruinó más adelante y tuvo que venderle todo a Enrique Cerezo. Yo tengo un contrato de *Historias del Kronen* que dice que debería estar recibiendo un diez por ciento de los beneficios que jamás he tocado, porque en el momento de la compra-venta yo no aparezo. Una situación absolutamente kafkiana que tiene como consecuencia que no le tenga especial cariño a la película. *Mensaka* me gusta mucho más, mientras que la novela me gusta menos.

D. M.: Pues a mí *Mensaka* me gusta mucho, la siento como un oasis de humanidad y sensibilidad que hubo entre la agresividad y la arrogancia de *Historias del Kronen* y *Ciudad rayada*. De hecho, *Mensaka* está empapada por un halo de melancolía y derrotismo que me resulta extraño, porque tampoco es que se encuentren tan separadas en el tiempo ¿a qué pudo deberse este cambio?

J. Á. M.: Sí, es verdad que son más humanos...

D. M.: Las otras dos, en cambio, son muy opresivas. Las descripciones son muy cabronas.

J. Á. M.: Todos, todos son muy cabrones. Todos son malos. Es verdad.

D. M.: Y de pronto te encuentras con *Mensaka*, que parece como si la hubiese escrito otra persona. O como si la hubieses escrito tú, pero veinte años más tarde, con una madurez y una sensibilidad diferente. ¿Qué te pasó en aquella época?

J. Á. M.: Es cierto. Pues es muy curioso, pero no lo sé. Puede que sea la propia estructura. Ten en cuenta que, cuando adoptas la óptica de uno, se convierte en algo muy cerrado. En cambio, cuando coges la perspectiva de un grupo, eso te obliga a ser más comprensivo. Efectivamente, algo hubo que me hizo estar más pendiente de la humanidad y de entender cada uno de los puntos de vista. Pero no me había dado cuenta de eso... De hecho, son incluso ideológicamente diferentes, y dar estos saltos es algo que me ocurre con todas mis novelas. Al protagonista de *La vida de bar en bar*, básicamente, le cruje la Ley de violencia de género, o sea que yo sé que tiene una... Sin embargo, ahora voy a publicar *Historia de una campeona* (2022), que está basada en la vida de Miriam Gutiérrez, una chica que fue a parir con el ojo morado por una hostia que le había dado su pareja, así que es una historia de maltrato muy potente... Quiero decir con esto que yo también las tengo catalogadas como perspectivas opuestas. Esta última es más pequeña, la edita una pequeña compañía. Pero yo creo que *La vida de bar en bar* es mejor. La diferencia es que el protagonista es un amigo cercano que me lo ha contado todo, mientras que Miriam no me ha permitido ni que ponga los nombres, y esta carencia de intimidad con ella me limita mucho.

D. M.: Volviendo a *Mensaka*, el personaje de Javi me gustó mucho, pero posee un romanticismo y una sensibilidad que lo convierten en un personaje bastante insólito en tu producción.

J. Á. M.: Hombre, es el personaje más cercano a mí. Yo era el bajista del grupo, como él.

D. M.: También me resultó muy cómico Ricardo. Me recuerda a una especie de gran Leowski malasañero, aunque con toda esa carga nostálgica que le mantiene estancado en una juventud de *raves* y desfases varios. ¿Llegaste tú a salir de fiesta por la ruta del bakalao?

J. Á. M.: No, no, la verdad es que no. Salía por el New World, que estaba por aquí cerca, en la Plaza de los Cubos. Pero sí que tenía el proyecto con Chimo Bayo de que me contase cómo fue todo aquello desde dentro.

D. M.: Parece que sobre este fenómeno musical nos ha llegado una visión parcial muy influenciada por el sensacionalismo que los medios transmitieron durante su decadencia, cuando realmente en sus comienzos había sido una movida paralela a la madrileña. ¿Cómo percibíais en tu entorno esta escena?

J. Á. M.: Si escuchas a Chimo, él dice que fue algo muy lúdico. Era un movimiento más cercano a la clase trabajadora que el de la Movida. La de Madrid tuvo un mayor trasfondo porque había sido precedida por el *rock* urbano de grupos como Leño, Burning... Pero las dos se corresponden con un momento de ocupación masiva de las calles: una alegría de vivir renovada, un hedonismo... Es más, en sus comienzos no era todo tan *bakalao* ni tan electrónico, también se pinchaba mucho *rock*, *postpunk*... Desde luego, Chimo dice —y yo me fío de él, pues no creo que haya nadie que sepa más sobre este asunto— que fue una cosa muy bonita y positiva.

D. M.: En tu obra parece haber una incompatibilidad entre los punks y los *bakalas*, como se puede observar por ejemplo en el rechazo de Káiser [el protagonista de *Ciudad rayada*] hacia la cultura roquera en general, ¿no crees que hay una cierta continuidad entre estas subculturas? Quiero decir, ¿las percibes como excluyentes?

J. Á. M.: Claro, es que cuando escribí *Ciudad rayada* era aún muy joven —tendría veinticinco años o así— y de pronto me empiezo a encontrar con chavales que te trataban como si no te enterases de nada, porque estaban ya metidos en el rollo del New World, de este circuito electrónico duro, y a nosotros nos debían ver como una cosa viejuna: «estos tíos de Malasaña, qué coñazo sois, que no os enteráis de nada». Entonces me sorprendió mucho, porque ahora ya sí que estoy pasado y hecho un viejo, pero en aquella época no. Y me chocaba mucho. De ahí supongo que salió el personaje de Káiser. Era un pavo un poco así, que entraba en el bar y cambiaba el ambiente. Luego me enteré de que solía llevar una pistola en la mochila y más cosas que... Y también tenía una chica que es la Tula de la novela y que yo solía ver por ahí, pero ese personaje si está más ficcionalizado, porque no traté tanto con ella.

D. M.: Hace tiempo vi en tu página *web* que se había proyectado hacer una adaptación cinematográfica de esta novela, e

incluso parece que ya teníais elegido al actor que encarnaría al protagonista. ¿Sigue en pie esa idea o ha quedado definitivamente truncada?

J. Á. M.: Ah, sí, pero al final nada. Hubo una productora que compró los derechos, se hizo un guion e incluso el *casting* estaba ya escogido. El chaval tenía una pinta espectacular, yo estaba encantado. Y estuvo a un tris de llevarse a cabo, pero coincidió con un año en el que Televisión Española entró en crisis y se vino todo abajo.

D. M.: Tenía muy buena pinta, la verdad, parecía que iba a ser la película más sucia y agresiva de todas las que han surgido a partir de tus libros. Un estilo muy similar al del cine quinquí.

J. Á. M.: Sí, una estética muy cruda...

D. M.: La primera parte de la novela, que se llama «El palo», yo la estaba visualizando como una película de cine quinquí, con la banda de atracadores que forman Kiko, Mao, Gonzalo y El Tijuana para asaltar el taller de un joyero situado en un chalet, además de los ambientes nocturnos, la crudeza, los trapicheos, incluso se menciona una cinta de rumbas del Payo Juan Manuel mientras van en el coche. ¿Te gustaba este tipo de cine? ¿Has visto *Salto al vacío*?

J. Á. M.: Sí, a mí todo lo que sea realismo... Son películas que a mí siempre me han gustado, por ese mundo cercano que representan. Y *Salto al vacío*... Claro, es de las más cañeras de entonces, fue de las que más ruido hizo. Najwa Nimri está muy bien. En cambio, de aquella época, es la que más ha quedado... Porque Amenábar, Bollaín, Álex de la Iglesia, todos han hecho carrera, pero Calparsoro se ha quedado un poco ahí, sin definir del todo. No tiene una figura como autor clara.

D. M.: A mí me parece una síntesis muy buena del cine quinquí y el punk. Tiene mucho punk, ¿no crees?

J. Á. M.: Claro, con el rollo vasco... Era además la época en la que aún no le habían lavado la cara a Bilbao. Y luego, el ambiente industrial, que está lloviendo casi todo el tiempo. Pero eso, que luego no ha terminado por cuajar. Al menos, yo no le he seguido.

D. M.: ¿Y Armendáriz?

J. Á. M.: Bueno, Armendáriz parece que sí ha seguido una línea muy clara. Más adelante estrenó *Secretos del corazón* y tuvo bastante éxito.

D. M.: Quería volver un momento a la adaptación de *Historias del Kronen*, porque me he dejado un par de cabos sueltos... En

primer lugar, el hecho de que el resto de la filmografía de Armendáriz se caracterice por la humanidad y por un tono más metafórico, mientras que para la elaboración de *Historias del Kronen* hizo una gran excepción mostrando buena parte de la sordidez de tu obra literaria de manera explícita. ¿Crees que se quedó corto?

J. Á. M.: Sí sí, eso sí, cuando aparecen en pelotas... Es verdad que hay una parte en la que sí se soltó más. Y eso sí me gusta.

D. M.: Porque *Tasio*, por ejemplo, es mucho más sutil.

J. Á. M.: Es lo que pasa con Armendáriz, sí. Él es muy bueno con la cámara, pero las palabras no le gustan. Cuando lo conoces, es un tío que habla muy poco. Sus mejores películas tienen protagonistas que apenas hablan. Tiene ese punto de que son diálogos muy informativos, muy funcionales. Su gran talento —como buen director— es la cámara. A sus películas les quitas el sonido y siguen funcionando igual de bien. No, si la película está bastante bien, pero para mí no es la mejor adaptación. Pero esta es una visión mía muy deformada.

D. M.: ¿Cómo la imaginabas tú?

J. Á. M.: Ni puta idea. Ni quiero. No me interesa.

D. M.: ¿Te gustó cómo interpretó Juan D. Botto a Carlos?

J. Á. M.: Bueno...

D. M.: Para mí está espectacular, la verdad, es de los grandes aciertos de la película. Le imprime una insolencia... Desde la primera escena, entra en la cervecería de una manera que enseguida sientes que es él.

J. Á. M.: Sí, es verdad que la insolencia de Carlos queda muy bien reflejada. El problema es que no me gusta el pelo que le pusieron, ni la camiseta... Pero, efectivamente, la manera de entrar con tanta chulería está muy bien. Igualmente, hay un proyecto —lo que pasa es que a estas alturas ya no sé si saldrá— para adaptar *La última juega*, y una de las opciones es que fuera él de nuevo el protagonista. Aunque tal y como está el cine de difícil últimamente... Pero estaría de puta madre que fuera él. Ojalá... No, pero luego en realidad sí que se podría cambiar. Alguien como Óscar Jaenada tiene mucho veneno. Es alguien que haga lo que haga... Pero a Botto lo que le pasa es que es un *gentleman*, le falta un poco de elemento turbio.

D. M.: Hace poco leí en una entrevista que le hicieron que no quería oír hablar más de ese personaje. Que se quería olvidar ya de él. Y, siguiendo con Carlos, a veces le caracterizas como un punk por la estética de su atuendo. Por ejemplo, su madre le reprocha

que qué manía la de ir con la ropa rota, como si fuera pobre. Sin embargo, el único álbum que parece gustarle es el de la banda de pospunk The The, *Soul Mining*.

J. Á. M.: Sí, la verdad es que era una cosa que me gustaba a mí. También quería dar ambiente con él, pero como es una cosa mía... Para mí el ambiente psicológico del disco era el que le correspondía al personaje. Nada más. Pero también me gustaba eso de representarle como un rayado, como una persona obsesiva.

D. M.: Por otro lado, pienso que la droga por antonomasia del punk son las anfetaminas y, en los casos más autodestructivos, la heroína. En cambio, en *Historias del Kronen* elegiste la cocaína, el hachís y el LSD para caracterizar el ocio de sus personajes, ¿era lo que tú veías en tu entorno o es otra referencia más a *American Psycho*? Por la cocaína, me refiero.

J. Á. M.: Era lo que se movía por Madrid. Hubo un momento en el que las centraminas [un tipo de anfetamina] se pusieron de moda, pero luego el *speed* era más del norte. Y también, que ahora la gente fuma mucha marihuana, pero en aquella época no había: era todo hachís. Era lo que yo veía a mi alrededor. Es puro realismo, una cosa generacional que no tiene ninguna simbología. Porque la otra chica, Rebeca, estaba basada en una tía a la que yo conocía que se llamaba María Elena. Ella se movía con gente un poco más mayor que yo y sí que estaban en la heroína. Es la generación de Alberto García-Alix. Más tarde, cogió mala fama y la gente se quedó con la farla. Es el champán de las drogas, lo más... En aquella época todavía había muy buena calidad.

D. M.: En cambio, es en *La última juerga* cuando este mismo personaje aparece como consumidor de una gama de drogas mucho más amplia, incluyendo la heroína, ¿a qué se debe esto, precisamente en una época en la que esta sustancia se ha vuelto algo tan marginal?

J. Á. M.: Quería imaginar la deriva del personaje. Hay gente de mi edad que todavía sigue en esas, eh. Y no sé cómo aguantan. Yo imaginaba que era el final adecuado, que era como «bueno, ya está». Y quise poner un buen cóctel, que se lo tomase y se lo pasase bien. Quería hacer una cosa con humor. Si hubiera intentado hacer una cosa demasiado seria... No sé, no había que tomárselo demasiado en serio. Era un buen cierre.

D. M.: ¿Fue una liberación para ti?

J. Á. M.: Sí, claro, me pasa un poco como a Botto, que también estaba un poco hasta los huevos de que me preguntaran: «¿y qué fue de fulano?» Pues ahí lo tienes, y se acabó la historia.

D. M.: ¿Una especie de ruptura definitiva con esa época? Porque en el prólogo de esta novela afirmas que Carlos te ha perseguido siempre como tu némesis...

J. Á. M.: Sí, a ver si cuando tenga cincuenta novelas me dejan de preguntar... Aunque también, por otra parte, lo agradezco, porque significa que es un personaje que ha calado. Gracias a eso me he podido desarrollar, y por ese motivo le estoy muy agradecido a Carlos.

D. M.: Por otro lado, no sé si conocerás la teoría de Deleuze y Guattari respecto a la relación entre las drogas y la literatura, pero ellos afirman que este tipo de experimentación provoca fracturas en el ser que destruyen ciertos prejuicios de la identidad y facilitan que esta se abra a la alteridad. Se trata de un proceso que ellos denominaron *becoming animal* y que solamente se completa cuando, mediante la escritura, eres capaz de plasmar estos aprendizajes y así facilitar el camino a otras personas que aún no han cruzado ese umbral.

J. Á. M.: Me recuerda a lo de las puertas de la percepción y ese tipo de discursos. Hay mucho misticismo en torno al tema de las drogas. Es mucho más sencillo que eso. Yo he tenido un cuerpo que me ha aguantado bien. He disfrutado, y punto. Algunas no: lo químico, por ejemplo. Luego, lo que es el hachís, la cocaína: eso muy bien. El éxtasis mal. La marihuana tampoco me entusiasmaba, el hachís me parece mucho mejor. Pero vamos, un buen momento y poco más. Es verdad que te da unos subidones que no te da la vida normal. Lo que sí creo es que, quien nunca ha tomado drogas, hay una serie de estados anímicos que se ha perdido. Pero también lo pagas: lo que sube, baja. En su momento sí que leía sobre estos temas. Las meditaciones de Carlos Castaneda, por ejemplo. Pero no sé, a lo mejor soy poco sensible o un poco básico, pero nunca le he visto tanta trascendencia a ese asunto.

D. M.: Con esto, te quería preguntar si escribiste *Historias del Kronen* bajo la influencia de alguna droga. Por ejemplo, el último capítulo, el más salvaje y psicótico de todos, posee un ritmo narrativo que reproduce bastante bien el flujo de pensamiento de una persona drogada.

J. Á. M.: No lo recuerdo. Dejémoslo ahí...

D. M.: Cambiando de tema, hay una notable influencia cinematográfica en *Historias del Kronen*. No solo por todos los títulos que mencionas, como *Henry, retrato de un asesino* o *La matanza de Texas*, sino que también tu prosa me recuerda al formato con el que se escriben los guiones, en un presente recalcitrante y unas descripciones sobrias e incluso indiferentes.

J. Á. M.: En su momento, tenía la intención de plasmar un estilo muy mínimo. Como una cámara: una cosa fría, sin emociones. Pero, en el fondo, tampoco es verdad, porque al final hay mucha más emoción de la que yo pensaba. Yo estoy subido de revoluciones y vehículo una intensidad de la que no me daba cuenta. Sí, esa voluntad estaba ahí, algo parecido a *El extranjero*, de Camus. Pero el argot lo calienta todo. Quizás tendría que haber utilizado un lenguaje más neutro, porque el lenguaje más coloquial que uso es ya muy sucio, muy duro. Solo por lo de llamar *cerdas* a las tías ya se está perdiendo esa objetividad. Quería cargar de negatividad el texto y eso sí que está conseguido, evidentemente. Eso era todo, pero luego va saliendo un *mix* de lo que has vivido que tampoco controlas muy bien. No es del todo lo que tú pensabas que iba a salir... Y ese margen, esa diferencia entre lo que tú quieres que salga y lo que sale, es el talento, ¿no?

D. M.: Y en este caso, ¿salió más o menos de lo que tú esperabas?

J. Á. M.: Yo creo que más. Está bien. En todo caso había cosas que a mí me sorprendían. Y eso es lo bueno. Cuando sale exactamente lo que tú querías que saliese, es bastante extraño. Así que esa podría ser una buena definición del talento.

D. M.: Respecto al argot, ¿de dónde sacas tanto léxico? Quiero decir, las mil maneras de referirse a la cocaína, lo entiendo por tu entorno del momento, pero, ¿el de los gitanos de *Ciudad rayada*?

J. Á. M.: Pues he leído una serie de novelas negras, de Paco Gómez Escribano, que están muy bien. Se ambientan siempre en Canillejas. Pero también creces en él, no puedes impostarlo. Lo tienes o no lo tienes: es como una piel que se te pega. Los chavales de ahora son otra cosa, con el *trap* y demás. Ha cambiado mucho todo, como es natural. Pero eso: si lo impostas, la cagas, porque tienes que saber cómo se dicen las cosas en el momento apropiado. Entonces es algo que creo que siempre he tenido. Yo era un chaval callejero, de cogermelo el bocata e irme a la calle, y los chavales de

hoy ya no son así, son más de casa. Lo he vuelto a sacar un poquito en estos últimos libros.

D. M.: Por último, hay una cierta confusión en cuanto a las novelas que conforman la Tetralogía Kronen. Mi edición de UNOMASUNO incluye *Historias del Kronen*, *Mensaka*, *La pella* y *Ciudad rayada*, pero en un artículo de Carmen de Urioste, por ejemplo, también se incluye *Sonko 95*. ¿Cuál es, según tú, el conjunto completo? O, ¿puede que sea más preciso hablar de saga en lugar de tetralogía, e incluir también *Soy un escritor frustrado*, que también tiene un argumento bastante punk?

J. Á. M.: Sí, la tetralogía en un principio era con *Sonko 95*. Luego la saqué porque tenía un tramo policiaco y no me gusta —en la época estaba demasiado drogado y se nota— y metí *La pella*. El problema, como dices, es que luego he publicado *Mundo burbuja*, por ejemplo, que sí podría entrar dentro. Eso por no hablar de *La última juerga*, incluso *Una vida de bar en bar* e *Historia de una campeona*... La verdad es que cada vez hablo menos del concepto. Ya no tiene demasiado sentido. Yo ahora lo veo como un mundo realista en expansión, y otro histórico paralelo. Pero en fin, las cuatro más representativas son las que has mencionado. *Sonko 95* no merece ni la lectura...

DIEGO MAÍLLO BAZ
Universidad de Málaga
diegomaillobaz@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7446-3866