

## GONZALO TORRENTE BALLESTER

Torrente Ballester es ya, indefectiblemente, uno de los novelistas españoles más importantes de los últimos decenios. En él podemos constatar la extraña y reiterada coincidencia del talento marginado

con largueza y el tardío reconocimiento que, en un plazo de pocos años, lo ha convertido en un escritor más conocido —otra paradoja— que leído. De su larga vida, dedicada primariamente a la enseñan-

za, ha sabido extraer el tiempo necesario para desarrollar muchos cientos de páginas de crítica literaria y miscelánea periodística; escribió más de una docena de novelas —la última de las cuales está en la imprenta—, varios dramas, relatos, prólogos, traducciones, ensayos, etc. Y también —una paradoja más— tuvo tiempo para el desaliento que, en más de una ocasión, le obligó a cambiar sus planes literarios y vitales —dramas y novelas que no llegó a concretar, viajes que tuvo que realizar, etc.—. La entrevista iba a realizarse en Salamanca pero las circunstancias, favorecidas por la inagotable buena voluntad y disposición del entrevistado, facilitaron el encuentro en Madrid. Yo llevaría algunas cintas y le haría las preguntas que quisiese; Torrente Ballester ha confesado siempre la familiaridad con que se explaya, desde hace mucho tiempo, ante el vacío y misterioso espacio de las cintas.

Las preguntas que siguen, surgidas de una lectura más o menos atenta de su obra, apuntan hacia el escritor, unas veces, y hacia el hombre otras. Incluyen sospechas y suposiciones respecto a influencias, condicionantes y otras incidencias que operan desde el interior o desde el exterior de las obras. Y, como es bueno suponer, también interrogan sobre las ideas del hombre.

Las preguntas no cumplen con lo que podría llamarse actualidad periodística porque atienden, en todo caso, a la realidad histórica de un individuo que es en sí mismo, y por muchas razones, actualidad. Por otra parte la variedad de aquéllas es inevitable pues intentan cubrir distintos

aspectos de una tarea de más de cuarenta años; por este mismo motivo la coherencia del cuestionario se genera las más de las veces por la cohesión que mantienen el propio escritor y su obra.

Algunos puntos están esbozados o tocados lateralmente y se complementan o redondean en otros textos de Torrente como Los cuadernos de un vate vago, y también en los abundantes prólogos y declaraciones que el novelista viene realizando pues, a diferencia de algunos escritores, Torrente no se interesa por echar misterio y confusión en torno a su vida y a su obra; todo lo contrario, desde hace un buen tiempo ha puesto las cartas boca arriba, incluso algunas que podía haber ocultado.

Hay, por último, algunas preguntas sugeridas por el calor mismo de la entrevista. El lector avisado las notará, como habrá de notar también las imprecisiones y los puntos suspensivos tan habituales al lenguaje coloquial que se expone o constriñe en medio de los ruidos multitudinarios del de la enorme sala de estar de un hotel.

—¿Hasta qué punto intervinó la autocensura en su obra anterior a 1975?

—Si toma Vd. en cuenta que la censura se portó conmigo de una manera bastante negativa desde un principio, puesto que mi primera novela la prohibió a los veinte días de publicada (se explicará por qué), yo adopté ante ella una actitud no de autocensurarme sino de engañarlos. Encontré dos procedimientos: uno era el del engaño. *Guadalupe Limón*, que es una obra que está inspirada en la rivalidad de

Primo de Rivera y Franco —naturalmente esto está hecho de tal manera que no se han enterado—, se ha publicado sin una sola tachadura. Afortunadamente no veían más allá de la letra. *República Barataria* es una crítica del fascismo (es) del año 1941, 1942; no se han dado cuenta que ahí se perfila un estado en el interior de una embajada asediada en un país en revolución. El otro procedimiento fue echarles carnaza, es decir, (razonaba esto): «Me interesa que quede esto, entonces voy a echar esto otro para que lo tachen y me dejen esto». Lo cual me dio muy buen resultado en los tomos II y III de *Los gozos y las sombras*, porque el primero salió un poco vulnerado, aunque no tanto como aspiraba el censor, pues tuve con él una disputa de seis horas; poco a poco le fui arrancando concesiones. No se perdió nada sustancial, quizá alguna descripción quedó un poco más corta. El problema más grave lo tuve con *Don Juan*. El censor suprimió ciento cuarenta y tantas páginas. Entonces le escribí una carta a Fraga en la que le decía: «Si este libro no sale íntegro lo publico en América y le pondrán una faja que os pique, de la cual yo no me siento responsable». Entonces Fraga leyó el libro y, naturalmente, salió entero. En *Off-side* hubo algunos problemas mínimos que resolví diciendo: «Bueno, acepto esta tachadura a condición de que dejéis pasar esto otro». Y ya a partir de *Off-side* no tuve problemas porque *La saga/fuga de J. B.*, libro que en el año cincuenta no se hubiera publicado, evidentemente, en el año 71-72, se entregó en la censura ya editado; lo entregué yo mismo y, al día siguiente, me dieron la autorización sin leerlo. A

grandes rasgos esta es mi historia con la censura. Lo más grave sucedió con *Javier Mariño*, pues luego de obligarme a cambiarlo, como cuento en el prólogo a la edición *Obras Completas*, se lo cargaron igual.

—Vd. ya no puede ser un novelista desconocido. ¿Cree que es, hoy, muy leído?

—No. Yo no me hago ilusiones; creo que tengo un conocimiento bastante real de mi situación. La gente descubrió, gracias a la televisión, *Los gozos y las sombras*, y lo han leído, efectivamente, muchos españoles y lo están leyendo muchos hispanoamericanos. No es una obra que plantee problemas graves al lector, o sea, es más larga o es más corta..., es lo que se llama humana... *La saga/fuga de J. B.*, que fue la obra que más me dio a conocer, se vendió mucho; no creo que se haya leído tanto. Es decir, que hay muchos lectores que no pasan de la página 50 o de la página 100. Ahora, hay que tener en cuenta que eso también pasa con *El nombre de la rosa*. Un libro se pone de moda, se compra, se le echa un vistazo y se tira. Para qué nos vamos a engañar. Amigos míos muy íntimos (me han dicho): «Chico, yo no entiendo, de pronto estos señores Bastideira, Bastidiña..., ¿qué coño es esto?». El lector está acostumbrado a que le expliquen todo y en tanto uno no le explica las cosas...

—¿Qué le hizo escribir prólogos y/u ordenar libros para la biblioteca Breviarios del Pensamiento Español?

—La necesidad de dinero. El momento posterior a la Guerra Civil era muy grave. Aunque yo era catedrático el

suelo era insuficiente; yo siempre tuve un sueldo insuficiente, siempre fui mal pagado, y, al hacer estos breviaros, creo que los pagaban a mil pesetas y le daban a Vd. para completar dos meses. El último que hice creo que fue el de Sta. Teresa. Lo hice ciego. Fue un momento en el que tuve un derrame en un ojo y no veía. Debí haber hecho cuatro: el de José Antonio, las cartas de Sor M.<sup>a</sup> Agreda, el de Quevedo y el de Sta. Teresa. Alguno de ellos era doble y lo pagaban más. Yo no los tengo; es curioso, estos libros no sé quién se los ha llevado y lo siento: deben ser rarísimos ahora. Yo no sé qué decían los prólogos, pero deben ser absolutamente banales.

—¿Qué significaba escribir para Vd. —en relación a su familia y a su medio social— en los años cincuenta, luego de haber fracasado en el drama y en sus cuatro primeras narraciones?

—Yo no tengo problemas con mi familia. Entiende o no entiende mis obras, no es (una cosa) muy fácil. Mi madre, por ejemplo, las leía y, claro, prefería *Los gozos y las sombras*, porque, además, era un mundo que ella había vivido y en el cual se sentía dentro; mi padre también, pero mi padre ya había muerto cuando se publicó. Leyó el primer tomo... Desde el punto de vista de la gente y, salvo algún amigo, mi historia se puede dividir en dos partes (que pueden resumirse en dos frases): «Este carajo nunca hará nada», «no te jode un carajo de éstos». Son pocas las personas que se alegran cada vez que yo escribo un libro y que se dan cuenta que el libro es bueno. Hay muchas personas

que no tienen inconveniente en aceptar, de labios afuera, que el libro es bueno, y creen que el libro es bueno pero les molesta que lo haya escrito. Algunas de estas personas que se rindieron ante *La saga/fuga*, incluso les causó complejo porque estaba por encima de lo que ellos habían hecho en otros terrenos —novela, poesía, ensayo—, se vengaron en *Fragmentos de Apocalipsis* (diciendo): «Esto no, esto no puede ser; esto es muy malo».

—Obviando las falacias de casi toda clasificación, ¿cree que puede hablarse de un Torrente Ballester trascendente en su teatro, irónico y mordaz luego, humorístico y melancólico al final?

—Bueno, eso realmente no es una clasificación, es el reflejo de una vida; las etapas distintas por las que va atravesando uno. La trascendencia —una cosa es que uno intente la trascendencia y otra que la logre—, no cabe duda que en mis primeras obras, sobre todo en las teatrales, había una intención de trascendencia. Luego hubo un período satírico que culmina en *La Princesa Durmiente*, sátira del mundo en torno, de la política, de la cultura; en fin, aquellos años fueron muy duros y uno estaba viendo que se venía encima la catástrofe y que esto obedecía a la estupidez humana; pero, después, uno fue viendo que quedaba la esperanza aunque subsistía la estupidez. Se me fue templando un poco el ánimo, me fui haciendo un poco más caritativo con la gente y, claro, el resultado... Cuando tú ves una cosa que está mal pero no asesinas al tío, pues te sale una cosa irónica. En cuanto a la melancolía, no la puedo ne-

gar. Yo soy intelectualmente pesimista, vitalmente optimista; soy vitalmente alegre, pero intelectualmente melancólico. En fin, todo el mundo está hecho de contradicciones. Yo tengo las mías y, efectivamente, por mucho que se quiera ser objetivo —y yo no quiero serlo— van saliendo.

—Mayte, dueña de un conocido restaurante madrileño, lo ha definido así: «Es un hombre muy triste». ¿Cree que se trata solamente de una impresión personal?

—Tiene que ser una impresión personal. Probablemente lo que hizo fue utilizar una palabra... por falta de otra. Yo cuando estoy en un lugar de más de cinco personas soy un hombre que se retrae, circunspecto. Me gusta mucho observar y, en estos casos, mi participación es muy restringida; y, claro, la gente que vive en el mundo de los cócteles puede interpretar esto como tristeza. Yo nunca fui triste.

—Siendo el humor una de las claves de la mayor parte de su obra, ¿a qué atribuye el escaso humor de *Los gozos y las sombras* o de *Off-side*? ¿O es que se ha transformado allí en sátira, ironía, mordacidad?

—Hay una respuesta muy corta. Yo comienzo —porque es lo mío, lo que yo siento— con una obra de humor que *El viaje del joven Tobías*, llena de juegos. Hay un demonio que es psicoanalista. Es una obra de humor que es lo que en España no se entiende; aquí se entiende el humor negro, la sátira... Entonces el humor desaparece de mi teatro. Reaparece en una de mis obras más auténticas, en *El retorno de Ulises*, que es contemporánea de *Guadalupe Limón*. Se mantiene, otra vez,

en *Ifigenia* y, por supuesto, en *La Princesa Durmiente va a la escuela*, obra que me rechazaron dos editores. Pero en este momento pesa sobre todas las conciencias una frase de Sartre contra el humor como fórmula burguesa. Yo no me acuerdo ahora dónde está esa frase lapidaria de Sartre, a quien yo admiraba mucho y sigo admirando, pero no estoy de acuerdo con esto. Si es una fórmula burguesa: «Oiga, estamos en una civilización burguesa de la que Vd. participa igual que Carlos Marx, igual que los planes quinquenales». Vamos, hubo una civilización aristocrático-eclesiástica y luego una burguesa y, hasta ahora, no hay más en nuestro mundo. Vamos a no falsificar la historia. Y dentro de esta civilización burguesa, pues, hay matices que reaccionan contra la burguesía. Pero tan antiburgués, dentro de la burguesía, es Marx como Brummel, como el dandismo. Se oponen igual. Entonces yo me siento un poco cohibido y en *Los gozos y las sombras* hay una ligera ironía, muy ligera, muy refugiada en la lírica y en mis personajes que, sí, son humoristas. Algo menos hay en *Off-side*. Claro, Vd. tenga en cuenta que mi experiencia es muy dura: ni lo humorístico ni lo no humorístico sirve para nada; nadie le hace caso.

—¿Hay influencias surrealistas en *La saga/fuga*, *Fragmentos* o en *La isla de los Jacintos Cortados*, para poner algún ejemplo (pienso en *Valenzuela*, *el godo singular*; en *los chistes del lisiado*; en *escenas aparentemente inconexas* o en *las que prima el juego*)?

—Si entendemos el surrealismo de un modo muy amplio, sí; si lo entendemos de

una manera histórica, no. Yo descubrí el surrealismo en el año 27 de una manera tan apasionada que en la Universidad me llamaban el Superrealista. Debo confesar que no sabía lo que era. Algún tiempo después comprendí que el surrealismo no era más que un aspecto muy concreto y, probablemente, transitorio de la fantasía. Coincidió esto con mi descubrimiento del grupo de Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, todo este sistema de artistas conscientes y, digamos, voluntarios, que tienden a hacer lo que quieren, que es la actitud opuesta a la del surrealismo. En las obras que Vd. cita —pudo haber mencionado *El viaje del joven Tobías*, también— no existe la entrega al inconsciente sino el manejo de elementos que pueden proceder del inconsciente, como proceden todos, pero vistos con perfecta claridad y colocados donde yo creo que es su sitio. Yo puedo inspirarme en el Bosco pero jamás me inspiraría en el Manifiesto Surrealista. De manera que si entendemos el surrealismo de una manera muy amplia y que comprenda por ejemplo al Bosco, entonces yo soy surrealista. Ahora, yo no tengo nada que ver con André Bretón, señor al que leía en su tiempo pero que no me dejó una huella. Ahora, eso sí, siempre tuve presente el mundo de la fantasía, pero no me lo descubrió el surrealismo. Lo que hizo el surrealismo fue descubrir su valor literario. Yo vengo de un mundo que es pura fantasía.

—¿Hace Torrente Ballester *literatura gallega en castellano*? ¿Cómo definiría Vd. *la literatura gallega*?

—Bueno, yo hago *literatura gallega en castellano en*

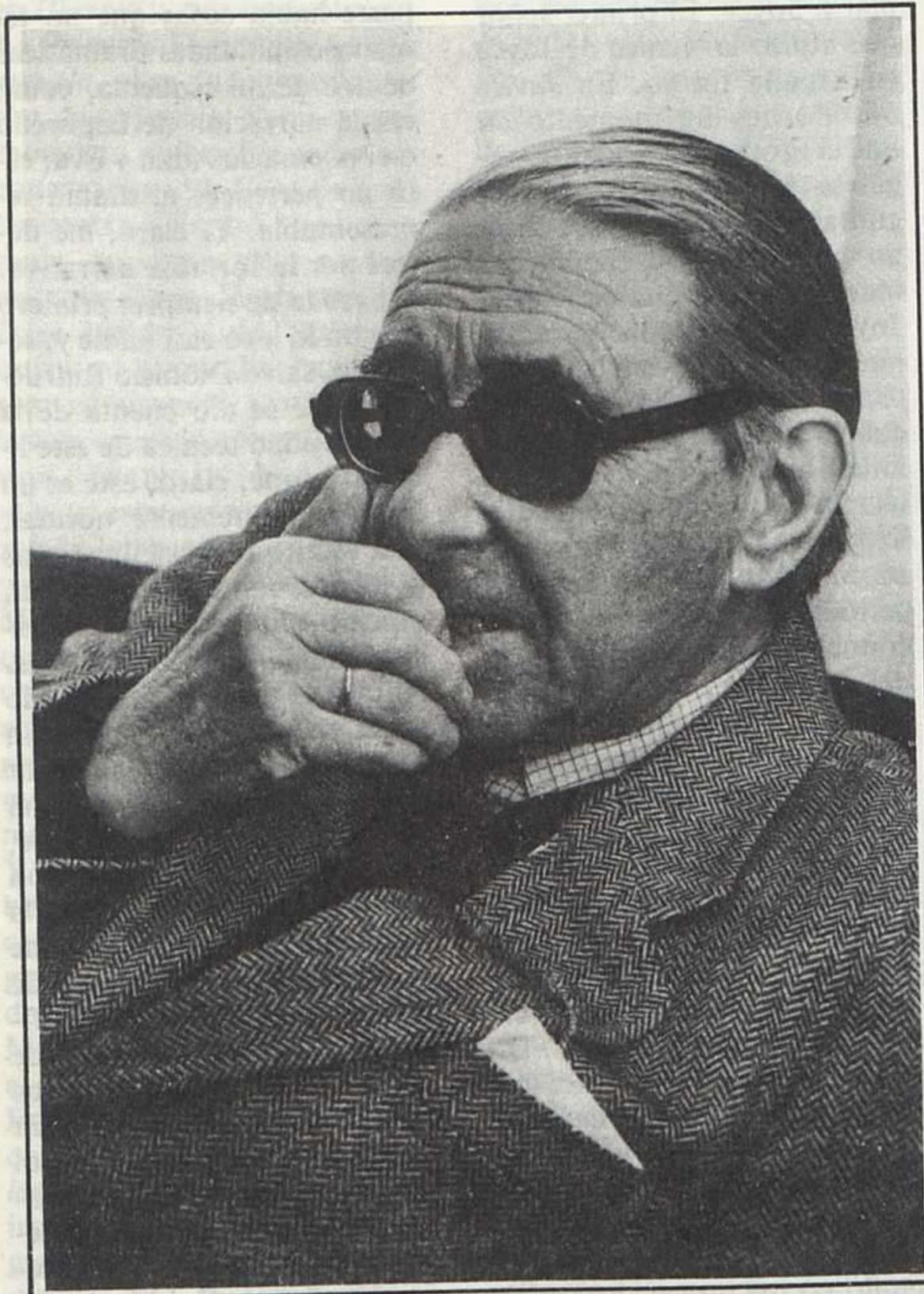
cierto modo, como lo han hecho los escritores gallegos desde la Pardo Bazán. Desde ella hay una especie de fórmula, pero sin la esclerotización de la fórmula —la llamo así por llamarla de alguna manera— y es a partir de la lengua gallega. Es un castellano el nuestro (peculiar), donde se ve más claramente es en algunas cosas de Cunqueiro y en algunas de Valle Inclán y en donde casi no se ve es en Fernández Flórez. Pero siempre hay, más próximo o más remoto, siempre está la lengua gallega. En mi caso de una manera muy clara en las fórmulas sintácticas y, sobre todo, en la musicalidad; yo busco que la prosa me suene como si estuviese en gallego. Y luego hay los temas. Hay quien se reduce a la problemática gallega y quien la supera y sobrepasa y tiene una visión más amplia que lo meramente gallego; pero todos los escritores gallegos, más o menos, coincidimos en esto. Lo que pasa es que hay alguno como Cunqueiro que es bilingüe, y los demás, pues, no lo somos. Yo nunca cultivé el gallego literario aunque hablo gallego normalmente, primero porque no sé ortografía y porque, además, ha cambiado mucho desde que yo leía a Curros Enríquez en gallego. Me quedó una ortografía que ahora no existe ya. Pero, sin duda ninguna, la aportación de la cultura popular gallega, de la temática, de la vida social y de la lengua gallega en mí es algo fundamental. Yo creo que la clave la tengo dada en *Dafne y ensueños*, ahí está la clave de toda mi vida de escritor.

—¿Hasta qué punto *Don Juan es una obra dramática refundida*? El golpe de estado de Guadalupe Limón, ¿lo es también? ¿En qué medida?

—Ninguna de las dos. Son dos casos completamente distintos. *Guadalupe Limón* nunca fue pensada como drama. Fue pensada como trilogía novelesca. Es decir, G. L. era la primera novela de una serie de tres o cuatro donde se contaba la historia de un mito: cómo aparece, cómo triunfa, cómo se combate y cómo muere. Lo que pasa es que como no me hizo caso nadie no lo continué. Pero hubiese sido una cosa... la situé en América como podía haberla situado en los Balcanes. El proyecto era éste: la vida del mito Clavijo. G. L. es una revolución que se hace en nombre de Clavijo, hasta que finalmente se destruye el mito y se acabó. Este era mi propósito, y el hecho de utilizar algunos fragmentos en forma dramática es absolutamente un recurso técnico. Yo había leído todas las novelas del mundo, pero no había estudiado la novela. Lo que sabía muy bien era la técnica del teatro y, claro, después de escribir la primera novela me interesé en la técnica de la novela y me decidí a estudiarla. Autores y críticos; sobre todo las confesiones de los escritores: Henry James, la correspondencia de Flaubert y alguna que otra teoría, por ejemplo, la de Ortega y Gasset. Y, claro, muchas de estas cosas aparecen, en G. L., reflejadas. Pues (yo me planteaba): «tengo que resolver un problema, y ¿cómo lo hago? Pues, por este procedimiento o por este otro». Porque en España nadie sabe de qué va la historia. Y siguen sin saberlo. Hubo un momento en que no se usaba más que la palabra técnica; pero entonces la técnica era algo visible, era poner las columnas torcidas o suprimir las comas o suprimir las mayúsculas. Era eso o co-

piar a Joyce. El primer señor que utilizó la técnica de Joyce en España fui yo. En *Javier Mariño* hay un momento en que el protagonista piensa, según la técnica de Joyce de preguntas y respuestas, qué diría un policía que lo encontrase muerto. Y nadie había leído a Joyce, ni sabía mucha gente que existiese, y yo utilicé esa técnica. Cuando la gente descubrió a Joyce la técnica era imitar una de las veinte mil técnicas de Joyce. Porque utilizó muchas técnicas; las utilizó, además, de una manera periódica o irónica. Porque el conocimiento, por ejemplo, del *Finnegan's Wake* aquí... yo no sé. Quizá el primero en leerlo, y uno de los pocos, fue G. S.; él, sí, habló pronto del libro. Quiero decir que, efectivamente, en G. L. yo utilizo varias técnicas y una de ellas es la dramática. Pero el caso de *Don Juan* es distinto. Durante mucho tiempo pensé en él, durante unos diez años. D. J. era un tema recurrente: dejaba de escribir unos ensayos y volvía a D. J. Por una parte me preguntaba qué era, realmente, D. J. y, por otra parte, a mí el D. J. golfo y señorito chulo no me interesaba nada; yo quería buscar otra clase de D. J. Pero me tenía sujeto la forma dramática. Yo tenía una visión más amplia que no cabía en la forma dramática y cuando me puse a escribirlo, después de *La Pascua triste*, como fidelidad a la forma dramática metí el drama de la última parte, el último capítulo; un drama contado y no representado, pero, en fin, que está allí; el señor está viendo el drama y cuenta lo que ve y lo que oye. Pero evidentemente hay un drama allí. Es decir, que la fidelidad al drama me hizo pasar por muchas fórmulas, la forma de trilogía... yo qué sé. Pero por otra

parte había cosas que no tenían posibilidades dramáticas dentro de mi esquema, como era la narración de Leporello o el poema de Adán y Eva; esto no pertenece al drama representable. Y, claro, me decidí por la fórmula narrativa. Y pasó lo de siempre, primero que no lo leyó casi nadie y, segundo, salvo Dionisio Ridruejo, nadie se dio cuenta de la complejidad técnica de este libro. Porque, claro, este es un libro aparentemente normal; está escrito en castellano más o menos culto, pero en fin, sencillo y tal, sin extravagancias sintácticas ni gráficas. Ahora, es un libro construido arquitectónicamente. Es un edificio que está sostenido por dos columnas que tienen una función técnica pero que, además, tienen una función ideológica: la propuesta de la narración de Leporello tiene su respuesta en el poema de Adán y Eva. Ahí hay un edificio literario y un edificio de pensamiento más o menos teológico. Ahora va a salir un libro de un teólogo español importante, un libro sobre españoles, que él considera decisivos, de este siglo —Ortega, Unamuno, Zubiri— y, el último capítulo, lo dedica a mi D. J. Y, claro, lo único que se le ocurre a la gente decir es: «Esto no es el D. J. de Zorrilla», «esto no es el D. J. de Tirso». En fin: «No sabemos qué es esto». Entonces un señor dice: «Este señor no tiene carácter». «Mire, ¿tienen carácter los mitos? ¿Es Vd. imbécil? Esto no es una novela de Galdós, ¿estamos?». Aquí en España los recursos son esos: los caracteres están bien pintados o están mal pintados, y al carajo. No conciben otra manera de presentar el personaje y le llaman carácter a Aquiles, por ejemplo, o a Edipo; porque como



cierto... Han triunfado los mitos —todavía hoy— sobre la historia. El Franco histórico está muy falsificado.

—¿Son personales las referencias de Bastida a la guerra?

—No. Yo en la guerra no lo pasé nada mal... el lugar donde estuvo preso Bastida... tengo varios amigos que estuvieron allí. Es una referencia no personal pero sí real. Y el personaje del que procede Bastida era un maestro de Ferrol que tenía la figura de Bastida. La diferencia es que estaba casado y se le morían los hijos y nadie lo sabía. Era un hombre discretísimo, generoso y que, efectivamente, hacía poemas republicanos después de la victoria franquista. Este hombre lo que tenía era un miedo feroz; era un auténtico humillado y ofendido por quien sentí una gran ternura. El enseñaba gramática, igual que yo, y los alumnos de gramática de Ferrol se dividían en partidarios de este señor y partidarios míos, y nosotros éramos amigos y, ya digo, un poco por hacerle justicia a este pobre hombre, esta pobre víctima... Pero lo que pasa que uno lo mejora, luego casi hice de él un genio, ¿no?

hay la confusión del inglés que le llama *character* al personaje... pero no puede traducirse como carácter en español, se traduce como personaje.

—¿Qué representaba para Vd. el ideario de José Antonio Primo de Rivera por los años 30 y 40, y qué representa ahora?

—Por los años 30 nada porque no lo conocía. Yo conocí a P. de R. cuando regresé de Francia después de empezada la guerra, donde me encontré con una situación mucho más grave de lo que yo me esperaba, y en peligro porque yo

pertenecía al Partido Galleguista. Pero yo tenía buenos amigos y me dijeron: «Métete en Falange mañana y no pasa nada». Y como yo tenía buenos amigos en todas partes porque nunca me había metido con nadie... Entonces sentí curiosidad por este hombre, la curiosidad que se siente cuando uno empieza a darse cuenta que hay una actitud, que se están elaborando dos mitos históricos: se está falsificando a Franco y se está falsificando a P. de R. Para mí ésta es la verdadera experiencia de la guerra, por lo demás se parece a todas las guerras del mundo. Pero esto sí es

—¿Qué piensa de Belarmino y Apolonio, tiene influencia directa en su obra?

—Es una novela que pudo ser genial y se quedó a mitad de camino... Pérez de Ayala ha tenido dos visiones, dos temas... Belarmino y Apolonio son dos personajes que no se confrontan, se ven una vez a la puerta de la zapatería. La novela no es de B. y A., es del hijo de uno y de la sobrina del otro. Ellos son dos personajes secundarios.

—He encontrado un cierto parentesco de ambientes...

—Hay un tipo de parentesco. En primer lugar, hay una comunidad entre el mundo asturiano y el gallego y, en segundo lugar, hay una cierta semejanza, que no pasa de semejanza pero que quiero precisar en su diferencia: mis personajes piensan y los de P. de A. son pensamientos. En un ensayo yo explico, partiendo de aquella fórmula de un sargento que necesitaba un cañón y decía: «Cojo un hueco y lo forro de hierro y ya está el cañón», entonces yo decía: «Se coge una abstracción, se la rodea de detalles pintorescos y eso es un personaje». Eso son B. y A., dos abstracciones.

—¿No hay ninguna influencia del lenguaje de B. y A. en La saga/fuga?

—Yo creo que los dos (el lenguaje de Bastida y el de Belarmino) proceden de lo mismo. No sé, a mí me han dicho que Belarmino ha existido y que tenía un lenguaje... son palabras deformadas semánticamente; pero el mío está inspirado en un personaje de Orense que inventó una lengua; se llama el trampitán y está publicada su gramática. Hay un ensayo de Filgueira Valverde que trata de los orígenes de la lengua de Bastida refiriéndolo, cosa que yo hice varias veces —no hay que ocultar la verdad—, al lenguaje trampitán de Juan de la Coxa Gómez, que ese es el nombre del personaje. Y este hombre escribía dramas, poemas y de todo. En la biblioteca del Centro de Estudios Gallegos de Santiago están las obras.

—Hay en su producción dos tipos de obras, tomando en cuenta su mayor o menor

apartamiento de un modelo conocido de la realidad; Vd. habla, en algún momento, de técnicas diferentes, ¿cree que es eso lo que justifica las diferencias? ¿Cree que esta desconexión aparente se aclararía echando mano de los temas y de una posible ideología común, para buscar luego las variedades técnicas como elementos pertenecientes a otro nivel o paradigma?

—Lo que yo admito es que, evidentemente, en el conjunto de mis novelas hay algunas que responden, no con toda exactitud, pero sí con bastante aproximación, a lo que se puede llamar literatura realista y otras en las cuales, siempre partiendo de la realidad, se presentan aspectos insólitos de ella e, incluso, se da cabida en mayor o menor grado a lo fantástico, para entendernos. Siempre pensé, desde que tuve conciencia de la narración —lo puede Vd. situar entre el 42, en que terminé *Javier Mariño*, y el 45 en que escribí *Guadalupe Limón*, es decir, cuando me aparté del teatro y empecé a estudiar bien las técnicas novelescas—... Yo traía una perfecta conciencia técnica porque la tenía de antes —la técnica en el sentido serio, no en el sentido, que se da aquí, de carpintería—; yo utilizaba varias técnicas. Ahora (me decía): «Tengo una conciencia técnica y tengo que buscar el equivalente de esto en la narrativa». Y llego a una convicción que me parece importante y de la cual no me he apartado; y es que no se puede aplicar la misma técnica para todos los temas: cada tema exige una técnica distinta, que no tiene que ser cualquiera, tampoco, sino una determinada. Esto fue, desde mi punto de vista de artista, mi gran experiencia de *La*

*saga/fuga* y lo que retrasó su redacción, porque no encontraba la técnica adecuada o la que yo creía que era la adecuada. Es decir, que yo, generalmente, parto de unos materiales y les busco la técnica. Y no hay más que una excepción: esta novela que acabo de terminar. He partido de un problema técnico. Se me ocurrió un día —hace un año, más o menos— (preguntarme): «¿Qué posibilidades tiene hoy la técnica epistolar?». Entonces escribí una novela que no es, exactamente, una novela epistolar; es una narración en primera persona, donde se incluyen un cierto número, bastante crecido, de cartas. Es decir, que hay una voz cantante y una serie de voces secundarias, y el conjunto, pues claro, desarrolla una historia. Es la primera vez que parto de un problema abstracto, técnico abstracto. En fin, cuando el músico dice: «Quiero hacer una sinfonía en do menor, parte de...». La música permite esto; también lo hacen los escritores, pero yo nunca lo había hecho. Porque, por ejemplo, en el caso de *El viaje del joven Tobías*, que tiene una compleja técnica; tiene forma de estrella de seis puntas. Pero no es que yo partiera (de la idea previa): «Voy a hacer un drama en forma de estrella de seis puntas», sino que estudiando los elementos del drama me di cuenta que tenían esa forma. Laín cuenta cómo yo le expliqué, en una mesa de mármol de un café, la estructura geométrica de V.J.T., que es la prueba de que yo tengo conciencia técnica desde los 25 años, más o menos, en que me doy cuenta de que el arte... un poco antes, desde mis lecturas de Baudelaire, Mallarmé, Edgar Poe. Desde ese momento

yo tengo una conciencia clarísima del hecho artístico. Y claro, pues, en este sentido hice toda clase de experiencias pero siempre partiendo de unos materiales; la primera vez que lo hice partiendo de una figura abstracta fue ahora.

—La saga/fuga, ¿fue escrita principalmente en E.U.A.? Si es así, ¿cree que afectó en algo a la novela? ¿Qué pasó en el caso de *Off-side*?

—Bueno, son dos cosas completamente distintas. *Off-side* fue una novela que cuando marché a América llevaba escrita, justamente, la mitad. La terminé en el otoño del 66. Tardé en copiarla porque no tenía mecanógrafa y cosas de éstas. Tardó en publicarse. No fue una novela a la cual se le haya dado importancia en España. Porque en España no se entiende más realismo que el costumbrista, y *Off-side* no es costumbrista. Le gustó mucho a R. C... Pero aquí, en primer lugar por su técnica, que nadie entendió... y segundo, porque los críticos, que más o menos le prestaron alguna atención, no dijeron más que tonterías. Yo recuerdo un pobre diablo que hacía una crítica en I. y decía: «¿Cómo es posible que una Licenciada en Filosofía y Letras sea una prostituta?». Cuando la crítica se hace desde estos supuestos... pues vaya Vd. a hacer puñetas, verdad, aprenda Vd. a leer y a escribir. Había un modo convencional de ver la vida española y la vida madrileña y *Off-side* no respeta esa convención. Porque, por ejemplo, si me reduzco a los personajes que estuvieron en la cárcel como víctimas del franquismo; la conducta de estos señores no coincide con el tó-

pico de las víctimas del franquismo. Hay un comunista, tampoco coincide con el tópico comunista. Hay unos esquemas, entonces el personaje tiene que acomodarse a ellos; en cuanto el personaje no se acomode a esos esquemas la gente se considera burlada, lo cual es muy molesto en España. Lo peor que puede pasarle en España es que el lector piense que le estás tomando el pelo. Luego, claro, en la realidad pasan muchas cosas que la gente no sabe y no piensa que son reales. Yo, por ejemplo, me documenté mucho en la materia de falsificadores de cuadros. No tanto en España como en Italia pero, en fin, que en Madrid es un oficio muy lucrativo. Yo conocí a uno que era verdaderamente genial y falsificaba grecos y goyas según que se emborrachase con anís o cognac. Esto no es una broma, es histórico. Yo era amigo del director del Museo del Prado y el hombre me orientó (respecto) a quien tenía que hablar y me presentó a algunos y tal. Pero Vd. pone esto en una novela y no se lo creen. El falsificador de cuadros corresponde a otra figura (tópica). Aquí son artesanos que viven bien y que se divierten mucho; que se cogen unas cogorzas muy respetables. *La saga/fuga* no la escribí en América. Esta historia es un poco más larga. *Campana y Piedra* es un material inmenso —buena parte del cual sigue ahí— del que se desgaja un aspecto. Tenemos el hombre que se disfraza de mito local. Este tema tiene una referencia histórica directa en un señor que había en Pontevedra y que se disfrazaba de urco. El urco era un personaje medio animal y medio hombre; pegaba gritos por la noche y salía arrastrando cade-

nas. Era un señor divertido, cachondo y rico que le tomaba el pelo a la gente disfrazándose de mito. Este es el núcleo central de *La saga/fuga*, que formaba parte como elemento en un conjunto mucho más amplio que era *Campana y Piedra*. Cuando esta parte de C. y P. empieza a crecer se desgaja, y lo hace de una manera incluso física, porque C. y P. pasaba en Villasanta de la Estrella y entonces tuve que inventar Castroforte do Barralla con algunas consecuencias curiosas. En C. y P. no se trataba de J. B. sino de J. M., puesto que el militar de C. y P. era John Moore, el que murió en la batalla de Elviña y está enterrado en La Coruña. Es para mí un personaje familiar desde los diez años; todos en La Coruña hemos visto mil veces la tumba del general J. M., donde hay unos versos de Rosalía de Castro. Pero al cambiarse (el escenario) a una ciudad de la costa ya no podía ser un militar, tenía que ser un marino, entonces entra el sistema de referencias el whisky Ballantines y a J. B. Esto es posterior. Lo primero que pasa es el desgajamiento de la novela y el llegar a la conclusión de qué es lo que tengo que hacer con este material y cuál es el que me resulta útil. Esto me consume tres años que van de la terminación de *Off-side* hasta el año 70, con momentos de gran desaliento, de equivocación. Llegué a tener cuatrocientos folios escritos con una técnica que podía dar una novela de cuatro mil páginas. Algunos episodios curiosos, por ejemplo, son el que yo no sabía cómo resolver el problema de la ciudad; necesitaba que le pasase algo, pero no servía lo que es costumbre en las ciudades célticas de la cos-

ta atlántica, que es hundirse en un lago. A seis kilómetros de la casa en donde yo nací hay un lago y la leyenda dice que hay una ciudad en el fondo, esto para mí es absolutamente familiar. Pero esto sirve para una ciudad que castigas, pero no para la ciudad que yo necesitaba, porque la gente no puede bajar y subir, ¿verdad?, llena de fango y chorreando. Y entonces yo andaba dando vueltas, porque sabía que dentro de la tradición céltica había algo que yo no recordaba; una de estas situaciones en que se te tapona una neurona. Y puedo precisar exactamente cuándo encontré la solución. Mi hijo Luis Felipe nació en julio del 67, y entonces mi suegra fue a América a acompañarnos. Y, entonces, a finales de agosto de ese año, en vista de que mi suegra estaba en casa y se gobernaba muy bien, porque hablaba el inglés y esas cosas, mi mujer y yo hicimos un viaje que teníamos más que proyectado, deseado; viaje que incluía Washington. De manera que estuvimos en Washington en los primeros días de septiembre. Y, claro, una de las razones por las que yo quería ir allí no era en modo alguno ver a Lincoln, yo quería ver la galería nacional de pintura y arte, que es lo que me interesaba de Norteamérica. Cuando entramos en la sala española, enfrente de la puerta había un cuadro y le dije a mi mujer: «Mira, ahí está lo que busco». Era un cuadro de Goya donde hay una ciudad que, vista de lejos, parece que está por el aire, e inmediatamente recordé que lo que andaba buscando eran las islas volantes de Swift, escritor que yo he leído mucho y que me ha influido. De ahí viene la levitación de Castroforte. Pero

de todas maneras había otro problema: yo no podía contar la novela. Necesitaba que la contara alguien porque yo tengo una mente racionalista y necesitaba una mente no racionalista, que no funcionara de manera lineal. Y recuerdo que una noche estaba desvelado, no era capaz de dormir dándole vueltas a este problema; me levanté, me vestí y me fui al cuarto de estar. Encendí la chimenea. Era una noche de nieve, preciosa. Mi casa tenía un gran ventanal que daba a un patio —que llaman patio allá, y es un pedazo de jardín para el que tienen que usar la palabra hispánica— y la nieve levantaba tres o cuatro cuartas pegada al cristal. Además yo tenía una especie de foco que encendía desde dentro y que iluminaba la nieve sin iluminarme a mí. Yo estaba con la cabeza pegada al cristal frío y en este momento encontré la solución: «Yo no cuento la historia, que la cuente Bastida que tiene la mente revuelta». Entonces, la escribí en las siguientes etapas: el primer capítulo lo escribí en Pontevedra en el verano del 70, el segundo en Albany en enero, febrero, marzo y quizá algo de abril del 71, y el tercero entre Madrid y El Escorial en el verano del 71. La novela que tiene que ver con E.U.A. es *La Isla de los Jacintos Cortados*. Esta sí, porque la parte que podríamos llamar realista... Me interesaba mucho describir el paisaje de allí, el bosque, esas cosas.

—*El tema del homosexualismo —masculino y femenino— no había sido tocado por Vd. antes de Off-side ni lo será después. ¿Por qué?*

—Efectivamente, no lo volví a tocar porque lo consideré lo suficientemente tocado; so-

bre todo en un momento en que nadie se atrevía a tocarlo y tocándolo de una manera tan poco convencional. Porque, claro, la homosexualidad o la tocas atacándola o la tocas defendiéndola. Lo que yo puedo decir es que ese triángulo —*mutatis mutandis*— es real. Yo construí unos personajes distintos, pero efectivamente, había tres personas de la vida, más o menos intelectual, española: viejo, joven y muchacha, y ésta quería rescatar al joven; la muchacha era amiga mía y me lo contaba. Ahora, yo no tengo por qué atacar a los homosexuales. Yo presento un caso y si Vd. lo quiere creer lo cree, y si no lo cree allá Vd. Yo no lo presento para que Vd. lo crea: lo presento como material de una novela. Donde tiene que estar bien y ser cierto es en la novela, no fuera. Lo otro me trae sin problemas.

—*¿Qué le hizo interrumpir los planes de Campana y Piedra para iniciar Off-side?*

—*Campana y Piedra es anterior a Don Juan. Las notas de C. P. empiezan a aparecer al terminar La Pascua triste, pero se refieren a un mundo que viene viviendo en mí hace mucho tiempo. Es decir, después del fracaso de mis primeras narraciones me decido a no escribir, pero eso no impide que esté inventando mundos: Pueblanueva del Conde, Villasanta de la Estrella y un tercero que no ha salido nunca ni saldrá: Villarreal de... De manera que yo me divierto inventando o reconstruyendo novelescamente tres ciudades. Evidentemente la visión de Villasanta de la Estrella es mucho más amplia y compleja y, a partir de un momento dado, no sirve para una novela realista. Yo acabo de escri-*

bir D. J. que ha sido un fracaso y no puedo hacer un mundo vasto en varios volúmenes y que, además, no sea realismo social. Entonces, a modo de desafío técnico... escribo *Off-side* (que consiste en) reconstruir un mundo posible, madrileño, inmediato, donde muy buena parte de los materiales tienen una referencia verídica. No hay ninguno que sea un retrato, pero hay muchos, como le explicaba antes, que tienen una referencia, incluso, a personajes políticos. Otros no, porque el personaje de Agathy o Landrove proceden de *La Princesa Durmiente va a la escuela*; como no pensaba publicarla, pues (los) utilicé...

—Landrove, ¿es, pues, un alter ego de François Dupont?

—Exactamente; lo que pasa (es) que está en otro mundo y modificado. La historia de Dupont y Agathy se traslada y sigue otro desarrollo, aunque a mí me hubiera gustado hacerla de otra manera y no pudo ser.

—Hay elementos en *Off-side* —en el personaje Altonnes, por ejemplo— que tienen luego pleno desarrollo narrativo en Fragmentos de Apocalipsis.

—Siempre hay unos hilos subterráneos que relacionan las obras. Al fin y al cabo, todo sale del mismo saco.

—Estoy seguro que el uso del magnetofón ha incidido de manera clara en sus novelas a partir de *La saga/fuga de J. B. A qué lo atribuye y en qué lo nota*.

—Mire Vd., el uso del magnetofón comienza con *La Pascua triste*. Yo descubro ese aparato y me doy cuenta de su

utilidad para un señor que no toma notas y que, por lo tanto, se olvida. Poco a poco fui tomando la costumbre de hablar, con magnetofón abierto, de mis problemas y discutirlos en voz alta. Y tengo en casa kilómetros de cintas. Yo mismo no sé qué hay en ellas. De vez en cuando se me ocurre coger un montón y... porque es una lata, hay que estar escuchando horas y horas y saber lo que hay. Si en este momento hiciera otra edición de *Los cuadernos de una vate vago* le podría añadir quizá 90 folios más y, si un día, si ahora que he terminado una novela no se me ocurre una cosa pronto, me pongo a investigar cintas y me saco 15 ó 20 folios de cosas; porque yo hablaba ya finalmente de todo: estaba cabreado por el tiempo o por la política o por lo que fuere y lo decía todo, pero —utilizado como documento literario— en este momento tengo 70 u 80 folios. Son interesantes, se refieren mucho a F. A...

—Me refiero a la incidencia en el interior de la novela, no al dictado; pregunto por la importancia de ese nuevo espacio en el espacio narrativo.

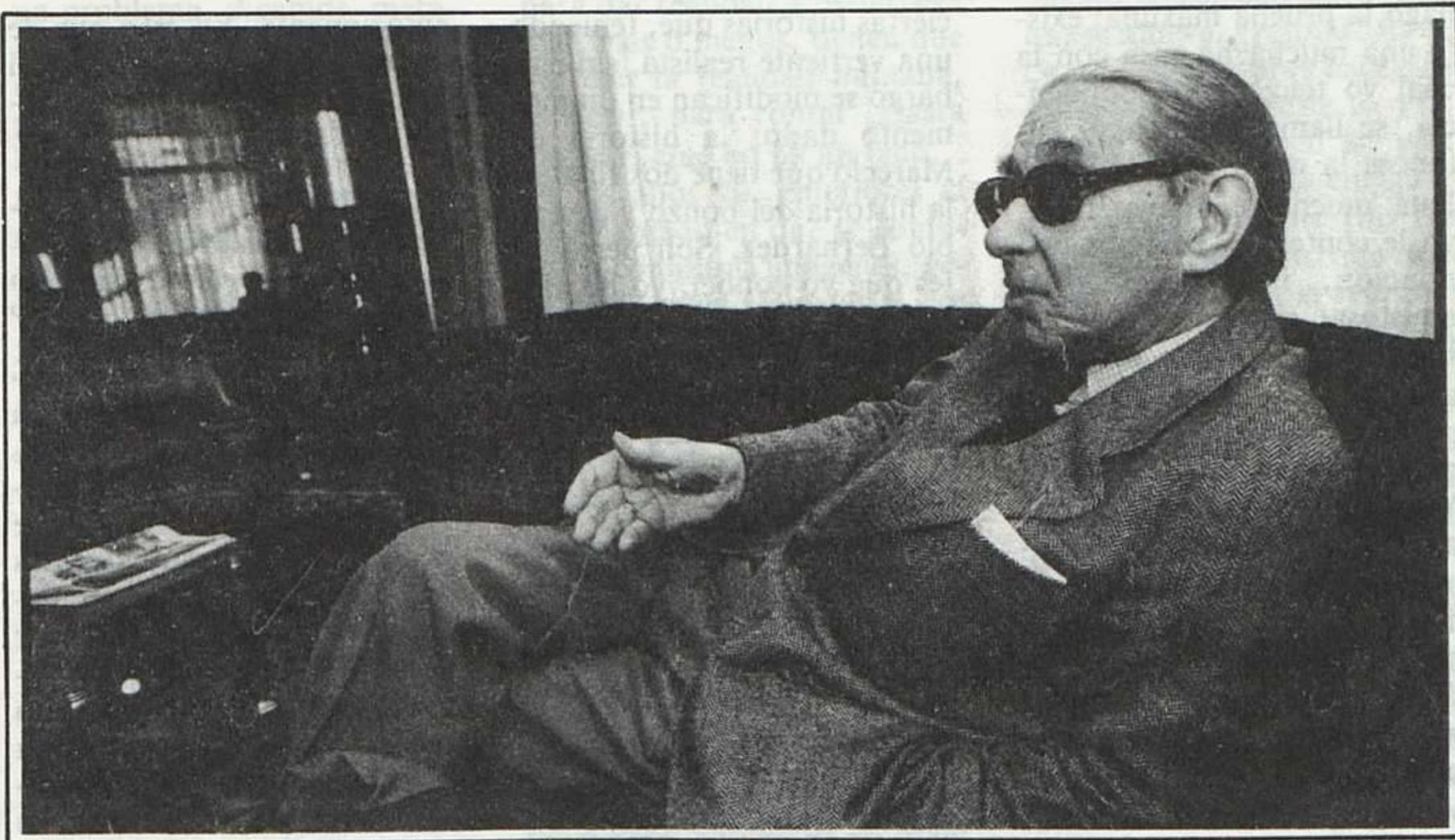
—Lo que yo no hago es dictar al magnetofón porque yo soy incapaz de dictar. Respecto a lo otro, tiene Vd. que unir al magnetofón el espejo, un espejo concreto que tengo en la biblioteca, donde también aparecen fantasmas y personajes; espacios extraños. Se complementan el mundo de los ruidos del magnetofón con el mundo de las visiones del espejo.

—¿Hubiera existido F. A. sin la presencia del magnetofón?

—No lo sé; es posible que no. El magnetofón me ha sido muy útil, sobre todo cuando se tiene familiaridad con él. Ahora he descubierto otro aparato que también está lleno de misterios para mí, que es la máquina electrónica... A mí estas cosas que parecen de brujería, me divierten mucho.

—A través del tiempo parece que ha ido sintiéndose más cómodo narrando en primera persona, ¿qué hay de cierto en ello?

—Es que encuentro mayores posibilidades, mucha más libertad; la razón es ésta: encuentro que hablando en primera persona puedes decir todo lo que se te dé la gana. Y es muy curioso porque los objetivistas acabaron narrando en primera persona: todo son monólogos. Porque, claro, en el momento en que te refugias en el narrador que desaparece... de la narración, hay una serie de cosas que no puedes contar. En alguno de mis libros de ensayos (respondo a la pregunta): «Y Vd., ¿por qué cuenta lo que piensa un señor? ¿Cómo sabe Vd. lo que piensa ese señor?». «Mire Vd., lo inventé yo». Pero esto ya está planteado en *El Quijote*; porque la gente no se da cuenta de que los problemas de la narrativa están planteados desde que existe la narrativa. (En *Don Quijote* se dice): «Pero, oiga Vd., mi amo, ¿cómo es que el autor de ese libro sabe lo que hablamos Vd. y yo a solas?». ¿Estamos? La pregunta se plantea lógicamente, ¿no? Si Vd. se presenta como historiador de la realidad, ¿cómo coño sabe lo que piensa un señor, cómo justifica el monólogo interior, cómo justifica la descripción de un señor que está haciendo una cosa solo? No



puede ser, Vd. no la ve; tiene que partir de una convención: mire Vd., yo hago "como si". Y este "como si" es muy amplio... Yo no rechazo el objetivismo, a mí me parece que para ciertas cosas es muy útil pero para otras no, porque te limita el mundo... Discutiendo con un *behaviorist* de éstos (le dije): es que Vdes. no se dan cuenta de una cosa, de que el hombre es un animal que miente. Yo hice la prueba en *Off-side* que era cuando esto estaba de moda. Entonces yo presenté un personaje y este personaje en un momento dado dice una mentira y, como yo no digo que era una mentira todo el mundo se creyó que era cierto. Es decir, no han tenido en cuenta la personalidad del personaje. Oiga Vd., este personaje a quien vienen siguiendo desde el principio de la novela no puede haber hecho esto, porque si lo hubiera hecho lo hubiera dicho desde un principio dado su carácter. En ese momento (el personaje) dice que sí —me refiero a cuando An-

glada le dice a Landrove que él también estaba fusilando el Corazón de Jesús—; oiga Vd., no, porque si no lo hubiera dicho desde un principio. Este tío, dado su carácter, no puede callarse una cosa de éstas, se la tiene que decir a Landrove: «Tú sabes que yo...» (Porque) no puede tolerar que haya un señor que sea más importante que él. Claro, de pronto ante él, un mero señor camuflado con los rojos y tal, aparece un héroe que ha ido a fusilar el Corazón de Jesús y dice: «Ah, yo también estaba allí». Y el otro señor (Landrove) se ríe. Claro, yo me limito a la descripción objetiva cuando (aludo) a la mirada, a la sonrisa y tal, del interlocutor... He llegado a decir: «Bueno, voy a poner una nota en el pie: oiga, fíjese que este señor está mintiendo. ¿Estamos?». Me parece que eso está recogido, no sé si en *Los cuadernos de un vate vago* o en lo que está sin publicar. Pero sé que hay una nota en la que digo: «Estoy hacien-

do esto y nadie se va a dar cuenta; lo hago por esto».

—¿Qué le hace pensar que el personaje-narrador de *F. A. es más* Torrente Ballester que el profesor de *La Isla de los Jacintos Cortados*? ¿Cree que la diferencia puede establecerse en relación a un mayor o menor parecido que cada uno de ellos guarda con el escritor T. B.?

—Hay una diferencia que quizá lo explique o sirva de respuesta. (En) *F. A.* el narrador soy yo desenfadadamente; cuento, parto de una circunstancia biográfica mía y... desarrolla de una manera parabólica una realidad biográfica. Estoy en un momento vitalmente bajo, momento que terminó en mi ataque al corazón y me siento a veces, incluso, vacío. Entonces (quiero contar esto), pero hay que contarlo de una manera directa, intentando una novela que no tiene materiales y, claro, lo hago con absoluta libertad porque yo sé que la palabra sostiene lo que sea. Entonces

hago la prueba máxima: existe una muchacha rusa con la cual yo tengo correspondencia, se llama Lénutchka, entonces la meto en la novela. Esta muchacha me escribió, yo le contesté y tenemos una relación, incluso afectiva, amistosa; esta chica está en España ahora, pasa los fines de año en mi casa y en el verano va a pasar una semana o quince días en La Ramallosa. Y yo, pues claro, la meto en la novela por el único procedimiento que tengo y es hacer de ella un personaje; primeramente esto, y, segundo, cuando se empieza una narración nueva hay vacilaciones; es que uno se siente solicitado por varias cosas —la solicitud (en este caso) del tema de Napoleón, del tema de la policía—. Poco a poco van abandonándose unos temas y tal, pero hay una cosa que el lector no sabe y es que uno está muy interesado en un tema y, de pronto, paf, un día aparece otro que se le mete —una cuña— y le desplaza (los otros) y, bueno, pues esto hay que hacerlo también. Bien, pues éste es (el caso del) Supremo. Su historia es una historia que se me mete ahí. Y luego, pues, cierto tipo de problemas como, por ejemplo, el del robo de personajes, que es un problema cervantino. Cervantes roba al *Quijote* de Avellaneda y a mí me roban personajes. Y (también está) el problema de Augusto Pérez, que está mal planteado (en Unamuno), porque es mentira (que se rebele contra el autor), porque A. P. no se rebela contra ti; A. P. se rebela contra ti porque tú quieres que lo haga; es decir, ese tipo de problemas críticos... Entonces todo va saliendo ahí bajo la forma de diario, ¿verdad?, y, claro, conservando

ciertas historias que, teniendo una vertiente realista, sin embargo se modifican en un momento dado: la historia de Marcelo que tiene dos finales; la historia del bonzo y de Pablo Bernárdez. Son personajes que yo conocí, yo he modificado... P. B. no era un muchacho alto y guapo sino pequeño y feo, era un anarquista muy divertido y murió el pobre tuberculoso... El bonzo se me ocurrió de una manera curiosa; se me ocurrió en un cóctel, aquí en Madrid, donde apareció un profesor americano vestido de cura pero con una sotana gris. Entonces yo digo: «Pero, ¿quién es este señor, de qué religión es?». Entonces me dijeron: «Es un profesor americano que le da por vertirse así y, para que no lo confundan con un cura, en vez de llevar sotana negra lleva sotana gris». Esto se me mezcló con esta figura, que en los E.U.A. se reiteraba tanto, éstos que andan envueltos en paños de color azafrán y pelada la cabeza, y de estas fusiones y de un anarquista que había en Santiago salió la figura del bonzo.

—Fragmentos de Apocalipsis propone toda una teoría de la novela tan o más completa que la de La saga/fuga de J. B.

—Yo creo que es una novela absolutamente incomprendida... los críticos se encontraron con una cosa... Es curioso porque si se hubiera publicado un año después se hubiera hablado de ella, porque a los seis meses o así de haberse publicado salió en Francia una novela... donde se estudian todas las novelas dentro de la novela y este tipo de cosas... Es mucho más corta (F. A. respecto a *La saga/fuga*), mucho más lírica, mucho más

emocionante. Yo creo que de las cosas mejores que escribí en mi vida es la escena del ciego y su amiga...

—¿Puede resultar la "aparición" de Lénutchka un mecanismo importante respecto a las tres novelas siguientes?

—Quizá no considerada como un mecanismo; pero quizá (sí) considerada como un ensayo. Es decir, ensayo concreto dentro de uno mayor que es F. A. y que (responde a las preguntas siguientes): ¿la palabra es suficiente para dar realidad a un mundo determinado que no coincide con lo real? Y, ¿es posible que un personaje como éste viva? Entonces me encuentro un día en Oviedo y se me acerca un señor muy alto, de unos treinta y tantos o cuarenta años, médico de profesión, y me dice: «Yo soy Fulano de tal. ¿Vd. es Torrente Ballester? No le perdono que se haya Vd. desecho de Lénutchka». Es decir, que se puede, efectivamente, causar una emoción y causar una impresión de realidad descubriendo las cartas: «Este personaje lo estoy inventando y tal y tal». Para mí vale mucho más la impresión de ese señor, que no es tonto aunque no sea escritor, de lo que pueda decir un carajo en una columna de una revista. Este señor es un lector normal, de una cultura normal, que se apasiona por un personaje cuya contextura es meramente verbal...

—Las muñecas de Quizá nos lleve el viento al infinito, ¿son de alguna manera el desarrollo de las ideas reflejadas en Lénutchka y de las mismas muñecas de F. A.?

—Están dentro de la misma línea, naturalmente. Ahora, lo que pasa es que se plantea

un problema, digamos, metafísico de un orden completamente distinto: ¿Hasta qué punto esta perfección puede llevar a una humanización del robot? Claro, son dos robots completamente distintos. Hay uno que tiene programada la libertad y otro que tiene programada una misión. Yo no le puedo dar solución, yo lo que hago es plantear la cuestión de una manera poética, que es como plantean las cuestiones los escritores. Otra la puede plantear de una manera teórica o incluso práctica; ahora, yo no puedo plantearlo más que como argumento y personajes de una narración.

—¿Qué piensa de Quizá no lleve el viento al infinito en relación a su obra anterior?

—No estaba en mi programa, o estuvo y la dejé al margen, porque, evidentemente, un conato de esta novela está en F. A. Es muy curioso cómo una sola frase de la novela puede confundir a la gente, (me refiero a) el Maestro de los Caminos que se Bifurcan; entonces dicen: Borges. Y no tiene nada que ver con Borges. Toda la primera parte de *Quizá nos lleve el viento al infinito* estaba pensada antes de F. A.; entonces yo lo utilizo allí, digo "bifurcan" y, por esta palabra, me relacionan con Borges. La suprimo y nadie habla de Borges. Se lo conté a Borges en Sevilla: «Mire Vd., yo una vez, con intención de hacerle homenaje... sabía perfectamente que poniendo una palabra...». Suprimí la palabra bifurcan y nadie ha pensado en Borges.

—¿Qué opinión le merece el cine que toma sus novelas como argumento?

—Bueno yo creo que el cine tiene unos medios específicos

para dar realidad a materiales que, más o menos, tienen que ver con la realidad humana, es decir, para contar. Hasta ahora el cine no ha logrado... de los años 20, anteriores al cine hablado en que se contaba ya con puras imágenes, pero después vino la palabra y se cargó todo eso. El cine puede contar, tiene medios para hacerlo y tiene que llegar un momento en que haya obras filmadas que entienda todo el mundo y obras que no entienda todo el mundo; pero no en cantidad equivalente a las novelas por una razón: es que el cine es muy caro y hay que trabajar, necesariamente, en equipo; entonces la libertad que tiene el escritor solitario no la tiene el cineasta. El buen cineasta tiene la virtud de ver las cosas en imágenes. A veces ve sus propias cosas en imágenes, pero lo general es que vea en imágenes cosas que inventan otros. Mi última experiencia importante a este respecto fue el *Romeo y Julieta* de Zeffirelli. Me entusiasmó; no solamente porque la obra de Shakespeare es muy buena. Me entusiasmó concretamente cómo, conservando la acción y el diálogo, Zeffirelli había resuelto en imágenes, en puro cine, una multitud de cosas. Hay un momento en que Romeo está hablando en un patio; lo que está diciendo lo puede decir en otro sitio pero lo está diciendo iluminado por la luna y rodeado de sombras. Casi se ven las hojas; el fotograma es extraordinario. Estamos acostumbrados a ver la entrevista de R. y J. en el balcón, ella dentro y él fuera, en la escalera y tal; pues la entrevista de Zeffirelli —la primera vez que se ven en el balcón, cuando el ama llama a J. y tal— es de una movilidad tal... Porque, claro, hace un

balcón largo, con unos árboles; se mueve, ¿verdad? Es decir, que este hombre hace cine; no es que fotografíe R. y J., es que se apoya en R. y J., conserva R. y J., la enriquece con imágenes expresivas que le dan un realce a lo que es un texto destinado a la representación y un realce mucho más rico de lo que se puede hacer en el teatro, desde el punto de vista de la imagen. En el teatro basta con la palabra y el actor, si queremos que sea eso, y estos señores (del teatro isabelino) no tenían riqueza escenográfica, tenían cuatro cosas que valían para todo, ¿estamos? Y sus obras ahí están. Pero el cine puede hacer esto. Entonces, en cierto tipo de narraciones mías que tienen un argumento, que tienen una historia que contar, sí, se puede hacer cine. Y no se puede hacer en cine *La saga/fuga*, por muchas vueltas que le haya dado Buñuel. La pidió y la leyó (pero en ella) es tan importante lo literario, aunque haya muchas imágenes visuales. Como Vd. sabe trabajo con imágenes visuales fundamentalmente, son imágenes para oír la palabra e imaginársela, no para verla.

—¿Como definiría la frivolidad? ¿Hay frivolidad en su obra?

—Yo creo que no. Creo que la frivolidad es un juego superficial y yo no creo jugar superficialmente en ningún momento. Muchas veces hay una apariencia de superficialidad y de frivolidad; a Oscar Wilde lo han tachado de frívolo y yo no tengo a O. W. por el menor frívolo. Era un señor que estaba en una actitud defensiva muy seria frente a una sociedad que se lo cargó, y frente a la cual utilizaba unas armas determinadas,

que parecían frívolas pero que no lo eran. La frivolidad no se tiene por sí sola. Además, tanto se cuenta de la enorme cantidad de preocupaciones de tipo religioso y metafísico en mis obras aparentemente más juguetonas.

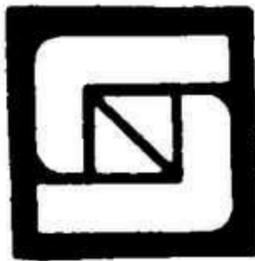
—Lo han comparado con Julio Cortázar —con el que guarda diferencias fundamentales— partiendo de lo que llaman novela intelectual.

—La novela intelectual la inventó Cervantes... No, es un escritor que no guarda conmigo la menor relación; me gusta muchísimo como cuentista —género que yo soy incapaz de realizar—; no me gusta tanto como novelista. Me parece que la famosa *Rayuela* tiene dos partes perfectas que son la historia de la pianista y la historia del paquete de yerba, y todo lo demás no interesa para nada. Y *Manuel* no me gusta nada.

—Vargas Llosa escribió —la idea era antigua— que la felicidad no daba buenos dividendos literarios, y Onetti había dicho que escribía porque no podía dormir. ¿Qué piensa Vd. de todo esto?

—Yo pienso que cada señor es un caso; yo no comparto ninguna de las dos experiencias. Yo no soy neurótico.

José Manuel GARCIA REY



## NUEVA SOCIEDAD

NOVIEMBRE/DICIEMBRE 1984

Nº 75

Director: Alberto Koschuetzke  
Jefe de Redacción: Daniel González V.

**ANÁLISIS DE COYUNTURA:** Gregorio Selsler: Panamá: Las Exequias del Torrijismo; Edén Melo: Uruguay: La Democracia Otra Vez.

**TEMA CENTRAL: LA CALIDAD DE LA VIDA:** Omar Ovalles: Tolerar el Futuro. Utopías y Proyectos Políticos; José-Balbino León: ¿Qué Significa Vivir? El Hombre y su Ambiente; Hernán Contreras M.: ICV = 1 - 3.125 (15 y 55). Un Modelo Cuantitativo de Calidad de la Vida; Pedro Cunill G.: Geografía para Tiempos Difíciles; Ted Córdova-Claure: La Calcutización de las Ciudades; Octavio E. Alves de Brito: Ambiente, Política, el "Otro Desarrollo"; Miguel Mata: La Pobreza de la Riqueza. La Sociedad Petrolera; Rubén Gazzoli: El Barrio entre la Mitología y la Realidad; Fernando Villegas D.: La Calidad de la No-Vida en Chile; A. Orsatti - G. Riquelme: El Seguro Social: ¿Mito Jurídico?; Pedro Galán: Sangre, Sudor y Lágrimas. Las Condiciones de Trabajo; Teresita De Barbieri: Las Mujeres Menos Madres. Control de la Natalidad: ¿Control de la Mujer?

**POLÍTICA—ECONOMÍA—CULTURA:** Pablo González Casanova: La Liberación del Pensamiento Colonial; Karl Kuehne: La Actualidad del Economista Karl Marx; Horst Ehmke: Berlinguer y la Izquierda Europea; Raúl Rivadeneira P.: Partidos Políticos, Partidos Taxi y Partidos Fantasma. La Atomización de los Partidos en Bolivia (II Parte); Carlos A. Barrera: Argentina: Ardua Democracia.

**NOTICIAS—INFORMES—RECENSIONES**

### SUSCRIPCIONES (Incluido flete aéreo)

	ANUAL (6 núms.)	BIENAL (12 núms.)
América Latina	US\$ 20	US\$ 35
Resto del Mundo	US\$ 30	US\$ 50
Venezuela	Bs. 150	Bs. 250

**PAGOS:** Cheque en dólares a nombre de NUEVA SOCIEDAD.  
Dirección: Apartado 61.712-Chacao-Caracas 1060-A - Venezuela.  
Rogamos no efectuar transferencias bancarias para cancelar suscripciones.