6

Ignacio Martínez de Pisón



QUIERO ESCRIBIR SOBRE LA CLASE MEDIA

ENTREVISTA POR DANIEL GASCÓN

Ignacio Martínez de Pisón

Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) ha construido una de las trayectorias más sólidas y singulares de la literatura contemporánea en español. En novelas como El tiempo de las mujeres *(Anagrama, 2003),* Dientes de leche *(Seix Barral, 2008) y* El día de mañana *(Seix Barral, 2011), ha sabido combinar el retrato del mundo familiar y de los conflictos de la gente común con la evolución de la sociedad española en las últimas décadas, y conjugar la conquista de nuevos territorios literarios con la fidelidad a una estética coherente. Metódico, riguroso y casi patológicamente falto de vanidad, su conversación muestra la aspiración de claridad que vemos en sus ficciones, en sus ensayos y sus guiones cinematográficos.*

El año que viene se cumplen treinta años de la publicación de tu primer libro, *La ternura del dragón*. ¿Qué pensaría de ti el joven Pisón y qué pensarías tú de él?
Empecé muy pronto y todo lo que he escrito ha tenido una visibilidad. No he sido un escritor que se hace en privado y que luego, después de unos años de formación, sale a la luz. Lo mío ha sido en público. Veo mi evolución: en mis primeros libros estoy solo a medias. Algo de lo que soy ahora está ya ahí, pero hay muchas cosas del Pisón que escribe ahora que no tienen nada que ver con el Pisón de entonces. El escritor que ahora soy es un escritor que el Pisón de hace treinta años detestaría. Si algo me desagradaba entonces, era el realismo, las novelas que dialogan con la tradición más clásica del siglo XIX. Y casualmente he terminado siendo esa clase de escritor: lo que entonces no quería ser.

En ese paso al realismo hay un libro importante: *Carreteras secundarias* (Anagrama, 1996), que acaba de reeditar Prensas Universitarias de Zaragoza. ¿Qué descubres en él?
Con *Carreteras secundarias* empiezo a situar las historias en un contexto histórico determinado. Los personajes de esa novela se mueven por la España de 1974, la España en la que está agonizando el régimen de Franco, y es la primera vez que las historias individuales se ven influidas o condicionadas por la historia colectiva. Hasta entonces, en mis libros los personajes parecían vivir ajenos a la Historia con mayúsculas. A partir de ahí, cuento historias de personajes menores, que no tienen mayor relevancia ni mayor protagonismo, pero que están sometidos a la influencia de los acontecimientos históricos. Es el paso que doy para convertirme en un escritor realista: por primera vez el entorno y la sociedad son importantes para mis historias. Y cada vez van a ir cobrando más peso. A partir de ese momento, en cada novela hay más presencia de esa historia colectiva, hasta el punto de que hay un libro como *Enterrar a los muertos* que es una especie de investigación histórica.

En ese ensayo, publicado por Seix Barral en 2005, reconstruyes la historia del traductor José Robles Pazos, ejecutado por órdenes de la policía secreta soviética durante la Guerra Civil. ¿Cómo nace ese libro?
Por la curiosidad que me inspiraba la presencia de John Dos Passos y Hemingway en España durante la Guerra Civil. El caso Robles era una zona oscura en la vida de ambos. Me pongo a investigar con la ventaja de que, cuando empiezo a hacerlo, a principios de la década de 2000, gracias a internet accedo a los fondos de universidades norteamericanas y veo que allí tienen un material muy interesante que les pido que me fotocopien y que me envíen. Empiezo a ver una historia y personajes. Hay cartas donde se habla de movimientos en solidaridad con la familia de Robles tras su desaparición, la preocupación de unos y de otros, las pólizas de seguros. Comienzo a ver unos personajes que ya son de verdad: no solo unos datos fríos e inconcretos, que era lo poco que había en las biografías de Dos Passos y Hemingway. Y siguiendo el hilo de esa curiosidad uno de repente se da cuenta de que está escribiendo una historia. El segundo paso importante fue encontrar a Miggie, la hija de Robles, cuyo testimonio fue fundamental para reconstruir la parte humana de esta historia, que era en el fondo lo que me interesaba.

Pero la idea inicial no era escribir un ensayo histórico.
En realidad no sabía qué pretendía. Solo cuando me fui metiendo en la historia vi que las ramificaciones eran varias y que cada una de ellas merecía una atención específica. Siguiendo los diferentes hilos narrativos, me encontré con que estaba contando una historia donde se juntaban el relato de una familia de clase media destrozada por la tragedia, la amistad entre Hemingway y Dos Passos, la relación de Dos Passos con España y finalmente la presencia brutal del estalinismo en la retaguardia republicana. Se fue componiendo una especie de mosaico en el que al final todo encajaba. Lo bueno de trabajar con la verdad es que la verdad siempre es coherente. Cuando uno inventa una historia, a veces se producen pequeñas incoherencias o fuerza la historia para que las cosas encajen. Cuando escribes sobre la verdad, si vas reconstruyendo cosas que han pasado, la imagen siempre encaja. Tienes que saber escoger la pieza y colocarla en el sitio, pero al final la imagen que sale en el puzle es una imagen coherente. Y eso es lo que vi mientras me documentaba. Los huecos del puzle se iban rellenando por sí mismos.

Fotografía: Aloma Rodríguez

En esa época trabajaste bastante sobre la Guerra Civil, que aparece también en *Dientes de leche*, en la antología de relatos *Partes de guerra* o en el guion de la película *Las trece rosas*.

Es un momento en el que la Guerra Civil se convierte para mí en motivo de curiosidad y también tema literario. No porque me parezca un tema superior a otros, sino porque si quieres explicar de forma detenida y profunda cualquier historia ambientada en la Transición, como son muchas de las mías, tienes que retroceder cuatro décadas hasta llegar al momento en el que empieza la historia reciente de España y que explica lo que va a ser el devenir de la sociedad española. En las sagas familiares que escribo, donde la parte central se suele situar en los años de la Transición, es imposible no retroceder hasta las raíces de esa etapa, que siempre se hunden en la Guerra Civil.

¿Qué es lo que te atrae de la Transición, que después de suscitar una gran admiración durante años parece que ahora se ve cuestionada?

Primero, hay una cuestión biográfica. Es mi época, la época en que yo era joven y también la época en la que pasaban cosas. Esos años posteriores a la muerte de Franco fueron los años en los que se construyó la España en la que estamos viviendo. Lo que ocurrió ha tenido unas consecuencias que se prolongan hasta la actualidad. Ahora están cambiando mucho las cosas y es posible que nos encontremos ante un momento de transformación social y política importante, y es posible que lo que está ocurriendo tenga que ser contado también. Pero, entre el golpe de Estado de Tejero y la crisis de 2008, hemos vivido en un régimen democrático con alternancia de partidos y en general sin grandes acontecimientos históricos que hayan condicionado la vida de los ciudadanos. Para mí es importante volver a esos momentos en los que se construyó la sociedad en la que vivimos. Ya veremos en dos o tres años lo que ha pasado con la España de la Transición, porque da la sensación de que la época que comenzó con la aprobación de la Constitución se está acabando y de que va a empezar una etapa nueva que no sabemos hacia dónde irá.

La familia es uno de tus grandes temas. Has escrito sobre la ansiedad de la paternidad, sobre conflictos entre padres e hijos, sobre la orfandad.

El tema de la orfandad, en mi caso, es inevitable e involuntario. Surgió porque, sencillamente, los fantasmas del escritor aparecen en los libros sin que él llegue a controlarlos nunca. Y esa sensación que arrastras en la adolescencia, cuando tu padre se ha muerto cuando tú tenías nueve años, de alguna manera es una herida que te queda allí aunque haya cicatrizado, y tiende a mostrarse cuando escribes libros, porque los libros se hacen sobre el dolor, y sobre la felicidad y las emociones que tienes. A veces tienes que recurrir a esa memoria sentimental. Y en esa memoria sentimental, evidentemente, perder al padre cuando eres niño es un hecho decisivo.

Me gustan mucho los temas atemporales y universales, los grandes temas, y la familia es uno de ellos. La Biblia y la tragedia griega están llenas de historias de familia. Imagino que dentro de tres mil años, si sigue habiendo escritores, hablarán de conflictos entre padres e hijos y maridos y mujeres. Esos temas además no solo nos acercarán a los hombres del futuro como nos acercan a los hombres del pasado, sino también a culturas distantes, porque, por muy remota que sea una cultura, esos conflictos son parecidos en todas partes. En realidad un escritor no tiene que esforzarse por encontrar temas nuevos. Da la sensación de que no los hay. Lo que tienes que hacer adaptar los temas de siempre a la nueva realidad cambiante. Creo que esa es la misión del escritor: adaptar a su presente y a su época los temas de toda la vida.

Te gustan los temas universales y los escenarios concretos y definidos. En *El tiempo de las mujeres*, *Carreteras secundarias* y *Dientes de leche* aparece la Zaragoza de tu juventud.

En eso fue muy importante mi amigo José María Conget, escritor admirado y secreto para muchos lectores que seguramente no han tenido ocasión de leer sus libros: ver cómo recreaba literariamente la Zaragoza de su infancia y adolescencia, y cómo cada rincón y cada lugar estaban cargados de memoria, de sentimientos y de vida. Notar que la ciudad en la que nací y donde pasé mi adolescencia y buena parte de mi juventud se podía transformar en una especie de mapa de los sentimientos de un escritor como Conget me animó a hacer algo parecido. Varios de mis libros están hechos con esa memoria sentimental vinculada a esa ciudad.

También están hechos siempre con un conflicto moral. Hace poco decías que te habría gustado seguir estudiando derecho, porque es otra forma de abordar algunos de los asuntos que trata la literatura.

El derecho nos marca una pauta de comportamiento. Nos dice qué es lo legal y qué es lo ilegal. Pero en la vida no basta con eso. Hay otra cosa distinta que es la decencia, y no siempre coincide con la legalidad. Hay cosas legales que son indecentes y hay cosas que son ilegales, pero, según las circunstancias, podemos sentir piedad o compasión por la persona que ha traspasado el límite de la legalidad. Los estudios de derecho nos sirven para entender un poco las reglas del juego de la vida, pero el novelista debe acuñar su propio código civil que tiene más que ver con la decencia y con la moral que con el derecho real.

Muchos de tus personajes son pícaros, pequeños estafadores: los que se cuelan en el restaurante para que les inviten a comer, los que hacen negocios dudosos...

Un poco al estilo de Tolstói: las familias felices, que son parecidas, no son muy interesantes. Seguramente Tolstói quería decir que el conflicto es lo que le interesa a un escritor, y si no hay conflicto no hay historia. Esos personajes que con frecuencia se enfrentan a pequeños

dilemas morales o que no se enfrentan sino que ya lo hicieron en el pasado y los superaron poniéndose ligeramente del lado de la ilegalidad son interesantes porque nos plantean un pequeño conflicto. A veces fuerzo ese conflicto. En *El tiempo de las mujeres*, una de las tres chicas, embarazada, casada con un ultraderechista, acompaña a su marido en una especie de batida nocturna en la que pretenden acabar con unos cuantos sindicalistas en la noche del 23-F, como si fuera un nuevo 18 de julio. Su actitud es la de una chica que quiere salvar su matrimonio: está dispuesta a hacer cualquier cosa, incluyendo algo realmente abyecto. Y, sin embargo, en esa actitud hay algo que nos inspira simpatía, algo que hace que no nos sintamos legitimados para juzgarla. Hay personajes que se presentan en un momento tal de conflicto que en vez de juzgarlos preferimos comprenderlos. Esas situaciones son interesantes en las novelas: cuando lo correcto y lo incorrecto conviven de una manera extraña y no acabamos de condenar a ese personaje, sabiendo que lo que está haciendo es condenable.

Eso no solo recuerda a Tolstói, también a Chéjov.
Para mí fue un descubrimiento tardío. Creo que cuando uno es un escritor joven, se deja deslumbrar bastante por los artificios literarios, por los estilos aparatosos, por las estructuras literarias originales y novedosas. A veces, de joven, el envoltorio es más interesante que lo que hay dentro. Y Chéjov es un escritor sin envoltorio. Es como las cajas de bombones. Hay cajas de bombones en las que todo es caja y luego las abres y solo hay tres bombones, y luego hay otras cajas muy modestitas que por fuera no parecen nada, no tienen ni lazo, y las abres y son mucho mejores, tienen más bombones. Chéjov es un poco eso: es un escritor que no te entra por los ojos, sino que directamente te llega al corazón. La sutileza en literatura parece un privilegio de la madurez. De joven, te parece una virtud menor. Y, en cambio, a medida que te vas formando como escritor y como lector, empieza a resultar hipnótica.

Eres un escritor que controla mucho sus historias, que se preocupa por que los hilos narrativos funcionen con precisión.
Están muy estructuradas. Me da la sensación de que la estructura últimamente ha caído en el descrédito, de que los escritores actuales no piensan que sea necesaria. Por ejemplo, creo que Paul Auster y su abuso del azar han legitimado que otros escritores utilicen el azar. Y a mí me parece que el azar existe en la vida, pero no en la literatura. La literatura tiene que responder a unas causas lógicas. Por debajo de la historia, debe haber una estructura de causas y efectos. Uno no debe recurrir al azar. La estructura consiste precisamente en abolir el azar e instaurar una lógica secreta que hace que las cosas acaben siendo como acaban siendo porque solo pueden ser de esa manera, a pesar de que el lector puede prever ese relato.

¿Cómo elaboras esa lógica secreta?
Es algo que percibes. Cuando tienes unos personajes y los pones en funcionamiento, ves para dónde van y cómo se van a combinar y cómo van a reaccionar entre sí. Percibes si ahí debajo existe esa posibilidad de estructurar esos conflictos de forma que te permitan dar vida a una historia. Pero esa estructura es como los andamios de una casa en construcción. Están a la vista cuando se hace la obra. Cuando termina, desaparecen y no debe quedar la menor huella de que han estado allí. Cuando uno trabaja con estructuras, tiene que intentar que no se vean nunca, que resulten invisibles para el lector. En el momento en que el lector empiece a percibir la mano del escritor que mueve los hilos como un demiurgo, la historia se cae, deja de estar viva y empieza a ser un producto de la imaginación de un escritor y no lo que debe ser: una suplantación de la vida, algo que tiene que hacernos creer que es autónoma con respecto al escritor, que nadie la ha creado, del mismo modo que nadie ha creado la vida, que está ahí desde antes de nuestro nacimiento.

En tus libros hay un afán de asumir nuevos retos narrativos: tres voces narrativas femeninas en *El tiempo de las mujeres*, un relato que se expande a lo largo de medio siglo en *Dientes de leche*, una narración a través de doce personajes en *El día de mañana*. Hay cierta experimentación al servicio de la historia y los personajes.
Siempre hay técnicas que uno puede aprender. Intento no inventar nuevas técnicas sino adaptar a la propia historia técnicas narrativas preexistentes. Cada novela es un artefacto que debe ser armado siguiendo unas instrucciones de uso determinadas. Una novela no es igual en primera o tercera persona, en presente o en pasado. De las diferentes opciones que se le presentan al escritor, tiene que escoger aquella que permite que la historia se desarrolle de la forma más brillante posible. Cada elección o cada selección está hecha con esa finalidad. En *El día de mañana*, el personaje central es particularmente siniestro y oscuro, y me interesaba asumir su opacidad. Es un personaje acostumbrado a mentir y no me interesaba una versión suya que inevitablemente falsearía los acontecimientos de su biografía, sino esa verdad colectiva que surge de la suma de las pequeñas verdades de los demás. Por eso me interesaba ese perspectivismo, que fueran doce los narradores que contaran la historia de Justo Gil.

También te permite hacer un retrato panorámico.
Quería reflejar cómo era una Barcelona anterior a la que yo conocí. Quería contar, igual que había contado la Zaragoza de mi adolescencia, la que habría podido ser la Barcelona de mi adolescencia e incluso de mi infancia: algunas cosas que forman parte de la novela no proceden de mi memoria sentimental, pero sí de la de mis amigos. Me han contado muchas historias que han dejado un poso. Es la Barcelona de mis amigos.

Has hablado y escrito de muchos escritores. Pero dos de las autoras que más has reivindicado, sobre todo en relación con *El tiempo de las mujeres* y *Dientes de leche*, son Natalia Ginzburg y Anne Tyler. ¿Qué has encontrado en ellas?

Se podría sumar un descubrimiento posterior, que es Alice Munro. Son tres grandísimas escritoras, con unos mundos no necesariamente femeninos, porque Natalia Ginzburg en ciertas ocasiones habla desde un punto de vista femenino, pero no siempre, y en el caso de Anne Tyler y Alice Munro nadie podría saber si es un hombre o una mujer quien escribe. En ellas he encontrado inspiración, porque son escritoras generosas, que no abren una puerta por la que solo pueden entrar ellas, sino que abren puertas por las que pueden entrar muchos escritores después. He encontrado una especie de almas gemelas: hay muchas cosas en sus libros que me gustaría haber escrito. Son tres referencias no solo literarias sino incluso vitales. Muchos párrafos de esas escritoras me deslumbran con ese extraño poder de deslumbramiento que tiene la literatura cuando reconoces en un texto algo que has pensado, dicho o imaginado, y que alguien ha sabido expresar antes que tú, o antes y mejor que tú.

También has hablado de muchos de tus contemporáneos, algo que no siempre es habitual.

Sigo bastante la narrativa española. Hay buenos narradores, y se nota un grado de profesionalización que empezó a vivirse a partir de los años ochenta. Los escritores hemos vivido una época privilegiada en estas tres décadas. La figura del escritor que vivía de sus propios libros, de sus artículos y de sus conferencias era poco frecuente antes de los años ochenta. A partir de ese momento, y por suerte para mí, que en todo este tiempo no he sido prácticamente otra cosa que escritor, ha surgido la figura del escritor "profesional", y eso ha coincidido con una época de esplendor. Ha habido muy buenos escritores porque, del mismo modo que para que haya buenos atletas hace falta que se dediquen en cuerpo y alma a eso, a batir récords y prepararse para las competiciones, el hecho de que un escritor que se juegue la vida en sus libros, porque de ello va a depender su sustento (o no) y que no deba hacer muchas otras actividades, ha permitido que dos generaciones hayan podido vivir de sus libros, y en muchos casos lo han hecho escribiendo grandes libros. Hemos vivido una normalización parecida a la que existe en Estados Unidos, donde tradicionalmente ha habido escritores profesionales y nadie se ha escandalizado nunca por que John Cheever pudiera vivir publicando un cuento mensual en el *New Yorker*. Sin llegar a esos extremos, pero por esa misma vía, durante estas tres décadas en España se ha dado esa circunstancia. Veremos lo que ocurre en unos años y si los escritores podremos seguir viviendo de nuestros libros o no.

Vives en Barcelona desde 1982, tus hijos han nacido en esa ciudad. ¿Cómo ves esa sensación de fractura que está provocando el independentismo?

Cuando me instalé en Barcelona, precisamente lo que me gustaba de Cataluña era que el nacionalismo catalán, que entonces era muy suave, neutralizaba bastante el peso de lo español. Y era un sitio donde uno se sentía muy bien. Jamás sentí que el nacionalismo catalán fuera agresivo. Ahora que hay esta efervescencia nacionalista me incomoda el hecho de que la gente esté exhibiendo sus patriotismos y sus señas de identidad colectiva colgando banderas en los balcones. Cada vez que salgo de casa veo en los balcones banderas nacionalistas, y alguna bandera española. Supongo que por reacción, se exacerban los nacionalismos de uno y otro signo. Lo que me gustaría es que todos esos nacionalismos, tanto el catalán como el español, se suavizaran porque ahí es donde podemos encontrar muchos puntos de contacto. Lo contrario de una bandera no es otra bandera y a mí me gustaría vivir en un país sin banderas.

Creía que el nacionalismo era algo que se acabaría superando. Pensaba que esos sentimientos de adscripción al grupo y al territorio conservarían una carga sentimental pero no tendrían una formulación política, ya que todos formamos parte de un gran país que es Europa: se va a ir quedando con nuestra soberanía y los países van dejar de existir como tales. Pero, quizá como reacción a ese macropaís, los sentimientos de identificación con lo pequeño se han acentuado. Hay una trampa histórica en los nacionalismos. España se ha construido entre todos. No se ha hecho solo desde Madrid. La han hecho catalanes, vascos, gallegos, andaluces, y uno no puede decir: Ahí te quedas, España, todo lo malo es para ti. Y la parte mala de la historia corresponde a España y la parte buena, sea cual sea, es la que me corresponde a mí. Es una relectura viciada de la historia, basada en el victimismo: cuando eres víctima, no asumes ninguna culpa o responsabilidad. La víctima está blindada contra cualquier tipo de responsabilidad histórica. El nacionalismo catalán ha desarrollado ese blindaje ante la historia. España es una mierda pero todos los territorios tienen una responsabilidad muy parecida en esta desastrosa historia que es la historia española.

¿Cuáles son los libros de los que estás más satisfecho?

Empiezo a estar satisfecho de mis libros a partir de *Carreteras secundarias* y si tuviera que elegir cuatro o cinco serían *Carreteras secundarias*, *El tiempo de las mujeres*, *Dientes de leche* y *El día de mañana*. Y *Enterrar a los muertos*. Hay libros que he preferido no reeditar. Intento que sigan en las librerías los libros de los que me siento más orgulloso y no ocupar las estanterías con libros que en su momento fueron importantes y necesarios para mí pero que ahora seguramente no lo son.

***Enterrar a los muertos* también hizo que tu literatura se leyera de otra manera.**

Es el prestigio de la realidad. Cuando una cosa es simple y llanamente producto de tu imaginación, no deja de ser eso que llamamos novelas o hasta novelerías. Pero, en el momento en que uno toca la realidad, la realidad barniza

con su prestigio lo demás. Si hubiera inventado la historia de Robles, no tendría esa vigencia: sería un libro curioso, pero simple literatura. Me da la sensación de que la realidad tiene mucho más prestigio que la literatura. El hecho de que me asomara a la realidad ha hecho que otros libros míos hayan sido leídos a la luz de esa relación con la realidad histórica.

Aun así, en tus novelas hay una parte documental muy importante.

Me gustaría no tener que documentarme. Me gustaría que mi vida hubiera sido lo suficientemente apasionante, diversa y aventurera como para poder escribir novelas recurriendo al arsenal de mis recuerdos. Pero debo recurrir a las memorias y las vidas ajenas para tener historias que contar. Por eso, cuando me pongo a escribir un libro, tengo que quedar con gente para que me cuente cosas. En el caso de *El día de mañana* tuve que localizar a alguien que había trabajado en la Brigada Social para que me contara cómo eran esa época, ese trabajo y esa forma de vida. El periodista Xavier Vinader fue muy generoso conmigo y me presentó a gente y me dio direcciones de personas que tuvieron una relevancia menor en aquellos años de la Transición, justo antes y justo después de la muerte de Franco. Esas personas me dieron información suculenta para un novelista, aunque seguramente desde el punto de vista de un historiador son historias poco relevantes.

También has recurrido a historias que te han contado. Por ejemplo, en *Dientes de leche*, donde la película *Culpable para un delito* se convierte en uno de los elementos que articulan la trama.

La historia de *Culpable para un delito*, de su rodaje a mediados de los años sesenta en Zaragoza y de su proyección en los ochenta en un cine de la ciudad, fue un préstamo de Félix Romeo. Tuve que pedirle permiso para usarla porque él me había contado la historia, su padre había sido figurante en la película –habían empleado de extras a la policía local– y él había ido con su padre a ver la película casi treinta años después. A veces recurres a historias ajenas y sabes que tienes que pedir permiso, porque va a ser fácilmente reconocible. De hecho, la sección de nota del autor que aparece al final de mis libros es cada vez más extensa, porque cada vez tengo que agradecer más préstamos de ideas a más gente. No ocurría al principio: no tenía que agradecer nada a nadie porque todas las historias eran producto de mi imaginación. Ahora recurro a las vivencias de los demás.

Ese rodaje de una película menor, olvidada, tenía todos los elementos que a mí me podían interesar. Jamás escribiría sobre grandes protagonistas de la historia o sobre grandes cineastas. Si Orson Welles hubiera rodado *Ciudadano Kane* en Zaragoza o Barcelona, yo no escribiría sobre eso. En cambio, si un director olvidado como José Antonio Duce hace una película como *Culpable para un delito*, para mí es interesante, porque forma parte de esas notas a pie de página de la historia que son interesantes para los novelistas y seguramente no lo son, o muy poco, para los historiadores, biógrafos o ensayistas.

Estás trabajando en una nueva novela.

Llevo bastantes páginas de un proyecto que empecé hace dos años porque conocí a Moisés Salama, judío melillense, y me empezó a interesar la historia de los judíos de Melilla, y a partir de historias que él me contaba empecé a imaginar la vida de una familia de judíos melillenses en los últimos años del Protectorado, que terminó en el 57, cuando ya se ha creado el Estado de Israel y hay un trasiego de españoles que vuelven a su país aunque nunca han estado en la Península y de judíos que vuelven a su país aunque hace miles de años que sus antepasados abandonaron la Tierra Prometida. Me parecía que era un tema muy interesante y a partir de ahí he vuelto a mis historias más de siempre: contar la historia de una familia de clase media, porque me da la sensación de que la clase media no tiene quien la cuente. No parece muy interesante para los escritores pero, al fin y al cabo, todos somos clase media. La vida está hecha por gente de clase media para gente de clase media. Y el género novelesco está vinculado al crecimiento de la clase media, del mismo modo que la democracia o los derechos humanos están vinculados al crecimiento de la clase media. Y a mí me gusta escribir historias sobre la clase media. –

