

Entrevista a José Antonio Llera

Texto: MARIO MARTÍN GIJÓN

Fotografía: cedida por el entrevistado ©

José Antonio Llera (Badajoz, 1971) es ensayista, poeta, narrador y profesor titular de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado seis libros de poesía: Preludio a la inmersión (1999), El monólogo de Homero (2007), El síndrome de Diógenes (2009), Transporte de animales vivos (2013), El hombre al que le zumban los oídos (2021) y Tanatografía (2022, XL Premio Leonor de Poesía). También ha cultivado el diario y su dietario Cuidados paliativos obtuvo el XXIII Premio Café Bretón en 2017. Además, ha realizado, como traductor, versiones de Robert Bly, Jack Gilbert, Jane Kenyon, Ken Smith y Henri Cole. Charlamos con él sobre Una danza con los pies atados (Aristas Martínez, 2024), su primera novela, que aborda el delicado tema de la enfermedad mental y su tratamiento en España.

Una danza con los pies atados (Aristas Martínez, 2024) es tu primera novela, y me consta que ha tenido un largo proceso de escritura, precedido de una labor de documentación. Es una historia que cautiva, sobre todo por las voces de los internos que se alternan, destacando las del viejo anarquista Luis Piñero, recluido en el Manicomio del Carmen, de Mérida, y su hija Magdalena, monja. Eras conocido ya como poeta, como diarista y, por supuesto, como crítico y teórico de la literatura. ¿Qué te lleva a escribir esta novela?

Así es, ha sido un proceso largo, sobre todo por lo que respecta a la investigación en archivos y a la lectura de fuentes acerca de la psiquiatría en España y Europa durante los siglos XIX y XX. La escritura en sí no duró tanto, aunque posteriormente fui revisando y amplian-

do la primera versión durante algunos meses. Sucede a veces que una historia no la buscamos deliberadamente, sino que la tenemos cerca, casi encima, y que chocamos con ella o que nos llama desde nuestro entorno. El germen de la novela procede de una anécdota familiar, ya que un tío de mi madre pasó casi toda su vida en el entonces conocido como «Manicomio del Carmen» de Mérida. Era un asunto del que se hablaba muy poco, apenas alguna mención por parte de mi abuela, y era normal porque a comienzos del siglo pasado la enfermedad mental era un tema aún más tabú que hoy en día. Llegó un momento en que quise investigar la posibilidad de acceder a su historia clínica, depositada en la Diputación de Badajoz, y a partir de esa consulta di con otros expedientes y con cartas de internos o de sus familiares. Enseguida me di cuenta de que no podía escribir un ensayo o una crónica porque faltaban muchos datos (bastantes expedientes estaban en blanco, y ese vacío era simbólico del silencio que se imponía sobre sus vidas) y porque mi formación es filológica; así que partí de informaciones de carácter histórico para llevarlas a la ficción. Quise crear una serie de personajes que fueran más libres y no ir siguiendo un papel pautado del dato desnudo y verificable. Tomo para uno de los personajes el nombre de mi tío (Luis Piñero), pero le invento un pasado, ya que mi tío en realidad provenía de una familia campesina muy humilde.

Aunque se trate de tu primera novela, creo que enlaza con el imaginario que habías plasmado hasta ahora en otros géneros y en tu interés por las enfermedades mentales, patente en libros como tu ensayo Rostros de la locura. Cervantes. Goya. Wiseman (Abada, 2012). Otro de tus grandes intereses es el surrealismo y otras



poéticas de lo irracional, en autores como Federico García Lorca o Miguel Labordeta. En tu novela, la percepción alterada de la realidad por parte de los internos se expresa con imágenes de gran fuerza poética, por ejemplo: «Mi delirio era algo que no sé explicar, algo espeso fluyendo en la nuca, un cubo de cangrejos que algunas veces se mueven y otras veces se están quietos». Y Francesc Tosquelles, exiliado amigo del psiquiatra protagonista, afirma en una carta a este: «Hay que considerar a los lo-

cos como poetas que no han sabido o no han podido hacer de su vida el poema indispensable». ¿Cómo explicas este interés por la locura y a la vez la manera de expresarlo con imágenes muy concretas pero muy líricas?

Se ha dicho que mi poesía es surrealista. No sé si eso es muy acertado, porque ese adjetivo ha pasado a significar cosas dispares. Desde luego la mejor poesía surrealista es la que se escribió en España, seguramente porque hicieron un caso muy relativo al método de la escritura automática. Larrea, que es el que más se acerca a los planteamientos del automatismo psíquico, es mucho mejor poeta que Breton. La poesía surrealista francesa, salvo unos pocos poemas, me parece muy pobre. Si es cierto que para mí el impulso inconsciente es relevante en la creación literaria; quiero decir, el carácter invasivo de una voz, una palabra o un conjunto de palabras, un ritmo, algo que se me impone como una necesidad y que ignora de dónde viene exactamente. Lo irracional es constitutivo de lo humano y siempre me he alejado, por temperamento y necesidad, de discursos racionalizantes, porque son portadores de mucha voluntad de poder. Me atrae todo lo que tiene que ver con cierta esfera que inquieta o perturba (eso que Freud llamó *lo siniestro*), con lo incommunicable, con el mito, con lo que desafía al propio lenguaje o lo pone patas arriba. La literatura que más me agrada es la que zarandeo al lector, la que le pone frente a sus abismos y angustias. Luego, en mi faceta de profesor universitario, he trabajado también a autores muy diversos que no tienen nada que ver con esa impronta, como Julio Camba, pero a la hora de escribir no me veo haciendo una literatura que no desafíe alguna frontera, del tipo que sea, estética, moral o ideológica. Pienso que si un escritor no es una singularidad, no es nada. No me

considero un escritor barroco, pero sospecho del escritor que no aporta un estilo, o que no trabaja en esa dirección. No entiendo eso que hoy se llama «prosa funcional» y me parece un fraude.

Una de las cosas que más destaca en tu estilo es describir con imágenes muy sensoriales los estados de ánimo, como cuando Luis dice que «se me fue muriendo el deseo y solo quedó de él un olor acre a hormigas fumigadas». Para quienes conocemos los olores del campo, la novela es una delicia sensorial, delicia paradójica, claro, pues lo que se cuenta son historias duras. Son además sensaciones basadas en paisajes muy concretos, los de las Vegas del Guadiana y la dehesa extremeña. Llevas ya más de la mitad de tu vida en Madrid y, sin embargo, me asombra la fidelidad y riqueza con la que transcribes no solo paisajes y objetos del ámbito rural extremeño, sino estilos y maneras de hablar a los que dotas de una dignidad poética. Las experiencias de tu niñez y adolescencia tienen también mucho peso en tus libros de diarios, *Cuidados pallativos* (2017) y *Estatuas sin ojos* (2023). No sé si a partir de una cierta edad, lo que vivimos es simple repetición desvaída de lo que experimentamos con mayor viveza en la juventud. ¿Qué opinas al respecto y cómo ves la manera en que la memoria personal alimenta tu mundo literario?

Experimentamos la muerte de un ser querido como un desgarrar de nuestro yo porque nos hacemos con los demás, con sus conversaciones, con sus relatos, con sus cuidados. Lo explica Ana Carrasco en *La muerte en común*, un ensayo reciente que me ha interesado mucho. Para mí, el recuerdo de la infancia es como un avatar que protege en los peores momentos de turbulencia y desesperanza vitales. Quizás tenía razón Leopoldo María Panero cuando dijo en *El desencanto* que en la infancia se vive y luego solo se sobrevive. Mi infancia transcurrió en un pueblo extremeño, Talavera la Real, y es una circunstancia que, como señalas, se encuentra diseminada por mi obra autobiográfica, por mis diarios y por libros de poesía recientes como *Tanatografía*. En el caso de la novela es distinto, porque lo rural no es exac-

tamente un refugio o un espacio idílico, sino que tiene muchas caras y matices, algunos claramente negativos, ya que se convierte en lugar de opresión y condena. Lo que sí he procurado recuperar a través de algunos de los personajes que aparecen en la novela es la forma de hablar de las gentes del campo, algunos giros populares, algunas palabras, todo lo que yo escuchaba a mi abuela, a mi madre o a mis tías (todas amas de casa y personas muy humildes), porque creo que un escritor también tiene que tener un compromiso con los sujetos subalternos, con determinadas vidas a las que se les mutiló el derecho a decir y narrarse.

«Quiero acercarme al dolor de estos enfermos a pesar de que el dolor es incomunicable.» Así dice, en uno de sus cuadernos numerados, ese psiquiatra que es uno de los personajes más complejos. Discípulo del eminente Gonzalo Rodríguez Lafora (exiliado y, a su vuelta, represaliado por el franquismo), me parece que representa esa modernidad de raíz institucionista que choca contra la realidad más negra de la España de la época. La misma modernidad republicana que quiso regenerar España y que se evoca también en la visita, que fue real, de Miguel de Unamuno al Manicomio coincidiendo con su viaje para la representación de su traducción de la *Medea* de Séneca en el Teatro Romano de Mérida, de la que ahora se cumplen setenta años. Como en Unamuno, hay en el psiquiatra protagonista una profunda compasión, pero en él hay también un raro deseo de inmolación y una cada vez más inquietante cercanía con los enfermos, que adquiere rasgos perversos. ¿Qué puedes decirnos sobre este personaje?

El joven psiquiatra, del que no sabemos el nombre, es uno de los personajes centrales de la novela. Tiene dos superiores, con los que entra en disputa muchas veces. Para mí, era esencial no construir un personaje plano, sino que debía evolucionar también y que algunos rasgos de generosidad o bonhomía se vieran contrarrestados por actos y palabras que van en sentido contrario, con el fin de provocar extrañamiento en el lector. A este psiquiatra llegado de Madrid le conocemos a través de sus cuadernos, en los que anota impresio-

nes, y por ellos sabemos que es discípulo de Gonzalo Rodríguez Lafora. Encarna los postulados regeneracionistas y republicanos, unas ideas que se derrumban cuando estalla la Guerra Civil y la psiquiatría pasa a estar dominada por Vallejo-Nágera o López Ibor, que hablarán del «gen rojo» y de la presunta resistencia de los soldados nacionales a la psicosis de guerra que sí padecían los del otro bando. Este joven psiquiatra es entonces un perdedor, del que sabemos además que ha tenido dos relaciones amorosas paralelas y ha huido. Nada queda de su juventud heroica al lado de su mentor. Es lúcido, autodestructivo y profundamente contradictorio (es decir, profundamente humano): le importa el tratamiento moral de los enfermos y se preocupa por humanizar la psiquiatría, pero también desarrolla una adicción a la morfina y perversiones oscuras y nada ejemplares. En cuanto a Unamuno, lo que hago es construir una escena ficticia pero verosímil a partir de un dato histórico, confrontar lo intelectual con la pérdida de la razón y con el desastre que eran todos los psiquiátricos de la época.

«No sirve de nada tratar de ocultar por medio de discursos amables las porquerizas de la psiquiatría», dice en otro de sus cuadernos. Por la época y el contexto de la novela, con escenas tan crudas como la muerte de un gallo por una monja, uno piensa en el tremendismo de Cela, pero en ti hay un lirismo y una piedad por los personajes, aparte de una introspección, que hace pensar más en António Lobo Antunes por un lado o en Pascal Quignard por otro. Aunque tu escritura sea muy personal y en cierto modo a contracorriente de lo que se lleva, ¿reconoces alguna influencia o lectura determinante?

Sí, hay lirismo y alguna veta de tremendismo. El asunto del lirismo me preocupaba bastante al inicio porque no quería dejar de contar historias, de narrar, y he querido también contener ese aspecto para no acabar haciendo un largo poema en prosa. En parte, es inevitable esa infiltración lírica, porque mi origen literario está en la poesía, que es la que permite sin duda acceder a ciertos mundos. Quizás al autor que yo tenía más presente al escribir *Una danza con los pies atados* era al Rulfo de *Pedro Páramo*, por la cuestión de las voces

que van retornando como letanias, y por el hecho de que esas voces —las de Luis Piñero y Magdalena sobre todo— son algo fantasmales al tratarse de monólogos interiores. El Cela que prefiero no es el de *Lafamilia de Pascual Duarte*, sino el que es un poco más experimental, el de *San Camilo, 1936* o *Cristo versus Arizona*. Cela empezó en la poesía y no dejó nunca de ser un poeta en prosa. Luego hay autoras a las que admiro mucho y que seguramente han dejado algún eco: Agota Kristof, Fleur Jaeggy, Herta Müller (pienso en *La bestia del corazón*) y Joy Williams, sobre todo *Estado de gracia*, que es una novela corta alucinatoria maravillosa que hurga en esas fronteras difusas entre lo normal y lo patológico, entre la vigilia y el sueño. Puede haber también muchas influencias inconscientes. No es el caso de Pascal Quignard, que me parece que está más presente en mis dietarios, ni de Lobo Antunes, a quien he leído todavía muy poco.

La novela es un muestrario de personalidades que han desembocado en la locura por excesivas, por no caber en una sociedad que, como explicara Michel Foucault, se esfuerza por vigilar y castigar estos excesos. El pirómano Manuel, el compañero de Luis Piñero, Fernando Ouset, obsesionado con las mujeres, el soldado traumatizado por la guerra civil, pero no menos patológicos parecen algunos de los guardianes del Manicomio. No sé si nos puedes revelar qué parte de la novela es fabulación y cuál es mera historiografía, documentada en los archivos que consultaste, tanto del manicomio de Mérida como del antiguo manicomio de Leganés. Lo pregunto también por la autenticidad que rebosan las voces: uno creería estar oyendo estos monólogos de desventurados.

Dice Fernando Colina, uno de los psiquiatras actuales que mejor ha escrito sobre la enfermedad mental, que el loco es alguien que no recibió el suficiente afecto o que lo recibió de forma equivocada, y también que todos deliramos en mayor o en menor medida (Lacan lo dirá de otra manera: tan loco es el loco que se cree rey como el rey que se cree rey). La parte específicamente histórica de la novela es mínima y tal vez no alcance ni un cinco por ciento. Al comienzo y al final hay un

narrador en tercera persona que describe el espacio del psiquiátrico y para ello me basé sobre todo en el *Proyecto médico razonado para la construcción del manicomio de Santa Cruz de Barcelona* (1860), de Emilio Pi y Molist, porque necesitaba datos sobre la arquitectura de esos establecimientos; pero esta información rápidamente está atravesada por la ficción porque invento una serie de tratamientos (casi torturas) y espacios que no están documentados, y que tienen que ver más con el absurdo que transmite el cuento de Kafka «En la colonia penitenciaria». Cuando en la parte final se habla de las máquinas terapéuticas, hay una parte histórica indudable, ya que para el tratamiento de la enfermedad mental se emplearon camas o sillas rotatorias (Kraepelin las describe), pero de nuevo transformo esos datos acudiendo a la imaginación e inventando una serie de artilugios que son pura fantasía. En el caso de algunas voces secundarias, como es el caso del celador, me baso en un informe muy breve que se redacta tras la fuga de un interno en Mérida, pero amplificando mucho esa anécdota. La voz del pirómano a la que te referes es totalmente ficticia, sin ningún amarre histórico. En fin, el objetivo de la novela es crear esas zonas de sombra entre la locura y la razón, entre lo histórico y lo ficticio porque es una libertad que el novelista se puede permitir. No entraba en mis planes desde luego crear un narrador que objetivara el relato y que dijera hasta dónde llega la realidad y dónde comienza lo imaginario. Quería llevar la novela en otra dirección. Eso sí, era fundamental la verosimilitud, y que cada personaje respondiera a un tono o registro diferentes dentro de ese mundo posible, que la polifonía funcionara realmente.

En conjunto, la obra que tenemos resulta casi hipnótica: la peripecia de los personajes se combina con una labor de arqueología sobre la psiquiatría que resulta espeluznante, como si hubiera dialogado Foucault con el Faulkner que creó al Benjy de *El ruido y la furia*. La pregunta es obligada: después de esta novela, ¿tienes otros proyectos narrativos?

Sí, tengo otros proyectos, pero no todos tienen que ver con la narrativa. Uno de ellos es un libro de poesía que todavía debe tomar un rumbo más cierto y definir su perfil. Escribo también un tercer volumen de diarios.

Es esta una escritura que surge sin ninguna premeditación, de forma espontánea, que no está sometida estrictamente al calendario (mis diarios no están fechados), y que en mi caso también sondea el pasado, no está orientada solo al presente. Además, tengo un proyecto de novela que quiere pensar qué significa ser hermanos, ese vínculo que a veces es muy extraño y perturbador porque nos viene dado, como sucede con el nombre propio, que pertenece al deseo del otro, un deseo que tenemos que asumir. Pero para mí la narración, a diferencia del libro de poesía o el dietario, es siempre una tierra desconocida, porque me siento más inseguro en ella y nunca sé si lo que planeo saldrá adelante o si se me cruzará otro proyecto en el camino. Sería incapaz de cumplir con el compromiso que contraen algunos escritores para entregar a su editor una novela cada año o cada dos años. No podría trabajar así. No vivir de la literatura me da esa libertad.

Una danza con los pies atados

José Antonio Llera

