• Laureano Bonet

LA MORADA DEL ESCRITOR:

una conversación con JUAN MARSÉ

Juan Marsé en su biblioteca
(Barcelona, 2012)

LA MORADA DEL ESCRITOR:
una conversación con JUAN MARSÉ

Walter Benjamin comparó en una ocasión la vivienda en que residimos a un estuche, cálido y entrañable: nos preserva de las agresiones del mundo exterior. De ahí que, a la postre, esta morada, o guarida, se convierta en biografía de su habitador: poco a poco se irá cubriendo con una pátina de gestos, memorias, deseos que se materializan en unos cuadros, unos muebles, unos ornamentos y –si dicho habitante es un letraherido– en libros, libros, libros. La biblioteca: una huella más, acaso la fundamental, en esa biografía que se dilata también a lo largo de los años. Leyendo los autores que figuran en el lomo de esos libros podemos descubrir, sin la menor vacilación, la personalidad del propietario, sus gustos y obsesiones literarias.

Así ocurre con el despacho de Juan Marsé, situado en la parte más soleada de su vivienda barcelonesa, en el número 106 de la calle Bailén, en el corazón mismo del Ensanche. Un despacho con las paredes forradas de estanterías y, por los breves espacios sin cubrir, algún que otro dibujo, foto o pintura: al fondo, la mesa de trabajo, repleta de papeles, blocs, rotuladores, lápices. En un estante destaca *La isla del tesoro*, de Robert L. Stevenson, una de las pasiones de Marsé: "Siempre digo que me gustaría volver a leer *La isla del tesoro* tal como la leí por primera vez, cuando era un chaval". En un muro contiguo, a la entrada del despacho, se distingue un retrato al óleo de Jaime Gil de Biedma: otra personalidad decisiva para nuestro autor. Detrás de la butaca donde me siento, asoma *La noche del cazador*, de Davis Grubb, cuya versión fílmica –ejecutada por Charles Laughton– tanto perturbó a Marsé cuando la descubrió a comienzos de la década de 1980.

Emprendemos nuestra charla un sábado de este año 2012 a punto ya de extinguirse, poco después del mediodía: el momento predilecto en que Marsé da un alto en el trabajo y atiende gustoso a sus amigos. Deposito la grabadora encima

de la mesilla, junto a los cristales del balcón –que suavizan el tráfago urbano– y veo que este cacharro está también rodeado de nombres no menos famosos: Saul Bellow y sus *Cartas;* una edición de la *Poesía y prosa* de Jaime Gil; un libro de Lóbo Antunes; un ejemplar de los *Homenots* de Josep Pla. "Estos *Homenots* son extraordinarios" exclama ahora Marsé, y añade: "Es impagable el que dedica a Amadeo Vives: ¡qué mezcla de sexualidad desenfrenada y puritanismo religioso!". Pero la grabadora se impacienta; no cabe demorarse más. Y surgen las primeras preguntas, aún tímidas, cautelosas.

Ringo está conmigo

–Es proverbial tu escaso entusiasmo por las entrevistas. ¿Te parecen una pérdida de tiempo?
–Vamos a ver. Sucede que el tema de la entrevista suele ser el autor, el escritor, que en este caso soy yo. Y yo como tema de conversación me aburre mucho; me aburre muchísimo hablar de mí mismo. Este es el gran problema.

–Sin embargo, todo lo que digas tendrá un innegable valor literario e, incluso, testimonial... Estamos viviendo un cambio de época, en lo económico, lo político, lo cultural. Vivimos una situación crítica en España y, también, en Europa. ¿Es el cierre de una etapa histórica?
–Respecto a España me gustaría que fuera, sí, el cierre de una etapa histórica. Porque la mierda nos llega, ya, hasta el cuello. Es probable, lo que pasa es que no lo veo así: la solución no la veo como quien dice al alcance de la mano. No sé, no sé: no he reflexionado lo suficiente sobre este asunto. Lo único que sé es que, día tras día, surgen noticias de lo más desalentador. Creo que el modelo de Estado –por hablar con el lenguaje que emplean los políticos– ha caducado. No funciona nada, absolutamente nada: ni el estamento jurídico, ni el político, ni el ejecutivo, ni las autonomías. Habría, por tanto, que revisarlo todo.

–En tu dirección electrónica figuran las señas "Ringo Marsé". ¿Te sientes muy identificado con este personaje de John Ford, protagonista de La diligencia*?*
–Bueno, hay muchos personajes en el mundo de la ficción, el cine, la literatura que me resultan entrañables: hubiera podido escoger cualquier otro. Escogí este porque quizá sea el más reciente: está en mi última novela, *Caligrafía de los sueños*. En cualquier caso sí, Ringo es un personaje que está conmigo desde que era yo un chaval, desde que vi por primera vez esta película.

– *¿Te entusiasmó* La diligencia?
–Es una espléndida película del Oeste. Quizá no sea la mejor de John Ford pero marcó, sin duda, una época. Baste recordar lo que dijo Orson Welles ante la pregunta de quién era, a su juicio, el mejor director de cine: "El primero, John Ford; el segundo, John Ford y, el tercero, John Ford".

–Pasando otra vez a la política, ¿cuándo empezó en ti ese sano cuestionamiento del conglomerado catolicismo, alta burguesía y nacionalismo catalán? Un cuestionamiento que se va reiterando en tus obras y muy perceptible, ya, en La oscura historia de la prima Montse...
–No sé cuándo empecé a preocuparme por este asunto. Un asunto que estaba en el aire y sigue estando en el aire. No sabría decírtelo, repito. Pero constituye el trasfondo de cualquier historia que se desarrolle en esta época que describo en mis novelas y, además, en nuestra ciudad, Barcelona. Uno organiza el material para contar una historia pero –por lo menos este es mi caso– en mi manera de trabajar no programo muchas teorías a priori. Respecto a *La oscura historia* no me planteé la historia de esta manera: voy a contar la vida de una muchacha, hija de María, para demostrar tal y cual. No, no, en absoluto.

–Esa incomodidad ante el catolicismo, la burguesía alta y el nacionalismo fue una incomodidad que iría emergiendo en ti poco a poco, ¿verdad?
–En realidad se trata de un subtema, sí; simplemente un subtema. Al intentar reflejar la problemática de la sociedad en que vives –en este país y en esta época– surge siempre eso.

–En tus obras se advierte una cierta dualidad sobre Barcelona, su mundo, sus gentes: amor y, a la vez, animadversión. Existen varias Barcelonas en tu narrativa, ¿no? Y, por otro lado, la Barcelona humillada, tras 1939, parece que se ha ido convirtiendo poco a poco en mito literario para ti.
–No sé, eso debieran decirlo los críticos. Yo simplemente por fecha de nacimiento voy a dar, ¡y mira que el tiempo es amplio!, con el franquismo. ¡Ya es mala suerte! Y sí, Barcelona era una ciudad hundida, humillada, jodida, gris –como las ciudades del resto de España– al iniciarse esa dictadura, en los cuarenta, los años más duros de la represión.

–¿Mala suerte?
–¡Muy mala suerte! Me habría encantado haber nacido en el siglo XVII, o en el XVIII, siendo pirata, en el Caribe, y robar, cortar cabezas, muchas cabezas...

JUAN MARSÉ

El griterío de las buenas novelas

–En tus últimas obras, sobre todo a partir de la década del setenta, noto que transitan entre ellas diversos personajes: hombres, mujeres, chiquillos, siluetas, leyendas orales. Van y vienen entre estas novelas, estos relatos. ¿Podríamos hablar, así, de novelas abiertas? ¿Te ha interesado el 'relato abierto' que idearon Balzac o Galdós?

–Sí, me atrae muchísimo este tipo de relato abierto, a lo Balzac o Galdós, salvando por supuesto las distancias. Probablemente lo explique el hecho de que yo tengo un territorio muy acotado, que se compone de varios barrios de una ciudad, Barcelona, y de una época también acotada, una larguísima postguerra que va más allá de la década de 1940. Pero sí que mis novelas remiten a esta situación y a unos años decisivos que son, justamente, los años que coinciden con mi adolescencia y el inicio de mi formación personal.

–Por otro lado, un tema muy visible –incluso diría que un tanto 'olfativo'– en tus obras lo constituye la destrucción de un mundo, unas vidas que se van descomponiendo poco a poco. Es la crónica de la derrota, el engaño –también el autoengaño–. Y eso, creo, se traduce a menudo en unas imágenes donde sobresale lo podrido, las aguas negras, las humedades pestilentes. Se trata de un rasgo estilístico personalísimo y habitual en tus novelas.

–Sí, volvemos a lo mismo. Pinto esa época de ignominia en lo social, lo político, lo moral, incluso lo religioso: me remito un poco a lo que te he dicho antes.

–Por el contrario, en otros momentos las imágenes que concibes son muy físicas, como si fueran ahora síntoma de lo instintivo, entendiendo esa instintividad como lo más intenso, lo más espontáneo: la vida en su mayor pureza. Por ejemplo, Vicky Mir, el personaje de Caligrafía*: casi una señora Bovary, indefensa e, igualmente, muy instintiva en sus amores y desamores.*

–A mí siempre me han seducido –incluso como lector– los personajes que tengan vida propia. Casi estoy por decir que se independicen un poco de las intenciones del autor. No me gustan lo más mínimo los personajes planos, o previsibles. Nada tiene que ver esto con la inteligencia: es otra cualidad humana. Se trata de la vitalidad, el instinto, la espontaneidad. De ahí que evite en mis novelas los planteamientos demasiado intelectuales pues, por otro lado, no me considero un intelectual, un ideólogo, sino que soy, simplemente, un narrador a quien le gusta contar historias y que confía, también, en su propio instinto para desarrollar con la máxima eficacia posible tales historias. Por eso prefiero que los personajes expresen sus dramas íntimos, sus euforias o engaños a través de la acción, por decirlo

de alguna manera: por medio de cosas que hacen o que, tal vez, no debieran hacer. Se expresan así; no de manera abstracta o en exceso teórica.

–¿Hay, por tanto, una cierta tensión en tus personajes entre la vitalidad, o instinto, y la cultura?
–Sin la menor duda. Volviendo...

–...eso recuerda a Hemingway, autor que a ti te gusta mucho...
–...al personaje que has citado tú, Vicky, prefiero que haga cosas a simple vista contradictorias, o que demuestren cierta ambigüedad. En esta novela, concretamente, el hecho de que se acueste sobre unas vías del tranvía que ya no circula, con la idea de suicidarse, le obliga al lector a pensar: una de dos, o es tonta o está loca, pues sabe perfectamente que no llegará ningún tranvía. Sin embargo, me gusta tal conducta, o acción, precisamente por esto, porque deja en el aire una serie de cuestiones y lo que prevalece, a la larga, es la fuerza vital del personaje capaz de cometer este disparate.

– Sobresale también en toda tu obra literaria la propia vitalidad de las ficciones que vas tejiendo. ¿Rehúyes el relato documental?
–En *Caligrafía* hay una frase, a ese respecto, que viene a decir que lo inventado, lo ficticio prevalece muchas veces sobre lo real y, en definitiva, explica mejor el mundo. Sí, yo soy un forofo de la ficción porque el documento puede interesarme para saber la verdad verdadera de las cosas, pero esta verdad verdadera puede no serme útil a la hora de inventar una historia.

–Todo eso parece adivinarse en Encerrados en un solo juguete *cuando un personaje le comenta en una taberna, repleta de bullicio, a otro que está leyendo: "No comprendo cómo puede usted leer aquí". A lo que responde su interlocutor: "¿Por qué no? Hay más ruido en este libro que aquí fuera".*
–No lo recordaba... Pues sí, es cierto.

–¡Maravilloso! El ruido, el griterío que destila un relato, una ficción...
–Yo soy un grandísimo partidario de la ficción, vuelvo a repetirlo: he devorado miles de novelas, relatos, películas a lo largo de mi vida. Pero claro, una ficción que remita a una muy específica realidad, por decirlo así: una realidad entre comillas. Se trata, es evidente, de un tema muy complejo, diría incluso que muy extraño: hasta qué punto te despierta más interés una historia inventada que una

historia real. Por ejemplo: cuando voy al cine y veo una película en que, nada más empezar, sale el típico letrero que dice "los hechos de esta película están basados en hechos reales", casi estoy por largarme. No, no me interesa, me da lo mismo que esté basada en hechos reales o no; es igual, yo decidiré si me lo creo o no. Es decir, la credibilidad de una historia que te cuentan no está en que se base en hechos verídicos sino, al contrario, en la capacidad de hacerte creer esta mentira. Bueno, todo eso es muy obvio, muy sabido ya.

El coche podrido por la lluvia

–¿Ha modelado en parte el cine tu escritura?
–No sabría decírtelo, pero es posible. No me he detenido a analizarlo pero es posible, porque he visto mucho cine y el cine me ha dado mucha formación, si es que tengo alguna. Diría que el cine, en mi caso, pesa tanto como la vida. Desde chico he ido a cines de barrio y he aprendido mucho allí, viendo un montón de películas. No se trata de las técnicas narrativas que, como todos sabemos, son muy distintas a las de la literatura. Pues la capacidad de contar una historia a través de imágenes y la capacidad de contar una historia mediante palabras nada tienen que ver desde el punto de vista de estructura, ritmo, desarrollo, etc. Ahora bien, sí hay algo que a mí me apasiona y es la capacidad de hacer ver al lector una situación, unos personajes. O sea, que le entre al lector la imagen más que el concepto: y eso es algo que he aprendido del cine. Dicho de otro modo, si el personaje es un ladrón no me basta decir fulano de tal es un ladrón, no: lo que me interesa es que el lector 'vea' que es un ladrón: que decida él que es un ladrón; no yo.

–Me has comentado, efectivamente, en alguna ocasión que trabajas con imágenes, no con conceptos.
–Sí, trabajo a partir de imágenes más que de conceptos. No soy un intelectual en el sentido que hoy se le da a esa palabra: quiero ser simplemente novelista, pues me gusta contar historias. En mi opinión, el intelecto es un amigo poco fiable de la ficción literaria y, para bien o para mal, he tenido que confiar siempre en mi instinto, aunque la escritura, para mí, tenga también mucho de artesanal. ¡Fruto, quizá, de mis años de operario en un taller de joyería!

–Hablando, ahora, de imágenes contenidas en algunos libros tuyos. Hay una, deslumbrante, que se repite en diversas novelas: un automóvil abandonado a la intemperie, podrido por la lluvia y el frío; algo parecido al cascarón de un enorme caracol, como dices en Si te

dicen que caí. *Y en algún relato, incluso, describes a un grupo de chavales metidos en el interior de ese cascarón maloliente, contándose* Aventis *unos a otros.*
–No sé, no había pensado en ello. Pero sí, recuerdo ahora que cuando yo era chaval descubrí en un descampado del Guinardó, cerca de la barriada de Gracia, un coche en estado ruinoso. Me sorprendió el olor a cuero de los asientos –un olor muy fuerte– y, también, su enorme volante: algo muy típico en los automóviles de aquella época. Quizás esta imagen de que me hablas proceda de dicha experiencia.

–Volviendo a las relaciones entre cine y novela: es un tema muy atractivo. Estas relaciones, creo, son muy obvias en Lolita's Club. *¿Pero fueron tal vez algo conflictivas en el momento de ponerte a escribir ese libro, inicialmente un guión?*
–Lolita's Club es libro, en efecto, que nace de un guión que escribí por encargo para una colección cinematográfica de Madrid. Después, y a petición de otra editorial, lo transformé en novela para publicarlo así. Y fue una experiencia muy complicada puesto que me encontré con el problema de cómo pasar del cine a la literatura, es decir, del guión fílmico a la novela. Un tránsito, repito, lleno de dificultades y creo que sin solución satisfactoria. Piensa en *El tercer hombre*: primero Graham Greene hizo el guión; más tarde lo rehizo como relato. Pero, sin duda, la película es muy superior al relato, ¿no te parece?

–Sí; estoy de acuerdo contigo.
–La gran dificultad en pasar de un guión a una novela radica –al menos para mí– en las descripciones. En un guión, casi es innecesario señalarlo, las descripciones son mínimas: apenas un apunte al servicio de la cámara. Acotaciones siempre muy breves, muy esquemáticas... El novelista, al contrario, tiene que detenerse mucho más en el descripcionismo para, así, enganchar al lector, a su imaginación: hay que crear un mundo, un ambiente por medio de las palabras. Con *Lolita's Club*, vuelvo a repetir, me encargaron que escribiera un guión pero más tarde se dieron cuenta de que, editorialmente hablando, publicar un guión es, en España, una invitación al fracaso. ¿Quién lee aquí los guiones de John Ford o Alfred Hitchcock? Nadie, o casi nadie: sólo algún que otro cinéfilo o especialista. Una partida perdida, vamos.

–Tus charneguillos de piel oscura y ojos brillantes –también tu Pijoaparte–, ¿acusan alguna afinidad con la tradición picaresca española e, igualmente, con los golfos barojianos?
–Algunos críticos así lo han sugerido. Podría ser, no sé, no soy consciente de ello. Simplemente estos charnegos estaban ahí, forman parte de mi experiencia infantil

y juvenil, por proximidad a los barrios del Guinardó y del Carmelo. Barrios que en nuestra postguerra recibieron una gran cantidad de inmigrantes procedentes, sobre todo, del sur de España. Y allí jugaban, se peleaban, estos muchachos agresivos, ruidosos y de cabeza rapada. Todo eso lo recuerdo perfectamente y, bueno, este mundo casi lumpen de los años cuarenta si lo enlazas con la picaresca española pues sí, puede haber alguna que otra semejanza. No obstante, nada de eso es sistemático o consciente: nunca me lo propuse, de veras.

–¿Cuál fue la primera película que viste en tu infancia?
–La primera película que me pegó fuerte fue –debió ser en el 40 y debía tener yo ocho años– *El hombre y el monstruo*, no recuerdo el título original en inglés, creo que era el *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, la versión de Rouben Mamoulian, hecha en 1931, con Fredrich March y Miriam Hopkins. Me acuerdo perfectamente de esta película, que vi en el pueblo de l'Arboç –el pueblo de mis abuelos– en su centro parroquial, además. Y me dio mucho miedo...

–¿Mucho miedo?
–Mucho miedo sí; recuerdo muy bien la impresión que me causó. Más tarde, siendo adulto, la volví a ver y descubrí que era un gran film. Un film notabilísimo desde el punto de vista narrativo, y con recursos nada habituales en aquella época como, pongo por caso, el uso de la cámara subjetiva. La película empieza con un larguísimo plano subjetivo, el doctor Jeckyll dirigiéndose a su cátedra, a través de un pasillo también inacabable. Y, además, contiene una serie de sobreimpresiones también muy brillantes, que me impresionaron. Hay una, con Ivy, la prostituta –que interpreta Miriam Hopkins– acostada en la cama: deja caer una pierna al borde de la cama y la va moviendo una y otra vez, como si fuera un péndulo. Después el mismo plano, ya como sobreimpresión, persistirá en la mente del doctor Jeckyll cuando este abandone la habitación: la pierna oscilando más y más, sin detenerse nunca, como si pesara en su ánimo. Se trata de una técnica que luego se ha utilizado mucho en el cine.

–¿Y la primera novela que leíste en aquel tiempo de tu adolescencia?
–Suelo recordar por lo menos una, que se titulaba *Genoveva de Brabante*. Una de esas novelas de temas heroicos del Medioevo cuya protagonista, Genoveva, vivía en una cueva dado que había sido repudiada por su esposo, a causa de una presunta infidelidad. Muy poquita cosa, literariamente hablando.

Un chico de barrio con aficiones literarias

–Voy a hacerte ahora una lluvia de preguntas muy escuetas, muy rápidas. ¿Qué opinas de Dickens? Dímelo en pocas palabras.
–Bueno, es muy difícil contestar a esta pregunta, pero diría: "Un amigo para toda la vida".

–¿Robert Louis Stevenson? ¿Otro amigo?
–Pues sí. Stevenson, un amigo a la izquierda y Dickens, un amigo a la derecha. En fin, igual, dos amigos para toda la vida.

–¿Francis Scott Fitzgerald?
–Alguien con quien tomar un cóctel y hablar con él sobre lo diferentes que son los ricos.

–¿Y Hemingway? Parecen ambos una pareja de hecho...
–Alguien para ir de excursión con la mochila en la espalda y en plan b*oy scout*.

–Conocerás la anécdota, una vez Hemingway vio a Scott Fitzgerald desnudo y le dijo: "Tienes los atributos masculinos muy pequeños".
–¡Sí! Hemingway era un cabrón. Pero el diálogo que me gusta entre los dos era aquel sobre los ricos, como en parte te dije antes. Scott Fitzgerald le dijo a Hemingway que "Lo que pasa es que los ricos, en realidad, son diferentes" y Hemingway le contestó: "Sí, tienen más dinero". Ahí se lleva la palma Hemingway con esta respuesta tan veloz; sin embargo quien tenía razón era Scott Fitzgerald.

–A la larga vence Scott Fitzgerald, ¿no es verdad?
–Sí. Sea por el dinero, o por cualquier otra cosa, los ricos suelen ser diferentes.

–¿Jaime Gil de Biedma?
–Bueno, éste era un amigo de verdad, sin la menor duda.

–¿Francisco Umbral?
–Un prosista singular y artificioso; pero no es lo mismo dominar una lengua que saber contar una historia.

–¿Camilo José Cela?
–Lo detesto como personaje: desagradable e insoportable, según mi experiencia personal. Es un prosista campanudo, plúmbeo, castizo. Y como novelista nunca

me ha interesado. En su época el *Pascual Duarte* dio el pego: pero hoy no se sostiene como ficción literaria. ¡Ojo! Estoy hablando de gustos personales; quede eso claro.

–¿James Joyce?
–Le tengo mucho más respecto que a Cela, por descontado. Sus *Dublineses* son extraordinarios: sobre todo *Los muertos*. El *Ulises* es un gran libro, con un valor lingüístico y poético admirable. Pero no creo que sea una gran novela. Me quedo, una vez más, con Charles Dickens. Para mí una gran novela es *Ana Karenina*, el *Rojo y Negro* o, incluso, *El gran Gatsby*.

–¿John Ford?
–Un viejo cabrón, claro, a quien hay que visitar con frecuencia. Yo lo hago siempre. Daría cualquier cosa por robarle un plano a John Ford.

–¿Y Juan Marsé?
–Un chico de barrio que se propuso escribir un par de libros.

–Ahora, unas novelas muy concretas que, lo sé, te gustan mucho. Por ejemplo, Casa desolada, *de Dickens.*
–*Casa desolada*, desde luego, y también *Grandes esperanzas* y otras obras suyas. En realidad me gusta todo Dickens. Pero la lista sería interminable porque me duele dejar de lado a algún otro escritor. Tampoco debiera olvidarme de Balzac: son esas lecturas juveniles que me abrieron los ojos a la vida y la literatura. O Tolstoi y *Guerra y paz*, otro autor y novela que han sido para mí fundamentales. Me entusiasma igualmente la narrativa norteamericana del siglo XX: Scott Fitzgerald y, repito, *El gran Gastby*. Y de William Faulkner, *Absalón, Absalón*, o *Palmeras salvajes*, pero también Malcolm Lowry y *Bajo el volcán*. Luego hay cosas que suelo olvidar cuando me piden estas listas, tan largas siempre, de autores y títulos que más me agradan. Así, las historias del padre Brown, de Chesterton, siempre me han gustado, y las aventuras de Sherlock Holmes: una lectura gratísima en ambos casos. Y, por supuesto, *La isla del tesoro*, de Robert Louis Stevenson.

–Sí, La isla del tesoro *es una novela que a tí te ha atrapado muchísimo.*
–Pero no es la única: hay muchas más que también me han atrapado. Por ejemplo, las novelas de Pío Baroja.

–¿El Baroja primero, juvenil, el de La busca*? ¿O el Baroja más maduro?*
–El Baroja joven, por supuesto, pero también el Baroja de las *Memorias*. Y de Galdós, ante todo, *Fortunata y Jacinta*, pero sin desdeñar tampoco *La regenta*, de Clarín. En la novelística española tenemos estas cumbres y, luego, bastante desierto.

–¿Cuándo leíste La regenta, *una obra que durante mucho tiempo fue entre nosotros un tesoro casi secreto?*
–Sí, en los primeros sesenta. Debía tener yo unos treinta años cuando la leí. O sea, que la leí tarde, muy tarde. Siempre digo que yo he sido autodidacta, no he tenido un formación sólida: en la época en que debiera haber leído a los clásicos no pudo ser pues no tenía estudios ni nada parecido. Así que he sido bastante desordenado en mis lecturas. De hecho, para mí fue muy, muy importante descubrir la novela del siglo XIX. Y fue a través de Paulina Crusat –hoy tan olvidada– quien me dijo "Tienes que leerte *Guerra y paz*, *Ana Karenina*, y también has de leer a Dostoyevski". Pero algo había ya leído previamente, de jovencito, aunque en publicaciones de quiosco. Sobre todo, una colección en rústica y gran formato que se llamaba, me parece, Novelas y Cuentos, con el retrato del autor dibujado a la pluma, en la cubierta de esos cuadernos. No sé si las traducciones eran buenas, fiables –no sabría decirte–, pero ahí pude leer alguna cosa de Tolstoi y Dostoyevski. Y descubrí también a Flaubert y su *Educación sentimental*, para mí algo muy importante, y luego Stendhal, importantísimo también: *El rojo y el negro* y *La cartuja de Parma*. Yo soy, decididamente, más stendhaliano que flaubertiano.

–¿Qué te atrae de Stendhal?
–Me atrae en Stendhal una especie de clarividencia, o lucidez, muy personal. Y luego, su enorme capacidad de síntesis; incluso su romanticismo más o menos oculto. Una novela corta suya, *Vanina Vanini*, me parece genial.

Repudio de la novela social

–Has mencionado antes a Paulina Crusat, narradora y ensayista que tuvo un momento de gran brillo en la Barcelona de los años cincuenta y primeros sesenta pero hoy –como tú decías– en exceso olvidada. ¿Fue un poco tu mentora literaria en aquellos tiempos?
–Para mí fue una persona muy importante, sí. Publicó Paulina unas pocas novelas, un tanto decimonónicas: entre ellas destacaría *Aprendiz de persona*. Escribía muy bien pero creo que, sobre todo, fue muy apreciada por su labor de traducción y divulgación de la literatura catalana al castellano. Recuerdo, ahora, una antología

suya de poetas catalanes: era amiga de Riba, de Sagarra y de Foix, desde los años treinta, creo. Y como crítica literaria consiguió, en efecto, cierto prestigio: colaboraba en la revista *Ínsula* con artículos sobre literatura catalana, muy bien hechos siempre. En fin, alcanzó mayor relieve en estos trabajos de crítica, divulgación y traducción que como novelista. Era una mujer muy culta: conocía además en profundidad la literatura francesa.

–¿Cómo la conociste?
–A través de su madre; bueno, y de mi madre también. En esta época mi madre hacía trabajos de enfermería, cuidaba a gente mayor: enfermera y cuidadora, por tanto. Paulina Crusat vivía en Sevilla y su madre en Barcelona, en una residencia de ancianos –cerca de mi casa–, y la atendía mi madre. Y mi madre le comentó que yo escribía y ella le dijo que Paulina hacía otro tanto, y le sugirió que me pusiera yo en contacto con ella pues podría darme algunos consejos. Y sí, escribí a Paulina y ella, muy amablemente, me contestó, y de ese modo se inició una correspondencia entre los dos. La vi una sola vez, cuando en una ocasión vino a Barcelona para ver a su madre. Y luego continuamos escribiéndonos: fue una correspondencia que duró bastante tiempo, muy en particular durante el año 1958.

–¿Recuerdas, por casualidad, la polémica que mantuvo Paulina Crusat con Juan Goytisolo, y en Destino, a causa de unos artículos que este último había publicado en dicho semanario? En ellos Goytisolo defendía el nouveu roman, *la literatura social, Sartre, etc.: Crusat discrepó de tales tesis, proponiendo al contrario una narrativa bien construida y de tradición clásica.*
–No olvides que era la época de *La hora de lector* y de todas aquellas teorías que tanto daño hicieron a nuestra novela.

–¿Te parece, en efecto, que esta clase de teoría y novelística –pienso, sobre todo, en el nouveu roman*– fue muy dañino para la literatura española?*
–Sin la menor duda. Y ahí, además, se mezcló la idea de que en una dictadura es muy difícil escribir una novela con entera libertad, dado que no se pueden decir ciertas cosas, estas cosas que están ocurriendo en la sociedad en que vivimos. Por lo tanto, la novela objetiva parecía el mejor método para observarlo todo sin que el autor se implique y era lo más conveniente en aquella época histórica, etc., etc. Tal teoría, creo, fue nefasta. Era, en primer lugar, una simple y llana imitación de lo que se cocinaba entonces en Francia: Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Michel Butor, por citar los más famosos. Y en segundo lugar, se intentaba justificarlo en el

sentido de que, dado que aquí no podíamos escribir abiertamente –la censura no te lo permitía– lo mejor, en definitiva, era dejarlo entrever, así, entre líneas... Toda esa palabrería dio paso a una novelística chata, enteramente chata, pero chata desde el punto de vista literario, de lenguaje incluso.

–*¿Piensas, tal vez, en el primer Juan Goytisolo, o el García Hortelano de* Nuevas amistades *y* Tormenta de verano*? A ti no te atraen mucho estas experiencias narrativas, ¿verdad?*
–De Juan Goytisolo, nada. De García Hortelano, *El gran momento de Mary Tribune*, que publicó después, sí, me interesó mucho. Y sus cuentos, también. Lo primero que me propuse entonces era por entero contrario a eso: hice un tipo de novela no totalmente conseguida –tenía defectos, lo reconozco–, pero se trataba de una novela con una atmósfera muy enrarecida, con un clima muy particular, subjetivo y decadente.

–*¿Te refieres a* Encerrados en un solo juguete*?*
–Y a las siguientes también. Yo diría que lo más logrado en aquella novelística llamada objetivista, con sus tesis de tipo social y realista, fue *El Jarama*, aunque a la sombra de esta novela se fabricaron un considerable número de bodrios, con muy buena intención, cabe reconocerlo, pero sin el menor interés. Recuerda títulos como *Central eléctrica*, *La mina*: títulos que ya, por si mismos, pretendían ser denuncia, orientados a hablar del mundo laboral y eran, creo, aburridísimos. Todo eso llevó también a que, bueno, de repente salían obreros que no fumaban, que no follaban, que no se emborrachaban. O sea, estas novelas falseaban la realidad.

–*¡Puritanismo a carta cabal!*
–Incluso cuando publiqué algún tiempo después, en el 66, *Últimas tardes con Teresa*, recuerdo una reseña de José Corrales Egea, crítico que colaboraba en Ruedo Ibérico, e implicado con el partido comunista. La reseña, muy negativa, señalaba que *Últimas tardes* habría podido ser una gran novela, pero no lo era porque el personaje principal, un charnego, no tomaba conciencia de su situación ni de la clase a que pertenecía. Estaba de acuerdo este crítico con que el Pijoaparte no era un obrero, sino un chorizo, y entendía la confusión de Teresa, la estudiante progresista. Pero al término de la historia – opinaba Corrales Egea–, el personaje debiera haber tomado conciencia de su situación laboral y social. Yo me dije para mí: este señor no ha entendido nada, ¿por qué diablos ha de tener conciencia social? El Pijoaparte es un pobre desgraciado, un chorizo de barrio, y encima qué quieres,

¿qué se apunte al partido comunista? ¡Vamos! Se llegó a estos extremos, viniendo a decir que *Últimas tardes con Teresa* era una novela fallida por eso, porque el personaje no se rebelaba, dejando para siempre atrás su condición social. Pero ¿por qué coño tiene que rebelarse?

–O sea, Corrales Egea y otros críticos de su misma cuerda proponían una narrativa a medias didáctica y épica, ¿no?
–Sí. Yo echo la culpa a todas esas teorías sociales, objetivistas, que se pusieron de moda por los últimos años cincuenta y primeros sesenta. Unas teorías que olvidaban que la vida es como es...

–...la vida es como es...
–...sí, la vida es como es. Y el Pijoaparte, simplemente, un pobre delincuente, un choricete algo soñador.

–Tú cuestionas y ridiculizas, incluso de manera muy personalizada, esta moda de la novela objetiva en Últimas tardes con Teresa, *¿no es verdad?*
–Hay en ella un episodio que José María Castellet me habrá, supongo, perdonado ya: se trata de una referencia bastante irónica, lo reconozco, a *La hora del lector*. Yo tenía las ideas muy claras sobre dicho asunto y allí están expuestas, en ese episodio de la novela. De todos modos admito que desde el punto de vista técnico alguna cosa se consiguió gracias a esas teorías como lo demuestra, repito, *El Jarama*, una novela muy notable en todos los aspectos: su recreación de un cierto lenguaje es interesantísima... Y algunas cosas más en esta línea que, creo, son, también, valiosas.

La difícil cocción de *Si te dicen que caí*

–¿Te gusta, cuando empiezas a escribir una novela, crearte una cierta liturgia ambiental? ¿Trabajas con estilográfica, con rotulador? ¿O vas directamente al teclado del ordenador? ¿Organizas sucesivos borradores?
–Me gusta escribir a mano y utilizo toda clase de lápices, bolígrafos, estilográficas, aunque con las estilográficas menos ahora. Y libretas, muchas libretitas... La cosa manual siempre me ha gustado mucho.

–Lo manual, o sea, lo más físico ¿no?
–Sí. Me fascina ver cómo las palabras surgen de la punta del boli y van llenando silenciosamente la página en blanco. Después paso el texto al ordenador

mediante una primera criba, pero eso mucho más tarde: y continúan las correcciones, los cortes y añadidos durante mucho tiempo. Si no ando equivocado fue en *Rabos de lagartija* cuando usé por primera vez el ordenador, pues hasta entonces había utilizado la máquina eléctrica y, antes, la máquina de escribir antigua, la mecánica.

–*¿Cuál ha sido tu obra de preparación más difícil?*
–*Si te dicen que caí*, sin la menor duda. Me costó mucho, muchísimo e incluso llegó un momento en que estuve a punto de dejarlo: no veía, no veía yo que aquello pudiera tener algún interés, no sabía cómo enfocarlo. Piensa que esta novela tiene una estructura muy compleja y una combinación de tiempos muy complicada también. Pero cuando descubrí o, vamos, recordé el juego infantil de las *aventis* conseguí darle finalmente un sentido al texto: me lo clarificó todo. Y a partir de ahí la escritura fue más fácil, más fluida.

–¿Las aventis *fueron decisivas, por tanto?*
–Fueron, por decirlo de algún modo, como descubrir la célula que dio coherencia y sentido a todo aquello: una célula que consistía en algo así como los chicos que fantasean sobre la realidad, una realidad que sólo ven a medias. Manolo Vázquez Montalbán tenía sobre esta novela una opinión muy aguda: me dijo "me gustó mucho lo de las *aventis*; es como ver a unos niños que están encaramados a una tapia y espían lo que está ocurriendo, pero sólo ven la mitad de los sucesos". Ahora bien, se trata además de un grupo de chavales que a menudo se contradicen entre sí: su visión de las cosas está repleta, por lo tanto, de claroscuros.

–*¿En qué año empezaste a preparar* Si te dicen que caí?
–Una vez concluí *La oscura historia de la prima Montse*, que debió ser en el 69, empecé a trabajar en *Si te dicen que caí*. Y coincidió ello con un encargo que me había hecho Carlos Barral, con quien trabajaba desde el 62 o 63. Hacía para su editorial traducciones del francés, que me pagaban por cierto muy mal. Carlos, efectivamente, me encargó unos textos para Difusora Internacional, una empresa relacionada con Seix y Barral y que editaba, entre otras cosas, diversos anuarios: este tipo de libro para la familia, donde se anota y explica lo que había ocurrido durante un año, e ilustrado además con fotos, viñetas, etc. Publicaban eso, pero además publicaban volúmenes que se ocupaban de los años veinte, los años treinta, los años cuarenta: a década por libro. Carlos me facilitó o, mejor, elegí yo los volúmenes de las décadas de 1930 y 1940, que salieron con los títulos de *Imágenes*

y recuerdos 1929-1940. La gran desilusión e *Imágenes y recuerdos 1939-1950. Años de penitencia*: este último se publicó en el 71.

–¡Años de penitencia! *¡El mismo título que el primer volumen de las memorias de Barral!*
–Bueno, la verdad es que eso fue sugerencia de Carlos. Poco después, en 1975, creo recordar, apareció este libro suyo con dicho título, efectivamente.

–*¿Cómo te organizaste? Debió ser un poco complicado, ¿no?*
–Un poco. Me pasaba las mañanas en la Casa del Ardiaca –la hemeroteca municipal de Barcelona– revisando revistas y periódicos de los años treinta y cuarenta. La revista *Crónica*, por ejemplo, que dejó de publicarse al comienzo de la guerra civil, en el 36. Pedía a los bibliotecarios que me hicieran fotocopias de aquellos textos que más me llamaban la atención: reportajes, artículos, noticias raras. Eso de las décadas iba por temas o capítulos en cada libro: la moda, las artes, la literatura, los deportes, la política, la vida social, las costumbres de la época, el mundo del espectáculo... Y venían además los libros ilustrados con fotografías, dibujos relacionados siempre con estos temas. Cada capítulo llevaba un prólogo general y un texto a manera de delantal. Pues bien, en el reverso de las fotocopias empecé a escribir el borrador, el primer borrador que conservo –el original lo tiene Carmen Balcells; yo conservo una copia– de *Si te dicen que caí*. Era la historia que yo quería contar, pero me ayudaron mucho estos materiales de los años cuarenta que saqué de la hemeroteca. Cómo podría explicártelo: sí, me dio el sabor de aquellos tiempos, pero aún así, hasta que no tuve claro lo de las *aventis* –los niños que se cuentan historias– no pude organizar, o darle forma definitiva, a ese borrador. Es entonces cuando el texto de la futura novela empezó a organizarse de manera diría que espontánea.

La hermosa Thérèse Casadesus

–*¿Las aventis salen por vez primera en este libro?*
–Efectivamente.

–*Aunque sea de manera sumaria, como simple apunte, ¿no se adivinan tales aventis en tus anteriores novelas?*
– No, ni en la primera, ni en *Últimas tardes*, ni en *La oscura historia*.

–*En estas obras salen personajes femeninos muy sugestivos. ¿Son personajes que se inspiran en mujeres de carne y hueso de aquellos tiempos? Pienso en Teresa, Montse, Nuria*

y, posteriormente, Norma. ¿Chicas individualizadas o, al contrario, sigues el método Frankestain recogiendo trozos de mujeres distintas para, al cabo, reunirlos en el personaje que construirás?

–Puedes imaginártelo: un cocktail, una mezcla de seres. Pero también he inventado personajes, sí. Ahora bien, y lo reconozco, algunos no tan inventados y con un porcentaje bastante alto de mujeres que he conocido en el curso de mi vida. Montse, por citar un caso, era una chica de Acción Católica que conocí en mi experiencia parroquial. En aquella época –en los años cuarenta y cincuenta– se hacía mucha vida parroquial en nuestros barrios. Bueno, lo mío es ni más ni menos lo que suele ocurrir con cualquier novelista: una mezcla de invención y de elementos reales.

–¿Cuál es el punto de partida, pongamos por caso, de Teresa y Nuria?

–Nuria es una mujer muy inventada: ejerce el papel de contrapunto para Montse. Teresa, por su parte, es esa universitaria, niña con ideas izquierdosas, progresista y romántica, y de la burguesía catalana, claro. Y además virgen: algo muy común en la España tan pacata de 1957.

–Había, recuerdo, muchas chicas en la universidad de aquella época que corresponderían a este tipo de personaje.

–Sí, me lo han dicho y hasta han creído ver en Teresa distintos modelos reales. Unos dicen que Teresa podía ser Rosa Regàs; otros, me hablaron de Montserrat Roig, a la que por cierto no conocí hasta bastantes años después de salir publicada la novela.

–¡Si debía ser casi una niña cuando tú empezaste a preparar esta novela!

–Por supuesto. Visto desde ahora es fácil decirlo, pero yo no la conocía. En fin, ideas disparatadas que se han dicho sobre el personaje. Además el tema de la novela surgió en París, se me ocurrió en París en el año 61, cuando trabajaba allí y daba clases de español, bueno, más bien conversaciones, a un grupo de estudiantes: cuatro o cinco, nada más. Una de estas estudiantes se llamaba Thérèse, y era hija del pianista francés, de origen catalán, Robert Casadesus. De ilustre familia de artistas porque Casadesus es apellido también de actores y gente vinculada a la pintura. En fin, charlábamos, me oían hablar y me hacían preguntas: practicaban, digamos, el español. Teresa estaba sentada en una silla de ruedas porque era inválida: había tenido un accidente de automóvil: era preciosa, rubia, muy guapa. Bueno, físicamente podría parecerse a mi Teresa pero no tienen nada que ver una con otra. Y el nombre lo escogí porque me gustaba el nombre de Teresa y era, además, eco de la *Carta a Teresa*.

–¿Te refieres al poema de Espronceda?
–En efecto. Buscaba un nombre que sonara, y curiosamente salía siempre el de esta muchacha, Teresa Casadesus. Ella y sus compañeras me preguntaban, me preguntaban constantemente sobre Barcelona y España: las clases consistían en oírme hablar. Me suplicaban, casi, que les hablara del barrio donde yo vivía, sus gentes, su atmósfera, sus problemas. Y un día descubrí que les encantaba que les hablara del Monte Carmelo y del Barrio Chino.

–¿El Monte Carmelo?
–Sí, una colina en lo alto de Barcelona. Les explicaba que después de la guerra se nutrió de muchos inmigrantes del sur. Y estas chicas francesas se hicieron una composición de lugar muy romántica, vinculada con el peligro, cierto peligro de una clase social que naturalmente no era la suya. Bueno, la idea, o germen, de *Últimas tardes con Teresa* –y de la propia Teresa– surge de ahí, de cómo la mentalidad progresista juvenil, idealista, romántica de una muchacha, le hacía confundir la apariencia con la realidad.

Jaime Gil de Biedma y los cubitos de hielo

–Estarás, Juan, un poco cansado tras tanta pregunta y tal vez sea un poco tarde...
–¡No, no! Tienes tiempo, puedes hacerme más preguntas; no hay problema.

–Hablas de un grupo de muchachas parisinas que estaban fascinadas por esta vida de barrio donde tú viviste y luego has novelizado en tu narrativa. Yo, como lector, noto cada vez más que el barrio es algo así como tu nación literaria. Se ha convertido en una suerte de microcosmos autónomo con sus ritos, sus fiestas, sus tabernas, el olor a vino barato de las barricas, el vermú al mediodía, los bailes en la calle...
–Bueno, es la vida de barrio de aquella época, que ya ha desaparecido en la Barcelona actual. Y que yo viví de manera muy intensa. No existía la televisión, esa televisión que ha metido a la gente en sus casas, y hoy además con los coches aparcados en las calles ya no pueden jugar los chavales en ellas. No sé, es un mundo que ha dejado de existir por completo. Pero sucede simplemente que es mi experiencia personal: y, claro, si yo hubiese nacido en el Ensanche barcelonés, si mi familia hubiera sido pudiente –burguesa de verdad– mi experiencia habría sido bien distinta.

–Y hablando de otros personajes femeninos, el caso Nuria Claramunt, por ejemplo. Parece como si a propósito de ella tuviera lugar un pequeño homenaje, por parte tuya, al poema de

Gil de Biedma "A una dama muy joven, separada". Incluso, diría, existe alguna que otra afinidad entre el texto tuyo y el de Jaime Gil, por tenue que sea. ¿Qué opinas?
–No, no lo creo. Si no ando equivocado, este poema de que me hablas no podía haberme influido porque no coincide en el tiempo en que yo escribí *La oscura historia de la prima Montse*: es posterior a la novela, creo. A título de curiosidad te diré que se trata de un poema de Jaime Gil dedicado a Bel, es decir, Isabel, una muchacha lejanamente emparentada con él y, además, cuñada de Luis Goytisolo. Bel fue una chica que, tras separarse del marido, salió conmigo una temporada.

–Lo decía yo porque hablas de Nuria como joven malmaridada y el personaje de Jaime Gil es descrito como un corsario. También, creo, presentas a esta muchacha con dicho atuendo...
–Vestida de corsario había aparecido ya en escena Teresa: no te olvides de su pañuelo rojo. Ella sí es, en cierto modo, una pirata porque es transgresora. Nuria, simplemente, una burguesita malcasada. Ahora bien, en aquellos años –hablo de la década del sesenta– abundaban en Barcelona las malcasadas pero, desde luego, mucho más rebeldes que Nuria: podías encontrarlas en el Bocaccio, el centro entonces de la *gauche divine*. Qué sé yo; recuerdo en este momento a Rosa Regàs e Isabel Bohigas, dos prototipos de mujer transgresora de aquella época.

–En alguna novela posterior has hecho, no obstante, algún homenaje a la poesía de Jaime Gil. Has recogido, me parece, alguna metáfora, alguna silueta o figura, transformándolas en parte...Por ejemplo, la imagen de los cubitos de hielo en Últimas tardes *y* El embrujo de Shanghai...
–Exacto. Esta imagen nace, en efecto, de una conversación con Jaime. Pero creo que poco más, que yo recuerde ahora. ¡Ah! También le pregunté en una ocasión a Jaime qué marca de coche descapotable podría tener Teresa.

–¿Un coche de lujo de aquella época?
–Bueno, un coche juvenil para una chica desenfadada, elegante y con dinero. Las marcas que yo conocía eran la Ford, el Chevrolet, la Renault, y alguna más, no sé. Jaime me sugirió un Floride, y está puesto ahí, en el texto, y parece correcto pues nadie me lo ha recriminado.

–Pasando a otro libro tuyo: Un día volveré *me gusta muchísimo. ¿Es quizá tu novela más fílmica? Porque la estructura, la articulación temporal... ¡Son espléndidas! Alguien que vuelve del pasado, un pasado repleto de destrucción –la guerra civil– y se sitúa en el presente para, poco después, ser destruido también. Algo así como un relato típico del cine*

negro norteamericano más clásico. Una novela muy bien organizada, creo, en la que no sobra ni falta lo más mínimo: una máquina perfectamente engrasada.
–Tiene una influencia clarísima de ese cine negro americano: algún crítico, creo, lo ha señalado ya. Recuerdo que hubo una presentación en la Librería Negra y Criminal y hablaron sobre ella Manolo Vázquez Montalbán, Jaume Perich, Joan de Sagarra y Enrique Vila-Matas: la presentaron, casi, como una novela negra. ¡Hombre! A mí me parece un poco exagerado pero, sí, tiene elementos característicos de la novela policiaca y, es cierto, la atmósfera tan consciente del cine negro americano de los años cuarenta y cincuenta.

–A mí me recuerda un poco, aunque el relato sea inverso –como sugiere el título– al film Retorno al pasado, *de aquel director francés que trabajó en Hollywood, y que no logro ahora dar con su nombre...*
–Jacques Tourneur.

–Jacques Tourneur, sí. Alguien que regresa también pero, en esta película, regresa al pasado, un pasado que poco a poco se convierte en presente y que lo destruirá también al final.
–Pero, además, lo que para mí tenía mucha importancia –y lo cuidé al máximo– fue la naturaleza, o personalidad, del perdedor de la guerra civil. Un represaliado, Jan Julivert, que en apariencia, vuelve a la Barcelona de los años cincuenta para ajustar cuentas. En apariencia. Las expectativas que crea en el sobrino, en su excuñada, en la gente del barrio parecen encaminadas a efectuar una revancha. Pero no es nada de eso, repito. Manolo Vázquez Montalbán dijo –lo recuerdo bien– que este libro era la primera novela sobre la Transición.

–¿Sí?
–No estaba mal visto... Y ese final cuando el hijo del protagonista, el niño, se orina en el lugar donde hubo un rosal y fue enterrada la pistola de Jan parece decir: "vamos a terminar con esto, vamos a guardar la pistola, vamos a esconder la pistolita y volvamos a casa". Bueno, yo era algo consciente de todo ello, un poco sólo, porque era la época de la Transición, una época –los últimos años setenta y los primeros ochenta– que había creado en algunos la esperanza de que, sí, finalmente vamos a pasar cuentas y arreglar las cosas. Pero, como todos sabemos, no se ajustó ninguna cuenta, y se hizo la Transición con un coste: que la izquierda cerrara la boca. Los que habían perdido la guerra a callarse y eso, en cierto modo, propició la continuidad del franquismo bajo una apariencia democrática, y que es todavía lo que estamos viviendo, creo yo, creo yo. Manolo adivinó todo esto en *Un día volveré*, lo comentó; incluso lo escribió.

La cabellera ondulando entre las algas

–En ese terreno fílmico –te lo comenté, creo, en otra charla– leyendo Un paseo por las estrellas *descubrí tu fascinación por una imagen contenida en el film* La noche del cazador, *de Charles Laughton. Estoy de acuerdo contigo, se trata de uno de los planos más inquietantes que he visto en pantalla: Shelley Winters, en el fondo de un río, sentada en un coche descapotable, muerta, y la cabellera ondulando entre las algas. Justamente en la edición de* Si te dicen que caí, *impresa en 1989, parece reflotar esta imagen: no sé si es un homenaje consciente, o se te coló sin darte cuenta.*
–Me impresionó la imagen, sí.

–Porque esta edición de Si te dicen que caí *es posterior al estreno del film en España, que fue muy tardío: creo que en la década del ochenta. La primera edición de tu novela es de 1973 y la segunda –impresa por Seix Barral– del 76, que repite las erratas de la primera...*
–Me atrajo mucho esta imagen, vuelvo a repetir. Y la edición mexicana del libro traía, en efecto, un montón de erratas. No pude revisar esta primera edición porque no me enviaron las pruebas de imprenta: me hubiera gustado revisarla en profundidad, como he hecho con todos mis libros, pero no fue posible. Finalmente sí pude hacerlo con la edición del 89, aunque tampoco quedé muy contento y he realizado, desde entonces, más revisiones. En esta edición, sale, además, una frase que descubrí un día leyendo la prensa y que podemos también asociar a la imagen inspirada por Laughton: el suicidio del marido de Mary Santpere, esa actriz catalana tan divertida. El hombre se había lanzado por la borda del transbordador de Barcelona a Palma de Mallorca, y dos días después encontraron su cadáver, a bastantes kilómetros de donde se tiró al agua. Leí entonces una entrevista al capitán de un pesquero que lo descubrió, y donde el periodista le preguntaba por qué razón el cadáver de este señor apareció tan lejos del lugar donde se tiró. A lo que el marino dijo literalmente: "El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible". Me gustaron tanto estas palabras que, en la edición de *Si te dicen que caí* del año 89, las ligué con el asunto del cadáver del amante, enredado a su vez entre las algas.

–Permíteme, Juan, leer este texto tuyo, realmente espléndido, muy intenso y, además, con un cierre irónico: el horror se mezcla con el sarcasmo. Dice así: "El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible. Al verse reconocido, el ahogado volvió desdeñosamente la cabeza en el fondo turbio y sus cabellos ondularon trenzándose con las algas: no bebas agua o morirás podrido como yo". Pero volviendo a la imagen de Laughton, ¿simple coincidencia, o apropiación deliberada?

–Sí, sí, me apropié de la imagen, porque es muy perturbadora. Quise hacer algo parecido. ¡Pero no es nada sorprendente eso!: en toda novela hay ecos y resonancias que remiten a otras cosas. Los novelistas copiamos mucho aunque no lo digamos. Pero no se trata de un plagio.

–Bueno, Jaime Gil solía decir que el poeta que no plagia es un mal poeta...
–En fin, lo que hice en este caso fue sólo aprovechar una imagen –procedente de *La noche del cazador*– para un determinado propósito, intentando darle algún nuevo matiz expresivo.

–Situándonos ahora en tu etapa literaria más juvenil, ¿por qué razón no has vuelto a reeditar Esta cara de la luna, *una obra tan representativa de la Barcelona de los primeros 1960? A mí siempre me ha impresionado por la rabia, la furia que destilan sus páginas...*
–No he querido que se reeditara porque la escribí en tres meses y eso se nota –está muy mal confeccionada– y, además, aviva en mí una época especialmente dolorosa. Es, apenas, una sombra de lo que me propuse cuando era yo un aprendiz de novelista. Tendría que reinventarla por completo.

–Por cierto, e insistiendo en esos años literarios tan juveniles: hojeando recientemente unos ejemplares del semanario Destino de aquella época, he visto que te presentaste al Premio Nadal de 1958 con una novela titulada Las cenizas. *Nunca había oído hablar de ella: ¿Se trata de un texto previo a* Encerrados en un solo juguete?
–No, se trata justamente de una primerísima versión de *Encerrados* que, como sabes, publiqué en 1960, tras presentarlo ese mismo año al Premio Biblioteca Breve, que se declaró desierto, pese a que varios miembros del jurado le dieron su voto. Una primera versión, con muchos defectos, la del Nadal y que sin embargo obtuvo dos votos. No conservo el manuscrito: lo debí tirar mientras trabajaba en la segunda, y definitiva, versión de esta novela.

–¿Qué clase de defectos?
–Sobre todo un buen número de palabras, o giros, procedentes de la lengua catalana. Piensa que mi formación literaria era más bien escasa por aquellos años: escribía de oídas y he sido un autodidacta, como te dije antes. Después, la segunda versión de *Las cenizas*, o sea, *Encerrados en un solo juguete* me salió ya más pulida, pero no exenta por completo –lo reconozco– de catalanismos.

–Sin embargo es apasionante la conjunción que alcanzas en tus textos entre el castellano y el uso de un buen número de expresiones catalanas. La tuya me parece, en ocasiones, una lengua literaria mestiza: algo muy afortunado.
–Bueno, no olvides que vivimos en un territorio donde se hablan dos lenguas: soy muy consciente de ello cuando escribo.

–Eso me recuerda a Baroja: venía a decir en un artículo que él no se encontraba a gusto con una lengua española en exceso castellanista pues, siendo vasco, y no oyendo en su tierra expresiones propias de Ávila, o Toledo, le parecía una incongruencia emplearlas en sus libros.
–Precisamente estos días un lector mío –famoso médico vasco–, deseoso de conocerme en persona, me felicitaba por el magnífico castellano, tan clásico y esmerado, con que escribo. Le confesé mi perplejidad por esta opinión suya, diciéndole que mi lengua literaria es hija, vuelvo a repetirlo, de la convivencia en Cataluña entre dos idiomas, el catalán y el castellano. Y, en consecuencia, no puedo, ni quiero, escribir como se habla, o escribe, en Valladolid, pongamos por caso. Se quedó también muy perplejo por mis palabras.

–Volviendo a Las cenizas*: estuvieron muy bien arropadas en aquella convocatoria del Nadal pues, entre otros nombres que se presentaron, destacan los de Carmen Martín Gaite –que se hizo con el premio–, Lauro Olmo, Antonio Ferres y José Blanco Amor. ¿Hiciste acto de presencia en el Oriente, el hotel de las Ramblas donde se fallaba con gran pompa el Nadal?*
–No, no estuve presente en el hotel: no me interesaba lo más mínimo el ruido social que rodeaba este premio. Iba, además, escasísimo de tiempo: por las mañanas trabajaba aún en el taller de joyería y, por las tardes, para la revista *Arcinema*, haciendo críticas de teatro, cine y alguna que otra entrevista.

Los cuatro buenos curas

–La última pregunta que te haré ahora es sobre curas. Eres anticlerical por los cuatro costados y, sin embargo, admiras a tres sacerdotes procedentes, a su vez, de tres películas muy distintas. El cura de Roma, ciudad abierta*; el cura Nazarín –del film de Buñuel–, y el cura de* La hija de Ryan.
–Yo añadiría también al padre Brown, de Chesterton. Son los únicos cuatro curas que respeto.

–¿Cómo los definirías?

–Bueno, primero que son humanos, humanos a más no poder. Alguno incluso es violento, como el cura irlandés de *La hija de Ryan*, un cura que no duda en dar puñetazos a los cabrones que quieren cortar el pelo a la pobre protagonista, por considerarla una traidora, una soplona. O el padre Pietro de *Roma, città aperta*, un buenazo, un pedazo de pan y que lo fusilan los nazis.

–¿Nazarín?

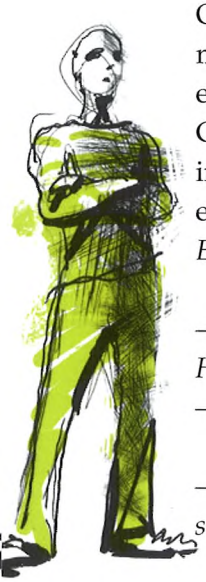
–El pobre Nazarín no se entera de lo que le pasa: quiere hacer el bien y no provoca más que desastres... Son, los tres, unos curas entrañables.

–¿Y el padre Brown?

–Me gusta el padre Brown porque es un detective listísimo que, por otra parte, comprende el mal. Flambeau es el malo en estas novelas; todas ellas espléndidas. ¿Las conoces?

–No, no las he leído, salvo una, creo, cuando era adolescente.

–¡Te las recomiendo! En ellas hay un malo, que siempre se escapa, y que se llama Flambeau, un poco el equivalente del profesor Moriarty, en las aventuras de Sherlock Holmes. Y que tiene conversaciones con el padre Brown: pero es un canalla inteligente, con quien puedes charlar y que a mí me gusta mucho. Trasladándolo a imágenes cinematográficas recuerda mucho a Basil Rathbone, actor que interpretaba a menudo el papel de canalla: un canalla distinguido, elegante, que sabía hablar. O entre los gangsters había también otro actor notable, Dan Duyrera, un poco enfermizo, un poco neurótico quizá, pero muy brillante: en las películas de Fritz Lang estaba perfecto, sobre todo en *La mujer del cuadro*. Y otros malos no menos refinados: George Sanders, canalla atractivo, cínico. Hoy, en el cine, los canallas son unos impresentables: guarros, sucios, no saben hablar... Todo eso va en coña, pero hay en ello algo de verdad, creo yo. Basil Rathbone era un gran espadachín, además, y en *El signo del zorro*, de Rouben Mamoulian, está genial.



–Para mí Basil Rathbone es algo parecido a un icono de la infancia: lo asocio a Sherlock Holmes.

–¡Sí, sí! Fue un perfecto Sherlock Holmes, haciendo ahora de bueno.

–Bien, Juan, es hora de finalizar esta charla, ¿no? Estarás cansado con tanta pregunta. Ha sido interesantísimo todo lo que has dicho.

Juan Marsé con Laureano Bonet (Barcelona 2012)

–*¿Tienes suficiente material?*
–¡De sobra!

Cerramos la grabadora: se merece, ya, un descanso. Dice F. Scott Fitzgerald en "La morada del escritor" que "el arte de la novela es una apuesta que se cruzan el espíritu y el corazón, recurriendo para ello a tantas, y tan distintas, emociones que uno piensa en los trucos que se saca de la manga un mago para mostrar y esconder mil cosas dispares". O, en otros términos, una apuesta entre la inteligencia y el instinto, según se desprende de esta charla recién concluida: de sus tensiones surgirá el mejor Juan Marsé, en el doble plano de una escritura implacable y una piedad, no menos exigente, hacia unos personajes repletos de vivacidad pero, a la vez, indefensos ante la Historia y sus leyes. Algo similar a un ilusionista que –y volvemos a Scott Fitzgerald– fantasea a sabiendas con sus relatos, si bien en ellos se hallan agazapadas verdades mucho más punzantes que las ofrecidas por

la realidad empírica: el peso nada leve de la literatura, con sus aparentes *mentiras*. Recuérdese que un mago tan poco fiable como Forcat –ataviado con un "batín negro" de grandes "solapas rojas"– irá embrujando a los niños que lo escuchan a través de la "red de su voz", hasta inmovilizarlos. Van plasmándose, así, los "sueños" de una "remota y misteriosa" Shanghai que, con sus mil trucos, nos instalan en el "ámbito de lo fabuloso": es el "chispazo de la aventura". La ficción, en suma, maestra de la vida, pues echa sus raíces en las honduras del ser humano, allí donde se estremece su sensibilidad más frágil.