

**BELVER YIN en la perspectiva de género
y JESÚS FERRERO**

Ramón Pedregal Casanova

Entre los libros que he buscado persistentemente ha estado aquel que incluyese mundos, espacios, atenciones asociadas a la obra literaria y que me permitiese pensarla. En ocasiones imaginaba la conversación con el escritor y me sumergía en sus palabras para conocer con gran satisfacción sobre su trabajo, quizás, probablemente, con la esperanza de verme en lo que dijese.

Este pequeño libro, “Belver Yin en la perspectiva de género y Jesús Ferrero” es la aproximación a ese deseo.

INDICE

1. BELVER YIN: UNA NOVELA CLÁSICA-CONTEMPORÁNEA.....	9
1.1. Historia de Belver Yin y conexiones clásicas.....	9
1.2. Algunos elementos de significación.....	12
2. BELVER YIN: LA NOVELA DE UN PROBLEMA EN EL FONDO	17
2.1. La dualidad, el doble, los gemelos, en la literatura	23
2.2. La mujer aparece en primer plano. Expresión actual de igualdad..	24
2.3. Ricos y pobres. Sociedad de la división y sociedad de la igualdad. Antigüedad y modernidad.....	27
2.4. El fondo de Belver Yin	30
3. ENCUENTRO CON JESÚS FERRERO. VIDA DE ESCRITOR.....	33
3.1. Algunos datos biográficos. Su aprendizaje y su presencia literaria.	33
3.2. La novela como concepción del mundo.....	54
3.3. El impulso creativo	60
3.4. Otros elementos de formación.....	83
3.5. Literatura y Conocimiento.....	96
3.6. Escribir para qué	103
3.7. La mirada que escribe	108
3.8. Otros géneros	110
3.9. La preparación a través de otras artes	113
3.10. Vida de escritor	120
3.11. Memoria y trabajo.....	123
3.12. Qué enseñar a quien quiere aprender	130

“Cuando se elimine la esclavitud de la mitad de la humanidad, junto con el sistema de hipocresía que supone, entonces la “división” de la humanidad revelará su verdadero significado y la pareja humana encontrará su verdadera forma”.

Simone de Beauvoir

1. BELVER YIN: UNA NOVELA CLÁSICA-CONTEMPORÁNEA

1.1. *Historia de Belver Yin y conexiones clásicas*

Que una novela se reedite año tras año desde 1981-82, teniendo en cuenta que en España salen al mercado anualmente entre 60.000 y 80.000 títulos nuevos, es para hacer pensar en la historia que cuenta, en lo que dice y en cómo lo dice. Ese es el caso de “Belver Yin”.

¿Qué nos atrae de “Belver Yin”?

La novela comienza su carrera pública en Barcelona en 1982, donde se la otorga el premio que lleva el nombre de la ciudad. Por aquel entonces leíamos con interés a norteamericanos como Faulkner, Dos Passos, a los franceses del “nouveau roman”, y a los escritores del “boom” latinoamericano que venían desde la década de los 60 ganando lectores.

Durante los años 60 y primera mitad de los 70 la novela española exponía, en temas y formas, la ruptura que se iba produciendo con el pasado por medio de la experimentación literaria -en correspondencia con la atmósfera social- incorporando los avances y cambios habidos en las literaturas extranjeras desde los años 20 y buscando el espíritu del ser humano del siglo. Con la muerte del dictador en el 75, los nuevos escritores se internan en la memoria, reflexionan y critican. El proceso de reforma política en España nos llevó, habiendo deseado cambios profundos en la sociedad, a una situación de desesperanza, de pérdida de ilusiones, de desorientación, y se creó una atmósfera de abandono. Ante la desilusión que generaron aquellos que parecían haber prometido tanto, se instaló en la sociedad una falta de horizonte para los asuntos comunes, se extendió la inhibición social y se tradujo en un deseo de

escapada y búsqueda individual e imprecisa. Y así, llegados los 80 -años de desorientación- se pusieron a trabajar con historias características del momento: sus personajes aparecían sin ánimo, sin ideales, confundidos, y en ocasiones las historias de sus novelas situaban a sus personajes espacial y temporalmente lejos, extraños al entorno en el que se vivía el fraude. Los personajes emprendían una búsqueda de sí mismos, trataban de reconocer lo que eran, lo que somos, y, comprender lo que había pasado y lo que pasaba.

En los años anteriores, la experimentación literaria había abandonado la organización de la novela por capítulos, el personaje protagonista, la narración de una historia con el tratamiento de una aventura y tantas otras cosas; los escritores trabajaron contra la novela en su forma tradicional siguiendo los caminos de lucha contra la antigua sociedad. Algunos escritores y teóricos sostenían que la novela como tal había muerto, pero en los posteriores años de escapada y búsqueda la nueva creación, representando los nuevos comportamientos, recuperó aquellos recursos que consideraba pilares fundamentales de la novela para unirlos a las aportaciones experimentales y poner en marcha, con el conjunto formado, la última novela española: la novela representativa de su tiempo. En los años 80 el experimentalismo apenas tenía lectores y los escritores españoles asumieron la responsabilidad de sacar a la literatura de la encrucijada en la que se encontraba e impulsar el punto de vista nuevo, capaz de mostrar el mundo que les rodeaba. Con ello generaron, ¿podríamos denominarla “corriente”?, lo que se llamó “la nueva novela”. Aquí es dónde aparece “Belver Yin”, novela de exquisito lirismo y gran sensualidad, primera “nueva novela”. “Belver Yin”: punto de encuentro de lo clásico y de lo contemporáneo.

La obra está dividida en Breviario y tres Partes, al estilo clásico, de las cuales la primera y la tercera tienen el mismo número de capítulos y, si apuramos, hasta el mismo número de páginas. Su aire de misterio y exotismo empieza por los mismos títulos, algunos de ellos son: “La balada de Dragón Lady”, “La talla perdida”, “Una noche en Cantón”, “El arte de amar”, “El otro río”, “El pasillo de las seis garzas”, “Profundas transparencias”, “Desembarco en Hué”. “Belver Yin” nos habla del río de la vida, de la búsqueda en la que estamos inmersos, del eterno retorno a nosotros mismos, de ahí sus referencias a Heráclito y a la frase que se le atribuye: “nunca nos bañamos dos veces en el mismo río”, y a la canción de Urga de Go con la que comienza y termina el libro, que representa la

vuelta al principio de todo, al origen, siempre volvemos al mismo lugar pero con percepción distinta de las cosas, es la teoría del eterno retorno. Es una tragedia griega, tragedia para los personajes en general donde el destino de los dos protagonistas nos pregunta sobre lo que intuimos pues queda fuera de lo escrito. Como en la vida, por la que caminamos sabiendo bien poco y menos tratándose del futuro, el final tan solo podemos imaginarlo.

El asunto que nos cuenta puede recordar al lector a “Edipo Rey”: el hijo mata al padre sin saber que es su padre, se casa con su madre, sin saber que es su madre, y tiene hijos con ella. El conocimiento de quienes son sus progenitores le hará desgraciado. Es posible que recuerde a “Electra”: el hijo vuelve para vengar el asesinato de su padre, mata a su madre y a su tío. La construcción y la intencionalidad de “Belver Yin” ha seguido también a Shakespeare: la novela no se levanta según el principio de unidad de acción sino el de las analogías (sistema por el que se repite la anécdota) y, como en una sucesión de espejos cóncavos y convexos –en la novela hay un continuo juego de espejos-, el conflicto principal se repite en otros personajes pero el reflejo de tal conflicto en ellos presenta a éste y a los actores deformados. Shakespeare repite el asunto principal, el conflicto de los protagonistas, deformándolo en todos los personajes de la escala social que aparecen en sus obras ¿porque todos tenemos los mismos conflictos? Hay un capítulo que alude subrepticamente a “Hamlet”, es el titulado “Retrato de Tomijuro”, en él se habla de la doble personalidad, de la sexualidad de los personajes, se menciona el viaje que uno de ellos hace desde Dinamarca -Hamlet hizo el viaje desde Dinamarca-, de cómo el destino conduce a Belver Yin a amar a su hermana y a incitar al hijo de ésta para que mate a su propio padre. “Electra”, “Hamlet” y “A Electra le sienta bien el luto” tratan el tema del asesinato del padre por parte de la madre y su amante y la venganza que

lleva a cabo el hijo. En “Belver Yin”, el hijo venga a la madre por el engaño del marido con un amante.

1.2. Algunos elementos de significación.

Sobrecogernos es un objetivo de la tragedia. Si el destino es la marca irresistible de estas obras la condición humana es la masa con la que se hacen y Jesús Ferrero trabaja con esa patente. En “Belver Yin” el destino lleva, arrastra a los protagonistas: dos hermanos gemelos y sietemesinos, Yin, él, y Yang, ella, que han nacido para amarse por encima de la tragedia que les ha conformado la vida, y no sabemos si también el final.

El Yin y el Yang: el principio femenino del Tao y el fundamento masculino del cielo. Lo masculino y lo femenino están cambiados en ellos dos para que inexorablemente la ambigüedad haga que se necesiten, se busquen y se unan. La novela expresa el antagonismo y la unión entre ambos principios, así como también expresa el punto de partida y la búsqueda. Duplicidad y unicidad. Yin, él, el principio femenino del Tao, resultará un personaje imprescindible -de ahí el título- inspirando, sugiriendo, informando a Yang, ella, el fundamento masculino del cielo, para que tome la iniciativa y lleve a cabo las acciones pertinentes y los cambios. Dos significados que les caracterizan, así como la búsqueda que les permitirá descubrir el sentido de su existencia.

La novela es circular y recupera la teoría del eterno retorno (siempre volvemos al mismo punto de partida, pero nunca en la misma circunstancia) simbolizando la vuelta al principio de la vida, a lo primigenio, a la relación primera; termina prácticamente con “La Balada de Dragon Lady”, canción con la que había empezado el texto.

Las relaciones sexuales entre los hermanos, de caracteres opuestos a lo que la tradición dice de los géneros masculino y femenino, se exponen

formando parte de la naturaleza humana. De la misma manera que las relaciones entre los restantes personajes, mostrándolos tal y cómo son no en la superficie, si no en lo profundo de su ser. “Belver Yin” trata la heterosexualidad, la bisexualidad y la homosexualidad como formas de relación humana. La consideración de moral o inmoral no pertenece a la naturaleza, la naturaleza no discute sobre moralidad, no son relaciones morales ni inmorales, las consideraciones morales o inmorales pertenecen al terreno de lo místico y lo mítico, concepciones inmovilistas que instituyen, graban y persiguen.

No me resisto a destacar en “Belver Yin” un aspecto poco o nada comentado y que siempre me ha llamado la atención: el trabajo de Jesús Ferrero, su autor, con los números. Los pitagóricos, los judíos en la Cábala, los cristianos..., han hecho símbolos de los números, símbolos que en la novela son aprovechados para la expresión del lenguaje literario, lenguaje codificado, al que llegan como un recurso más de una manera discreta como han llegado los colores, por ejemplo, incitando a una lectura oculta, remarcando caracteres, asociando espacios y funciones de modo que el lector medio, que no tiene por qué advertir el carácter estratégico de estos elementos, lee y lleva a su subconsciente una interpretación simbólica del texto; así, por ejemplo, en “Belver Yin” encontramos que el 2, remarcado por los 2 hermanos y su carácter ambiguo, va a estar asociado al amor y a la hermandad, que el 4 (múltiplo de 2) va a asociarse a los nacionales chinos, que el tres estará asociado a los extranjeros, a la bisexualidad, hay triángulos amorosos, también, de acuerdo con la tradición cristiana, se asociará a la muerte, que el 5 se relacionará con los extranjeros, que el 6 (también múltiplo de 2) se asociará a la ambigüedad sexual, que el 7 tendrá que ver con los chinos que se relacionan con extranjeros, pero también es el número que encierra el infinito y la felicidad absoluta. Obsérvese el número último de los años que se mencionan: 1934, 1935, las circunstancias que señalan

en la novela, los elementos que forman parte de la escena. Podríamos dar relieve a los números y asociarlos a situaciones y entonces descubriríamos líneas narrativas, actitudes y podríamos leer y entender la novela desde ellos.

El descubrimiento de éste tipo de construcción interna es siempre una sorpresa, pues se puede observar cómo los diferentes elementos que forman parte de nuestra cultura pueden ser utilizados para acentuar el sentido del texto. Izquierda y derecha también sirven al objetivo temático. Cuando se menciona el lado izquierdo encontramos que en ese contexto tiene que ver con los extranjeros y con Goel, hijo de Yang y de su marido inglés. La derecha quedará sólo para los nativos, tanto uno como otro se asocian con los números correspondientes en cada escena. Jesús Ferrero utiliza otros recursos como el dibujo para mostrar y significar, forma ésta también poco corriente pero que tiene un antecedente de relevancia principal para la novela contemporánea vanguardista en "Tristan Sandy" de Stern. Por último, los hermanos, Belver Yin y Nitia Yang, en su marcha como pareja, en su propuesta de volver al comienzo de la vida, a cuando no había imposiciones religiosas, suben a un barco extranjero, el "Britania", que sale a las 3 de la tarde - es la única vez que en la novela el 3 aparece en número. Este 3 señalado en número se diferencia de los restantes de la novela, que son presentados en letra, con lo que destaca su importancia simbólica. El par de datos, barco extranjero y número 3, son dos presagios, signos asociados a la muerte, aunque el camarote es el número 7 y ya hemos hablado de su significado de felicidad infinita. La combinación parece indicarnos una situación crítica, una combinación de factores antagónicos, el peligro y la felicidad infinita. Acudiendo al significado del término "crisis" y su grafía en chino, encontramos que nos habla y esta compuesto de dos conceptos antagónicos: peligro y oportunidad. A eso añadimos la circularidad, el eterno retorno, la vuelta al origen con experiencia, un nuevo comienzo. Lo

que imaginemos que espera a Belver Yin y a Nitia Yang queda fuera de la novela.

“Belver Yin” es un alegato a favor de la búsqueda y la defensa del “yo” humano y universal frente a las concepciones más reaccionarias, al yo como diferencia e identidad.

En su día “Belver Yin” fue un libro perturbador. En 1982 agrandó de forma insospechada las dimensiones de la literatura española, acabó con esquemas puritanos provenientes de una sociedad cerrada a la libertad y empobrecida mentalmente, aprovechó las enseñanzas tan novedosas que los escritores anteriores aportaban, y nos habló, en una situación de crisis, de la necesaria búsqueda a la que estábamos abocados. Por eso hoy sigue conquistando lectores, conmocionando. Una novela clásica y contemporánea.

2. BELVER YIN: LA NOVELA DE UN PROBLEMA EN EL FONDO

La novela es una formulación del lenguaje para contar historias que conllevan cuerpos, actos y sentimientos y, a través de todo eso, sostiene un pensamiento, introduce una idea en el lector, la idea que sustenta un punto de vista determinado como expresión de un tiempo histórico. “Belver Yin” nos habla de la búsqueda del yo en la que estamos inmersos, y deja atrás al hombre que ansía conseguir en la sociedad una imagen de poder, de conquista de la riqueza material como prueba de su triunfo. Deja atrás a ese hombre para plantear la búsqueda del “yo” humano a través de la superación de las contradicciones sociales entre el hombre y la mujer, saliéndose de las redes establecidas como único medio de reencuentro con nosotros mismos. Jesús Ferrero, con “Belver Yin”, plantea la vuelta al magma que conforma lo humano, la vuelta al punto de partida, la vuelta a ese momento en que no existe el antagonismo masculino-femenino. Masculino-femenino, antagonismo que se produce y desarrolla a través de la Historia de la división social y de género y, al llevar su contrario en el interior, dará a la literatura un tema universal: el intento permanente, la búsqueda constante del modo de cambiar el mundo y la vida.

En “Belver Yin” subyace la concepción sobre el amor que Platón expone en “El banquete”. En ésta obra, Erixímaco y Aristófanes hablan del deseo de unidad como la armonía de los contrarios y la unión de los semejantes. El pensamiento de Platón lo desarrollará Sócrates superando a los anteriores al explicar que el amor ni es bello, ni es bueno, ni es un Dios, si no que es un “demon”, un intermediario que, más allá de lo separado artificialmente por el conglomerado de intereses de quienes dirigen la

sociedad, una lo que está por encima de lo establecido, una las partes esenciales de la belleza: cuerpos, actos y sentimientos, y pensamientos.

En “Belver Yin” Jesús Ferrero nos dice que los protagonistas, un hombre y una mujer, que se buscan así mismos no conseguirán encontrarse hasta que no se reconozcan en el otro. Como primer indicio nos cuenta que son “hermanos gemelos y mellizos”, además de “sietemesinos” (dato que debemos retener, sobre todo por el significado simbólico del número siete) lo que tiene una relación directa con el final de la novela. Si reflexionamos sobre el sentido de los términos “gemelos y mellizos”, vamos a desentrañar conceptos fundamentales para la obra: hay igualdad entre ellos y hay diferencias, tienen entidad propia, pero en lo fundamental se sienten unidos; ser gemelos y mellizos son dos características que aparecen por encima de todo, es la marca, la señal, que les hará continuar en una misma dirección, hacia un mismo objetivo. ¿Conlleva “Belver Yin”, además de la búsqueda del yo en sentido opuesto a la tradición individualista, otro tema literario como es el del doble?. En la literatura se ha tratado el doble a través de la identificación, del desdoblamiento, de la metamorfosis..., la dualidad ha estado siempre en la literatura. Ahora bien, hasta el siglo XX, la opción de la dualidad ha sido una exclusiva de los personajes masculinos porque las mujeres no han existido.

Como metáfora de la realidad la literatura nos permite mirar a la sociedad en que vivimos y comprobar el antagonismo ocasionado por la dominación de una de las partes, la masculina, sobre la otra, la femenina. Esta convención histórica nos forma, nos educa, al ser núcleo sustancial de la sociedad de la división, de la sociedad de separación de las gentes en múltiples niveles. Esta concepción parte de las “visiones” o supersticiones religiosas como explicaciones míticas de la existencia. El lenguaje es portador de ideas superficiales y profundas, de contenidos que expresan una visión determinada del mundo. Las religiones del “libro” que conforman nuestro proceso histórico-cultural, la judía y la cristiana, expresan las ideas, envoltorio de intereses, de sus escritores, ideas sobre

el cómo es y debe ser el mundo: una mitad de la población tiene los derechos sobre la otra mitad de la población. Así es el tiempo que llega hasta nosotros. En esos libros exponen su moralidad y hablan indirectamente, metafóricamente, de la mujer, o se la dibuja como un estereotipo. Para negarse a recibir su opinión o su punto de vista la hacen “invisible”; es la forma en que la convención, religiosa, política, económica, social y cultural, la sociedad de las divisiones, ha hecho que el hombre, como género, vea el mundo. Son los atributos teológicos, míticos, que están en la base de esta sociedad, los que para referirse a la mujer han hecho interpretaciones que la presentan no como una persona sino como un objeto. Por ejemplo, entre los temas que se subrayan en la Cábala judía y en la Biblia se encuentra el de la relación sexual, que lo explican arguyendo que tan solo tiene la función de “procrear en el matrimonio”. El matrimonio para la mujer únicamente debe servir para que “cumpla el sacramento de dar hijos al hombre”, para que procrea. Instaurado ese principio, la relación sexual, dentro o fuera del matrimonio, que lleve al placer y a los sentimientos supone un pecado, es una relación prohibida, significa que la mujer ha transgredido los límites divinos, abandona el orden, se rebela contra Dios, le desobedece y será objeto de castigo. La metáfora ilustra al respecto: que Eva pruebe la manzana, muestre interés por saber, busque en lo que ve delante de ella misma, conllevará un castigo “divino” para toda su vida, para toda mujer, para toda la existencia de la mujer.

Hasta finales del siglo XIX la literatura ha sido escrita desde el punto de vista del hombre. Sólo a finales del siglo XIX empiezan a aparecer escritos de mujeres. Hasta entonces únicamente hemos leído ideas, nos han formado en ideas, expresadas por el hombre, por un tipo determinado de hombre contrario a lo expresado por Platón. Eran, hoy es aún mayoritario el pensamiento proveniente de “las religiones del libro”, ideas escritas y representadas en mandamientos y leyes divisorias que

sostienen los intereses conservadores de aquellos que se beneficiaban y se benefician de la división en la sociedad.

A partir de ahí, sustentado en esas ideas, el hombre en la búsqueda del propio “yo” a lo largo de la historia literaria, siempre mira hacia fuera de sí mismo, mira al poder, mira a la conquista de una posición social, o mira a la imagen con la que se pueda investir ante y frente al resto,..., es una búsqueda que lleva a cabo en contra de otros, o anulando a otros. Un ligero repaso literario lleva a ver cómo en “Edipo rey” un hombre se descubre así mismo cuando sale al mundo y mata a su padre; en “La Odisea”, de Homero, Odiseo sale de su casa, se va a la guerra, 20 años entre ida y vuelta, el viaje le ha enseñado cuál es su lugar en el mundo; en “El hombre que vendió su sombra”, de Von Chamisso, un hombre tiene como objetivo en la vida enriquecerse, situarse por encima de los demás, vende (hasta) su sombra para conseguirlo, se conocerá así mismo. Un caso que merece atención aparte es el de la novela que firmaba Ellis Bell, un nombre muy ambiguo, pero que siguiendo la tradición los literatos del XIX interpretaron que sólo podía pertenecer a un hombre, ¿quién podía escribir si no?, bajo esa premisa los “entendidos” declararon que el tema de la novela que firmaba Ellis Bell era “el Mal”. Cuando se supo que quien lo había escrito era una mujer, cambiaron su conclusión: entonces el tema era “el Amor”. Una mujer no podía escribir sobre “el Mal”. El título de esa novela era “Cumbres borrascosas”. Pero siguiendo la tradición sobre el comportamiento de los hombres, y esta vez es una mujer la que escribe, Hittclif, el protagonista, se va por el mundo, se aleja de Catalina, a la que ama, para hacerse rico y volver a verla desde una posición social que le permita competir por ella con el que es su marido; en “Ilusiones perdidas”, de Balzac, un joven se va a conocer mundo para conocerse a sí mismo y de éste modo saber cuál es su lugar en la sociedad, no faltan en la novela de esa sociedad consideraciones nefastas hacia la mujer; en “Wakefield”, de Hawthorne, el protagonista abandona a su mujer con la intención de

observar cómo reacciona ella a su desaparición conforme pasan los días. Wakefield se aparta del grupo social en el que vive y vuelve a él cuando se siente fracasado. No ha conseguido adquirir relevancia ninguna sobre los demás. Su fracaso le hace comprender que fuera de ese ámbito no es nada. Entretanto han pasado 20 años hasta su vuelta. Otro Odiseo, y como tal ha aprendido del mundo, y es acogido por la mujer, otra Penélope, a su vuelta. En “Madame Bovary”, de Flaubert, se presenta a los hombres preocupados por su propia imagen y estatus sociales, siempre les interesa la búsqueda de sí mismos en la sociedad, en relación competidora con el resto como forma de posible mejora o de puro mantenimiento, y en contra de la mujer. En este caso la mujer ocupa el lugar de una “frustrada”, “desorientada”, “insatisfecha”, “loca”, “fantasiosa”, por haberse creído la situación que le asignaban, la situación con la que, respecto al hombre, le aleccionaban las novelas rosa. El camino emprendido para buscarse a sí misma en función de los hombres, asumida a ellos, al orden establecido por los intereses de los hombres poderosos, del dinero y de la posición social, ese camino no puede ser más equivocado, más contrario a sí misma, y los hombres la usan como un objeto. Cerca del siglo XX, o entrando en él, empiezan a aparecer novelas en las que la mujer ocupa un papel protagonista, es el caso de “Daisy Miller”, de Henry James, que adapta el mundo subjetivo a sus obras, mundo tachado de “femenino”, y lo adapta por medio de la naciente psicología. Pero obsérvese de nuevo: en “Daisy Miller” la mujer es considerada como el elemento débil. Henry James ha representado al hombre en esa característica en que tan machaconamente ha sido expuesto: interesado por la apariencia y el dinero, y por otro lado representa a la mujer, que por primera vez sale al mundo, viaja, existe, como un ser inocente y fácil de engañar. Pero sigamos, en “El corazón de las tinieblas”, de Conrad, un hombre viaja, se repite el papel de Odiseo, con el encargo de una empresa marfileña, de traer con él, desde la selva

del Congo, a otro hombre destinado en aquel país. El protagonista acabará conociendo “lo que hay en el fondo del corazón humano”, se acercará a lo más primario, la vida más primitiva, conocerá los intereses de los europeos-civilizados, ¿de qué civilización?, que habían llegado allí antes, los mismos intereses que los de aquellos hombres que le acompañan desde Inglaterra, ¿qué sociedad?: el afán de riqueza. Junto a esto aparecen las funciones, tan distintas, de las mujeres en medio de la vida dominada por los hombres: procuran lo mejor para él, como es el caso de su tía; representan las tres parcas de la mitología griega en el acceso al barco que lo llevará a África: una le permite el acceso, se encuentra a la entrada de la oficina con un ovillo de lana, otra le hace entrega de los documentos, y así puede continuar, y la tercera se emplea en el final del viaje. Se nos muestran como las partes que conforman la vida, esa búsqueda que también representa “Belver Yin”. Cuando el protagonista vuelve a la civilización tiene que explicar a la prometida del hombre que fue a buscar, que aquel hombre que debía haber hecho volver a su lado ha muerto, y prefiere mentirla con respecto a cuáles fueron sus últimas palabras. En vez de contar la verdad prefiere darle una versión que no la haga sufrir.

En la literatura del XIX y la que entra en el XX se ve a la mujer como un elemento débil. El antagonismo hombre-mujer ha venido presentándose como una contradicción irresoluble desde tiempos inmemoriales. En estas últimas narraciones no se ignora su presencia, pero no se la considera a la altura del hombre, que sigue a la busca de su propio yo en la acción hacia fuera con el afán de conquista de posición e imagen en la sociedad.

2.1. *La dualidad, el doble, los gemelos, en la literatura*

En las primeras líneas señalaba que en “Belver Yin” los protagonistas, un hombre y una mujer, se nos dice que son gemelos y son mellizos, y como

ya se ha señalado antes, en la novela subrayan igualdad entre ellos y diferencias que les dan entidad propia manteniendo un mismo objetivo. Y preguntaba si conlleva “Belver Yin” también otro tema literario, “el doble”. El tema del doble en la literatura ha recibido un tratamiento constante: Plauto cuenta que Júpiter tomó la imagen de Anfitrión para acostarse con su mujer, asunto mítico que más adelante los escritores retomarán una y otra vez: Timoneda, Molière, Giradoux,... Pero también el tema del doble lo encontramos en la conformación de nuestra cultura religiosa, véase el Antiguo Testamento, en el Génesis se encuentra una narración de mellizos, es la historia de Esau y Jacob. Otros ejemplos más cercanos los leemos en la historia de William Willson, de Poe. El protagonista, que lleva una vida basada en engaños para adquirir presencia social, acaba matando a su doble que, haciendo el papel de su conciencia no le deja descansar, le descubre una y otra vez ante sí mismo y ante los demás. Matar al doble, matar su propia conciencia será acabar consigo mismo, a la vez que resultará el medio por el que se reconozca, demasiado tarde. Tenemos la historia de “El Doctor Jekyll y Mister Hyde”, de Stevenson, otro hombre que se desdobra, “El Horla”, de Maupassant, “La nariz”, de Gogol. En las diferentes formas de los dobles están los hombres para “trepar” y presentarse en sociedad. En el mundo de la literatura contemporánea los dobles de hombre a veces rechazan el sistema o se rechazan así mismos: Gregorio Samsa, en “La metamorfosis”, mejor titulada “La transformación”, de Kafka, o “La flor amarilla” de Julio Cortázar.

En cualquier caso, vamos a ver cómo dejan de ser estos los únicos planteamientos, debido a los cambios producidos en la sociedad de las divisiones en tiempos cercanos a nosotros.

2.2. *La mujer aparece en primer plano. Expresión actual de igualdad*

A finales del siglo XIX aparecen narraciones escritas por mujeres. Las mujeres buscan su propio yo en la reflexión sobre su condición y en la relación con su entorno más inmediato, incluido el hombre. Se hacen a ellas mismas sobre la realidad que les compete. (Véase “Entre horas” , en editorial Lumen).

Surge James Joyce como escritor de nuestro tiempo, tiempo en el que la mujer ha ganado espacio y empieza a ser considerada, para hacer un planteamiento completamente distinto en su “Ulises”. Mientras el hombre, el señor Leopoldo Bloom, sale a trabajar, a buscarse en sociedad, viaja por las calles de Dublín, en paralelo con Odiseo el protagonista de la obra del mismo título que es atribuida a Homero. Joyce nos va a ir mostrando el sufrimiento interior que causa al señor Bloom la muerte de su hijo acaecida hace diez años. El héroe moderno, antihéroe le han llamado, de aquí en adelante nos va a enseñar sus sentimientos. Aparece el dolor interno, que alcanza en el hombre una profundidad desconocida, que le hace infeliz y apocado, profundidad hasta entonces más propia del “carácter femenino”. El hijo ha muerto y el padre sufre año tras año, y ya hace diez, hasta el punto de no poder mantener relaciones con su esposa, llegando a preferir que tenga un amante. Pero ¿cómo es la mujer que vive con el señor Bloom?. Molly Bloom tiene un amante, ella se dedica a cantar, de vez en cuando hace una actuación, el amante es el manager, y su marido le busca uno más joven, uno que además le recuerda a su hijo, él mismo le llama “hijo”. Ella, sin embargo, piensa en su marido, en cómo se conocieron, en lo que ha sido su vida y los amantes, amigos, novios, que ha tenido. Piensa en todo eso en la cama, con su marido al lado, que ha llegado diciendo que se encuentra muy cansado, para no verse en el compromiso de empezar una relación que

no desea mantener, y se ha dormido en posición inversa a la que se encuentra Molli, el señor Bloom está con la cabeza a los pies de ella, es decir, con la misma figura del Yin y el Yang mostrados en el interior de un círculo, que nos habla de la unidad en el yo universal y de la equivalencia entre el hombre y la mujer.

Parece que se ha puesto el mundo al revés. Aunque no es eso el motivo de éste comentario, si no el que Joyce da un golpe definitivo a la literatura anterior, un golpe que no se puede pasar por alto: el último capítulo de “Ulises”, el que hace recuento de lo sucedido, el capítulo que resume y cierra la historia y redondea el sentido de la novela se expone bajo el punto de vista de una mujer. Esa voz principal, además, se expresa en un tono que rompe toda la tradición, habla con lo que tiene en el interior humano, sin ningún prejuicio, y comenta la “forma de ser” de los hombres y los critica en sus convenciones, equipara a hombres y mujeres,..., y lo hace con un recurso modernísimo, el monólogo interior. Es una mujer del mundo contemporáneo y se expresa con ese recurso de un modo tan magistral que aún hoy parece insuperado.

Nunca antes un escritor había cedido el protagonismo a una mujer, además de hacerlo con los recursos y las ideas que Joyce nos la presenta. Próxima, prójima, igual, real, humana.

El mundo cambia y la literatura cambia. Los cambios se venían produciendo debido a la decadencia del mundo antiguo, a las transformaciones de todo tipo, al surgimiento de las fuerzas que abrían paso a las necesidades generadas y empezaban a satisfacerse, las ideas surgían, crecían, escalaban el futuro. Se habla de la literatura como la existente antes de Joyce, y la literatura que surge después de Joyce. “Ulises” es editado en 1922. El autor declara que tardó siete años en escribir la novela; siete años antes y nos encontramos en la Primera

Guerra, límite histórico para el siglo XIX, tiempo en el que se sitúa el fin de su mundo y sus ideas.

Eso en cuanto al empuje de la mujer para estar presente, hacerse visible, ser respetada y ser considerada como una parte igual a la del hombre en la sociedad y, en consecuencia, en la literatura. Pero, veamos un caso concreto donde las diferencias de género se desdibujan en el siglo XX, para lo cual debemos tener en cuenta el nivel creciente de presencia de la mujer, así como el cuestionamiento del mundo anterior y las nuevas propuestas, tanto sociales como literarias: a pensamientos nuevos, estructuras nuevas, ideas contemporáneas con recursos y formas contemporáneas. En el caso del “doble” la novela que inaugura un nuevo tratamiento quizás sea la de Virginia Woolf, “Orlando”, publicada en 1928, la misma década del “Ulises”. En “Orlando” Virginia Woolf presenta la dualidad como igualdad hombre-mujer, y rechaza la consideración en que se ha tenido y la forma en que se ha presentado a la mujer en la sociedad. Su protagonista participa de la doble condición hombre-mujer, dualidad como rechazo de la división: La parte del ser masculino de Orlando se manifiesta bajo consideraciones siempre atribuidas a la mujer, él, en la mujer, busca inteligencia, cultura, fuerza y rebeldía, y, la otra parte, la de mujer, busca en el hombre el rechazo al machismo, busca al hombre respetuoso, al inconformista y al rebelde contra las convenciones. La dualidad de éste personaje muestra la nueva sociedad que se abre paso poco a poco.

El nacimiento del mundo contemporáneo, y por tanto el literario nuestro, no lleva en sí mismo solo formas distintas, las formas son la expresión de una igualdad más profunda y la reclamación de su totalidad, cuestionando los fundamentos sobre los que se asienta el sistema establecido.

2.3. Ricos y pobres. Sociedad de la división y sociedad de la igualdad. Antigüedad y modernidad

Mientras, Cervantes en su “Don Quijote”, primera novela moderna, entre otras cosas debía señalarse porque proclama la defensa de la igualdad entre la mujer y el hombre, por ejemplo en el discurso de la pastora Marcela, o en la misma voz de Don Quijote. Y es que Cervantes rechaza los exclusivismos y prejuicios y abre el espacio novelístico a las gentes del pueblo, deja atrás la división de clases y de géneros y da paso a todos; nunca antes el pueblo, los iguales, habían tenido protagonismo.

Veamos a los escritores:

Cervantes es pobre, trabaja en los oficios más variopintos para ganarse la vida, y es perseguido por la justicia eclesiástica-monárquica.

Lope de Vega es un sacerdote vinculado a las altas esferas de la sociedad, es inquisidor y hace cuanto puede contra Cervantes.

Los dos escriben sobre el mismo tema, la situación de la mujer en su relación con el hombre, y su condición ante la sociedad.

En su tiempo, el orden católico da derecho al marido a castigar a la mujer “adúltera”: la Biblia ponía el castigo en la lapidación. Al marido judío el Talmud daba como derecho el ahorcamiento. También había Fueros Especiales que admitían cambiar la pena de muerte por latigazos, por el destierro o por humillaciones públicas. Otros Fueros concretaban algunos aspectos, por ejemplo el Fuero de Teruel advertía: si la relación de la mujer hubiese sido con un “infiel”, el marido tenía derecho a quemar a los dos. En ese tiempo vivieron Cervantes y Lope de Vega.

Lope de Vega cuenta en “El casamiento engañoso” el caso de una mujer que tiene relaciones con otro hombre que no es su marido. Enterado el

susodicho se pregunta qué debe hacer ¿seguir la ley religiosa y monárquica que le da derecho a matarla o, dejar las cosas como están?: decide matarla.

Cervantes trata el mismo caso en “La elección de los Alcaldes de Daganzo”: una mujer mantiene relaciones fuera del matrimonio, el marido se pregunta qué debe hacer, si debe o no seguir la Ley, y se responde que ella, la mujer, tiene derecho a elegir su propio camino.

Los diferentes puestos sociales dan como consecuencia intereses diferentes. Lope quiere que el sistema de división social establecido por la religión y la monarquía, se mantenga si es preciso aun a costa de la vida de quienes considera inferiores: las mujeres. Cervantes contesta al sistema desigual con un tratamiento de respeto y consideración de igualdad entre mujeres y hombres. La reclamación de igualdad de Cervantes encaja con la Historia de las mujeres del siglo XX: no quieren volver a ser “invisibles”.

El primer novelista moderno es moderno, entre otras cosas, porque entra de lleno en la perspectiva del mundo contemporáneo, recoge el problema de división entre los géneros y plantea como solución el respeto mutuo, la igualdad de derechos, la negación del orden bajo el que se vive, para lo cual las mujeres que presenta como reclamantes de esa igualdad, por ejemplo en “Don Quijote”, siempre nos las caracteriza en su pensamiento y comportamiento, o a través de Don Quijote como personaje, en un paso más allá de lo admitido.

De la misma manera que las clases trabajadoras son la negación de quienes se aprovechan de ellas, las mujeres en su condición de sometidas a los hombres son la negación de éstos.

Miremos en la novela española del siglo XX-I, por un lado son mayoría muy considerable los hombres escritores, y cuando ponen en acción a sus personajes éstos acuden al mundo como individuos inmaduros, o con signos de inadaptación y dependencia familiar o afectiva debido a que algunos cambios habidos en la sociedad les impiden cuadrar con la tradición. No encajar con los cambios les dificulta su relación de competencia con los demás, y su intento de conquistar un lugar de representación, una posición de “éxito”, fuerza, dinero, poder, en el mundo se ve frustrado una y otra vez. ¿Y cuál es el tratamiento que se le da a la mujer?: en general, hoy, ella trabaja, es independiente, con los conflictos afectivos que conocemos, y por tanto aparece en una actitud más libre, aunque instalada en la sociedad de la división; pero los sostenedores del sistema ponen frenos, límites constantes, y mientras promocionan el pasado, promocionan su idea de cómo debe ser el mundo. En el campo de la literatura los escritores no innovan, su compromiso con las ideas nuevas es escaso, no hay una toma de postura que plantee un problema que queda al fondo de la novela. Una novela que se considera fundadora de la contemporaneidad literaria por su trabajo en pos del compromiso con el lector, “Tiempo de silencio”, de Martín Santos, es una obra emblemática. En “Tiempo de silencio” el hombre-protagonista sale de su casa a buscar en el mundo, pensando que va a conquistar una elevada posición social, algo que como hemos visto forma parte de la tradición más clásica, y, además, advierte que la conquista de la posición social hay que llevarla a cabo en competencia con el resto y tomando como base la explotación de otros. Cuando pierde la batalla, porque ya no hay héroes, la frustración le va a llevar a conocerse a sí mismo, a conocer sus límites, a saber de su lugar en la escala social. A ciertos críticos les ha llamado la atención que tratándose de una novela sobre la posguerra, Martín Santos hable de todas las clases sociales excepto del proletariado, no existen los obreros en esa

España representada en “Tiempo de Silencio”, pero no he encontrado ningún estudio sobre la obra (no quiero decir que no exista, simplemente que no conozco) en el que se advierta cómo la imagen que se ofrece de la mujer es copia del modelo tradicional en diversas formas: celestina, sumisa, adúltera,..., y no se expone algún aspecto que la reivindique frente al franquismo, o que la represente desde el problema de fondo de la división en géneros, y eso que en la novela la voz narrativa se reclama sucesora de “Ulises”, de Joyce, y de “Don Quijote”, obras en las que, como hemos visto, la mujer adopta papeles alternativos.

2.4. *El fondo de Belver Yin*

Volvamos a “Belver Yin” que es el motivo de esta exposición. En la novela, Urga de Go, la madre de los gemelos, declara que quiere que la hija se llame “Yang, fundamento masculino del cielo, pues quiero que en ella hallen cobijo las dos sustancias extremas. Y quiero que mi hijo también se llame Bélver Yin, pues también deseo que en él habiten fundidos los dos principios del universo. ... Yin porque ése es el principio femenino del Tao. Estoy segura de que él poseerá toda la agudeza que yo como mujer poseo, y Nitya toda la fuerza de los hombres adiestrados en la guerra y el comercio. Sé que a mis dos hijos les espera un destino singular.” Las convenciones culturales aparecen intercambiadas en estos gemelos. ¿Recordamos “Orlando”? “Belver Yin” cuestiona la representación tradicional de la mujer a través de la inversión de papeles, a través de la dualidad, la igualdad de los contrarios. Jesús Ferrero viene a plantear una diferencia sobre lo leído hasta ahora, si asumir la igualdad de los dos géneros, en pocos casos como hemos visto, ya estaba planteada, superar la división de géneros es asumirse en el otro, en quien la tradición machista considera contrario, con “Belver Yin” el autor apunta al futuro, propone saltarse o dejar atrás, desobedecer, plantear las relaciones de un modo distinto, aprender a decir no para poder comenzar.

Confrontar mundos e ideas, por medio de una formulación de lenguaje para contar historias, y desarrollar un pensamiento que sea la expresión de los antagonismos principales y también de un tiempo histórico ¿no es eso la literatura?. Recordemos lo dicho antes sobre los gemelos y mellizos: son dos conceptos fundamentales para la novela, expresan igualdad entre ellos y diferencias, tienen entidad propia. En lo fundamental se sienten unidos, y eso que aparece por encima de todo les hace tener una misma dirección, un mismo objetivo. El destino de ellos dos, Belver Yin y Nitia Yang, va a ser singular, pues, Jesús Ferrero plantea un paso más allá del sistema de igualdad de derechos, una diferencia que cuestiona el presente y apunta el futuro. En “Belver Yin” los hermanos, buscando su propio “yo”, buscándose a si mismos, se encuentran el uno en el otro, y se les plantea el problema de asumir ese encuentro o respetar las normas establecidas, descubren el antagonismo basado en la norma absurda, y finalmente asumen la identidad hombre-mujer, la condición de Ser Humano. Su decisión es romper las normas, saltarse las barreras legales, las tradiciones y los condicionamientos sociales. Los vemos en un diálogo siempre cuestionador y transformador de su pensamiento y su quehacer, abriendo brecha en lo viejo y acercándose a lo nuevo, a un mundo y a un lenguaje alejado del imaginario machista, un lenguaje emergente, el lenguaje de la mujer, que literariamente hoy es imposible enterrar, es un lenguaje que arrincona los antiguos significados y contiene explicaciones sociales, políticas y económicas. El lenguaje de Belver Yin hacia Nitia Yang, considerado inductor, dubitativo, con matices sobre la animosidad interior, emotivo, sería traducido por la sociología como propio de una mujer, derivado de sus condiciones sociales. Mientras, en Yang predominan el intercambio de información y la función instrumental. A Yang le interesa la realización material, los hechos: que su hijo mate a su padre. En el desarrollo de la novela se rompen los esquemas sociales, y la superación de estos hace

que los personajes se representen en un estado nuevo, no tanto como amantes del otro o como dominantes del otro, que es lo que haría una novela de corte tradicional, si no como personas conquistadoras de una nueva forma, de un modelo que resuelve, que supera las contradicciones. Se plantean una solución por encima del sistema machista, para lo cual deciden abandonarlo todo y subirse a ese barco que los llevará por el río de la vida. La oportunidad que se dan esta rodeada de peligros. El viaje que emprenden se representa en un barco extranjero al que acceden a las 3 de la tarde, signos en la novela, todo lo que lleva el término extranjero y el número tres, representan peligro o muerte. Pero en la lectura encontramos una puerta abierta a la esperanza porque van en el camarote número siete, número que en las culturas sobre las que se apoya la novela significa la felicidad infinita, ¿recordamos que al principio habíamos subrayado que además de ser gemelos son sietemesinos?

“Belver Yin” replantea el concepto novela y se mete con la formación del lenguaje, niega los personajes convencionales para negar la tradición y ofrece una relación en la que el mundo interior y el mundo exterior se comunican, y en el mundo de las divisiones atenta contra la división en géneros, la rompe.

Podemos leer bajo el texto que tan sólo en la negación de los condicionantes sociales se encuentra la igualdad, pero que para conseguir terminar con esos condicionantes hay que arriesgar, y para vencer a quienes imponen la sociedad vieja hay que luchar con pasión.

“Belver Yin” es una novela que arriesga, una novela que como tal mira a uno de los pilares de la sociedad de las divisiones, ve lo oculto en el fondo de ésta y lo ataca dialécticamente, y propone su superación, mira al futuro.

3. ENCUENTRO CON JESÚS FERRERO. VIDA DE ESCRITOR.

3.1. Algunos datos biográficos. Su aprendizaje y su presencia literaria.

Viví mi infancia en el tiempo en que la situación era tan difícil que se puso en marcha un proceso que llevaría a la gente del campo a la ciudad, un proceso que va a dejar prácticamente vacíos los pueblos. Mi familia llega a Zumárraga con lo puesto y rápidamente mí padre se busca trabajo. En un primer período estuvimos en un caserío de Villarreal de Urrecho, bastante alejado de la zona urbana, por lo que tuvo que comprarse una bicicleta que le costó sus esfuerzos, y como muchos otros obreros iba y venía en ella. Entonces Euzkadi se parecía un poco a la China que después conocí, veías a contingentes enteros en bicicleta, la bicicleta era, digamos, el sistema de transporte de los obreros, había poca infraestructura.

Estamos hablando de los años 50

Sí, nací en 1952. Yo me he criado en ese ambiente. Reflejo bastante su paisaje, su atmósfera en una de mis novelas, “Ángeles del abismo”. Ocurrieron además varias desgracias familiares, una de ellas es un accidente brutal de mi padre, estuvo a punto de dejarle sin las dos piernas. Mi padre salvó las piernas porque un médico muy joven, al ver que también él era un muchacho, se empeñó en salvárselas en una operación de toda una noche.

Fue un accidente laboral

Mi padre trabajaba en Orbegozo. Le cayó el hierro de una fundición sobre las piernas, la carga de una grúa. Se quedó como un rompecabezas. Afortunadamente las salvó. Tuvimos muchos problemas económicos y familiares. Mi padre permaneció un año y medio en una clínica y mi madre anduvo haciendo limpieza por ahí, y a mí me llevaron primero a casa de mis abuelos y luego a casa de un tío mío que era sacerdote, párroco de San Cristóbal, un pueblo de León, próximo a La Bañeza. Estas dos experiencias de desplazamiento creo que son las que me van creando un mundo propio, teniendo en cuenta que fueron épocas de mucha soledad en la infancia, de soledad prematura, en algún momento se pudo parecer al autismo.

¿Y en el colegio?

Como había nacido en una fecha complicada, el 30 de diciembre, siempre había algún problema. Unas veces me colocaban entre los pequeños, otras con los mayores, hasta en eso me sentía siempre desplazado, mejor dicho desubicado. En esa edad es un asunto un tanto peligroso. A otro niño probablemente le hubiera causado algún daño mayor que a mí. En los 2, 3 primeros años de la infancia mi madre me había dado mucha seguridad, algo primordial, seguridad que luego me serviría para hacer frente a situaciones muy difíciles. Tuve mis problemas, pudo ser grave, pero al mismo tiempo me aportó dos cosas que en otras personas pueden ser fuentes de dolor, pero que a mí me parecen una ventaja: una idea muy difusa de la patria, tanto del lugar de procedencia, como del lugar de permanencia, una idea muy difusa del territorio propio, y la impresión de que el hombre es igual en todas partes, con las mismas infamias y las mismas glorias.

Tras los períodos del castillo de Villarreal, de Zamora y de León, larguísimas temporadas de año y medio o dos años, vuelvo a casa de mis

padres, en vísperas de la primera comunión. Ya viven en un barrio urbano de Zumárraga, cerca de la fábrica. Yo empiezo a escribir en esa época, mis primeras composiciones las hago a los 8 ó 9 años y son poéticas, imitaciones de los romances que leía en la gramática del colegio, imitaciones de “El Conde Arnaldos la mañana de San Juan”, con rimas propias del romance. De ahí pasé a hacer lo que yo consideraba que era una novela, a los 9 años; era una imitación de “Ivanhoe”, de Walter Scout, pero mucho más breve, 10 páginas. Se trataba de un caballero castellano que está en su castillo y recibe con un puñal un mensaje en el que le avisan que Ricardo Corazón está en peligro, lo había conocido en las Cruzadas, y debería ir a Londres para velar por él. De ahí pasé otra vez a composiciones poéticas clásicas. Como descubrí el soneto en clase me empeñé en hacer sonetos. Recuerdo algunos versos, eran todos muy forzados y muy malos. A todo esto la familia se traslada de Zumárraga a Pamplona. Mi padre ha dejado la fábrica en la que estaba trabajando de gruista porque la patronal lo tienen totalmente enfilado y ya comienza a ser una situación muy peligrosa. Todo empezó porque mi padre en el juicio que hubo por el accidente en el que casi pierde las dos piernas se defendió él mismo, le querían dar una miseria y le correspondían según la legislación laboral 20.000 pts, que podían ser como ahora 15.000.000. Se vio obligado a defenderse. Enviaba cartas al ministro de trabajo y todo; conocía muy bien la legislación laboral, era mejor que un abogado. Llegó un momento en que recibía a muchos obreros en casa y les orientaba legalmente sin cobrar. Los recibía en casa con mucha profesionalidad, obreros veinteañeros; uno que se había quedado sin un brazo, otro sin una pierna, incapacidades totales o parciales por las que les querían dar 4 pesetas y nada más, cuando ya por la legislación laboral franquista les correspondían otras cantidades. Mi padre les dejaba claro lo que les correspondía, les hacía fotocopias de los documentos, etc. La patronal no lo podía ni ver. Recibió amenazas anónimas. Varias veces se lo llevaron

al cuartel de la guardia civil para asustarlo. No hacía nada ilegal, pero se cansó porque además empezó a tener muchos problemas económicos, la familia había pasado de 2 a 5 hijos. Así es como mi padre se puso a trabajar para Gustavo Gilli y se convirtió en casi uno de los mejores vendedores a crédito de la empresa. Empezó a ganar bastante dinero y, de esa forma pasamos de la clase obrera a la clase media de Pamplona en un año.

Es en Pamplona donde mi vocación literaria empieza a asentarse más. Escribía poemas periódicamente pero, de pronto, se abre la luz hacia la literatura moderna de una manera bien simple y directa. Yo consultaba con frecuencia la biblioteca de mi padre cuando me encontré con que tenía varias obras de Sartre, allí estaban libros como “Los caminos de la libertad”, “La nausea”, y algo más. Recuerdo que al leer el título: “La nausea”, me pregunté cómo un libro puede titularse “La nausea”. Tenía 14 ó 15 años cuando me puse a leerlo y me encantó, y eso que no es un libro fácil, pero me encantó la atmósfera de la ciudad, los escauceos amorosos del narrador, que, por cierto, leo con frecuencia esos capítulos como si fueran pornografía a los amigos del instituto Jiménez de Rada. El caso es que la lectura de la novela de Sartre me sitúa de pronto en la literatura moderna. Ya se que hay otra literatura, que hay otra manera de decir las cosas, que ya no tiene nada que ver con el 98, y esto me cambia. Al mismo tiempo leo otros dos libros que van a ser absolutamente definitivos también, en la medida en que me abren el camino hacia la literatura moderna: “La muerte en Beverly Hills”, de Pere Gimferrer, que sale en ese momento. Entonces me resulta un conjunto de metáforas deslumbrantes, un libro con una gran capacidad para describir el mundo urbano, la angustia urbana, incluso la soledad de las ciudades. Junto a éste descubro una antología de Barnatan sobre la Generación Beat que me entusiasma por las metáforas urbanas tan audaces y tan increíbles que utilizan; describen la sociedad contemporánea. Estas lecturas me

sitúan a años luz de todas las lecturas que había hecho anteriormente, y cambio por completo de escritura.

¿De qué año estamos hablando?

Estamos hablando de los años 69, 70, 71. Por entonces escribo un libro que titulo “Gorriones suicidas”. Era una mezcla de Sartre y de la Generación Beat, muy existencialista, su mismo título ya lo dice, y gusta mucho a mis amigos de clase, naturalmente eso me sitúa en otra dimensión. De todas formas sigo escribiendo textos más o menos poéticos. “Gorriones suicidas” está concebido también como un poemario en prosa donde se van tratando temas en plan bastante poético, se enfatizan mucho más la soledad y la angustia, más de lo que me corresponde en ese momento.

De Pamplona paso a la Universidad de Zaragoza. En Zaragoza voy asentando todavía más mi vocación literaria, aunque lo único que hago es tomar notas en los cuadernos, que guardo y que a veces observo maravillado porque veo que estoy desplegando ya todas mis posibilidades: ensayo géneros, ensayo procedimientos, imito a Cortázar, imito a Sartre, a Gim Ferrer, a la Generación Beat, a Becket lo imito con mucha frecuencia en esos cuadernos, es un proceso de formación sin nada acabado. En la época de Pamplona terminé dos cosas muy adolescentes. En el período de Zaragoza no acabo nada porque es un período de mucha lectura. La verdad es que un año en Zaragoza se me queda muy corto, aunque Zaragoza es una ciudad bastante fascinante y para ser una ciudad de provincias es muy abierta, muy cálida y bastante económica.

Cuando escribes esto ¿lo haces ya con idea de ser escritor o todavía estás elaborando textos sin pensar en el futuro?

En ese momento ya tengo la idea clara de que quiero ser escritor, que mi destino iba a ser literario, lo tengo completamente claro, estaba fuera de discusión, pero no nació enseguida porque a mí me gustaba mucho la pintura y el dibujo, y hasta los 14 ó 15 años filtreé mucho con la posibilidad de irme a Bellas Artes y acabar siendo pintor; pero con las composiciones poéticas en Pamplona me doy cuenta para siempre que las palabras me son mucho más fieles que los colores, que nunca voy a ser un buen pintor. En cambio el mundo de las palabras me emociona mucho más, me transporta mucho más, me hace sentirme más feliz, es una creación que me resulta mucho más grata y me parece mucho más próxima. A los 15 años decido que mi forma de expresión sea sólo la literatura. Desde entonces no he vuelto a hacer casi ni un dibujo, cuando antes no había día que no dibujase algo, es decir que a los 15 años, con “Gorriones suicidas” veo que me interesa mucho más la literatura que la pintura y, a partir de ahí, ya todo es formación con la conciencia de que yo quiero ser escritor.

Para entonces ¿has publicado algo?

En Pamplona publiqué alguna cosa en revistas locales, pero te advierto que de lo peor que escribí, porque lo demás les resultaba muy raro, incluso para las revistas. Son textos sin importancia, algún indicio de narración, alguna crítica, pequeños devaneos bastante pretenciosos por otra parte.

¿Qué impresión te causaba una vez que lo veías en la revista?

Me causaba decepción. En lugar de sentirme ilusionado me sentía decepcionado. Sin embargo en el barrio de San Juan fundé un grupo de teatro y representamos una obra, esa sí que es mi primera pieza importante en el período juvenil, también desaparecida, afortunadamente desaparecida, se titulaba “La zarzuela del Nazareno”. Justo después me

fui a Zaragoza. En Zaragoza seguí empeñado en el teatro. Entré en relación con el Teatro Estable, era un gran grupo en ese momento; entré también en relación con los maoístas de Tel Quel que entonces estaban sobre todo en Zaragoza y en Valencia. El año de Zaragoza fue muy bueno, resultó un año de mucha exploración; también era el primer año fuera de casa. Te tienes que medir a ti mismo. También fue un año muy difícil, dos de mis amigos entraron en un proceso casi de locura, que luego superaron en parte porque se murió un amigo nuestro en Barcelona a los 18 años. Aquello nos dejó completamente desconcertados. A mí me creó una especie de angustia ante el sueño, sufría de insomnio; ese estado, como consecuencia de ésta muerte, me duró mucho tiempo.

¿Afecta a tu proceso creativo?

La muerte salía de alguna manera en todo lo que hacía. Esa angustia del sueño la empiezo a superar en Ginebra, ciudad a la que voy a trabajar un verano con mi novia y en la que continúo escribiendo poemas. Allí conozco a José Ángel Valente. Tuve con él una relación muy bonita durante todo el verano, unas veces voy a cenar a su casa, en otras ocasiones le voy a visitar a su oficina en la Organización Mundial de la Salud. Yo conocía bastante bien la obra de Valente y, en aquel momento, los poetas como él creo que estaban encantados de que de vez en cuando les fuese a visitar algún fan porque tampoco abundaban. Me contó que uno o dos años antes había estado también Ferre con él en Ginebra.

¿Cómo fue la relación con él?

La relación con Valente fue muy interesante, no sólo porque me invitó a profundizar en la mística, que era su obsesión de entonces, sino porque las conversaciones con él tenían una hondura terrible y más bien peligrosa, hablábamos mucho del suicidio que no es conversación para

un adolescente que entonces tenía 20 ó 21 años, era su tema, no salía de ahí. Recuerdo una conversación con él en el último piso del rascacielos donde él trabajaba hablando de molinos y de la tentación del vacío. Parecía que me estaba invitando a tirarme o a tirarse él. Eran conversaciones en el límite, casi en el límite de lo soportable para un jovencito, lo que pasa es que él no se daba cuenta. Me gustaría alguna vez contar toda la relación en forma de entrevista, en plan documento histórico, contar todo lo que él decía como he hecho con Vicente Núñez en un texto que no he publicado. Desde entonces nunca más volví a tener contacto con él. Por una amiga común me fui enterando de las desgracias de su familia más bien terribles. Luego, poco antes de morir me invitó a una recepción que había en la embajada de Suecia. Perdí la invitación y no fui a verlo, cosa que ahora me arrepiento porque habría sido un último encuentro muy importante, pero no pudo ser.

La relación con Valente ¿te aporta algunas lecturas?

Sí, me conduce a leer con mucha pasión a Celán, a Artaud, que ya lo había leído antes, pero ahora con mucha más intención. Me conduce a un tipo de escritura que practiqué entonces y que yo llamaba “delgada”. Eran composiciones bastante extremas, más vinculadas a la muerte de aquel amigo, algunas en forma de relatos y otras en forma de poemas, muy minimalistas, muy esencialistas, incluso muy negativistas, me atrevería a decir. Seguía esa tendencia que empezaba a ser un camino sin salida. Después me marché a Barcelona y continué haciendo esa literatura, de la que sí conservo más textos, sobre todo gracias a un amigo con el que escribí un libro que se iba a llamar “Textos materiales” y él lo conserva. En ese libro aparecen 5 ó 6 poemas que creo que ya son poemas muy legibles, incluso me atrevería a decir que alguno de ellos es bueno, pero muy sin salida. ¿Sabes cómo escapo de esto? Ese verano Richard Gere está haciendo una película en España, “Sir Robin y Marian”, es una gran

producción, la van a hacer en Pamplona, nosotros nos enteramos, éste amigo y yo nos presentamos al rodaje y nos admiten de chico para todo; pasé por todas las áreas del rodaje y aprendí para siempre lo que es una película. Cuando se acaba el trabajo, tan bien pagado que a mí me permitió pasar mi primer año en París sin demasiados problemas, trabajaba muchas horas, domingos incluidos, me despego de esos textos del suicidio y de la muerte y me planteo por primera vez resucitar la literatura de héroes, aunque en términos totalmente modernos y distanciadores, y es que comienzo a interesarme por el concepto de distanciamiento de Brecht, y pienso que desde esa distanciamiento se puede tratar otra vez al héroe, en parte como ya lo está haciendo Richard Gere en "Robin y Marian". Fue una experiencia cinematográfica que me cambió la experiencia literaria.

En esos momentos ¿qué autores te interesan o te empiezan a influir?

Lo que más me interesa es la Escuela de París, Foucault, Lacan, leo a Cooper, la antisiquiatría, estoy en Barcelona y quiero conocerlos personalmente. Lo que me arrastra hasta París es el pensamiento francés del momento, en París hay un mundo cultural muy apasionante. Por otra parte mi proyecto literario sigue desarrollándose en la sombra. Lo que más leo es ensayo, creo que como todos, mucho ensayo sociológico, mucho ensayo político, y hasta me planteo un destino universitario. Había hecho sólo un año de comunes en Zaragoza. En París hago un año de sociología. Voy mucho a las clases de Delaice.

¿De qué año estamos hablando?

Del 74, 75. Justo en verano del 68 nos trasladamos a Navarra, pasamos esas vacaciones por allí para habituarnos un poco a la idiosincrasia navarra, y de ahí ya nos ubicamos en Pamplona. En Pamplona estoy desde finales del 68 hasta el 71 que me voy a Zaragoza. En Zaragoza

estoy hasta el 72, y en el 73 - 74 estoy en Ginebra y en Barcelona En el 75 ya estoy en París donde me quedo prácticamente hasta el 82.

Das el salto de Barcelona a París y en ese momento ¿qué descubres en París?

Allí me encuentro con la literatura sudamericana del boom y descubro una nueva forma de escribir en castellano, me hace ser consciente que desde nuestro idioma se puede escribir cualquier historia, estoy muy entusiasmado con Cortázar, con Borges y con Rulfo. Acaba de aparecer "Historia de Manuel" y es el primer libro que leo en París. Conozco ese año a Cortázar. También como hice con Valente me presento en su casa. Entonces mis influencias en el pensamiento y en la literatura son los sudamericanos.

En España adquieren un peso enorme, su literatura es muy nueva. Cortazar, además, resulta ser un intelectual que se enfrenta a lo que esta sucediendo

En ese momento no está en una situación política cómoda, su figura es mal interpretada desde algunos círculos. Es invierno, voy andando cuando me doy cuenta que estoy en la calle de Cortázar. Había leído su dirección en una entrevista que habían sacado en Triunfo. Entro en el portal, entonces no había porteros automáticos, era todavía el París de la confianza, se podía acceder a cualquier inmueble sin ningún problema, y buscando de buzón en buzón veo el de Cortázar y digo "ésta es la mía". Era en el primer piso. Subo y llamo, sale una mujer y pregunto: "¿está Julio?". Se debió pensar que era un amigo de toda la vida: "Sí, sí, pasa". Y efectivamente, lo vi y me quedé completamente anonadado, parecía mucho más joven de lo que era. Yo lo tenía totalmente mitificado. En cuanto apareció en el pasillo me quedé mudo, literalmente mudo, y dijo: "Ola, qué pasa". Yo empecé titubeante: "Mira, soy un estudiante español,

que admiro enormemente tu obra, ahora estoy leyendo “El libro de Manuel”, y perdonarás, pero vi que ésta era tu calle, he abierto el portal, he visto que vivías aquí y he entrado para saludarte.” Se estaba cambiando de domicilio. Supongo que porque ya estaba harto de personas como yo que llamaban a su puerta. Me enseñó las cajas que tenía sobre el pasillo y cómo ordenaba sus libros. Desde entonces yo los ordeno igual porque creo que es la manera más cómoda y siempre encuentro el libro que busco: por lenguas y por culturas. Tenía literatura inglesa, francesa, española, ..., desde entonces ordeno así. Cuando los ordenaba por orden alfabético a veces no encontraba algún autor extranjero porque se me había olvidado cómo se escribe; ahora los encuentro siempre. Eso aprendí esa tarde. Estuvo hablando conmigo una media hora. Me invitó a un whisky. Tenía un apartamento muy bonito pero muy modesto y pequeñín. Descubrimos algunos amigos comunes de Barcelona. Mi tabla de salvación fue nombrar a Barral. Luego me dijo que iba a seguir con la mudanza y le dije: “Me gustaría mandarte mis textos”, y me contestó: “Ah, bueno, dame tu teléfono que en todo caso ya te llamaré yo”. Le di mi teléfono y hasta hoy. Un año antes de morir le vi por última vez, pero no le hablé, me acababa de meter en el metro de Châtelet, y al mirar hacia el andén veo que Cortázar está desapareciendo al fondo, y me digo: “Mira, por ahí va Cortázar”. Fue la última vez que lo vi.

¿Por qué te llamaba la atención Cortázar?

Por la frescura de sus obras, de sus historias. Me gustaba su utilización del lenguaje, su ritmo un poco jazzístico. Aunque eso son cuestiones formales. Lo que más me entusiasmaba era su capacidad para captar lo insólito y su capacidad para crear narraciones de una magia difícil de igualar. Recuerdo “Casa tomada”. Me entusiasmaban sus relatos tanto como sus novelas. Rayuela fue una lectura que me fascinó, me divirtió muchísimo, bien es cierto que después, posteriormente, me he

aproximado a ella y ya no me ha entusiasmado tanto. En ese momento para mí era un descubrimiento.

¿Qué piensas de su vida en París?

Hace poco vi una entrevista en la TV hecha en su época de oro y creo que mitifica demasiado París, incluso creo que lo mitifica como suelen hacerlo los provincianos. Eso no fue bueno para mí porque me creí ese mito de París. Llegué con ese mito de París en la cabeza y sufrí muchísimo el primer año porque no veía la representación de ese mito por ninguna parte. Me pareció una ciudad cínica, durísima, los parisinos tenían ya anticuerpos contra los extranjeros de una manera increíble. Sufrí muchísimo y en parte fue por llevar demasiada carga mítica de París, y en esa concepción había influido poderosamente “Rayuela” de Cortázar. Se entusiasma por cosas “típicas” parisinas. Tiene una visión que sólo es concebida por un argentino que ha mitificado Francia. Me hizo cierta gracia cuando vi eso el otro día en la TV porque yo ahora no mitifico París en absoluto. Ahora estoy mejor en París que antes. No hay peor cosa que mitificar un lugar.

¿Qué te trajiste de París?

La relación con Cortázar no dejó de ser una viñeta en aquel tiempo. Lo que más me influyó, lo que más me entusiasmó y más grato me hizo París fueron los seminarios de Delace, Liotard, Lacan, Bartes. Es ahí donde me encuentro a gusto, donde conozco algunos de los autores más importantes en aquel momento, parte de ellos franceses, parte extranjeros. Además, alrededor de estos profesores se forman unos mundillos que entonces me resultaban fascinantes, de gran trasiego de ideas, algunas muy delirantes, pero es un mundo muy caluroso y de una gran intensidad intelectual y esto para mí es lo más interesante del París de entonces.

¿Dónde empiezas a escribir “Belver Yin”?

Por aquel entonces vivo en París. Escribo en el Hotel donde trabajo diez o quince noches al mes, en un hotel de La Madeleine, Hotel Marigni, que se encuentra situado en el número 11 de la rue La Arcadia. Se sabe que lo compró Proust con un amigo aristócrata para montar en él un prostíbulo de muchachos. Allí iba él con frecuencia. Algunos de los muebles de su tía los puso en el hotel. Parece que sentía un gran regocijo cuando veía que los chicos se sentaban en los sofás de su santa tía. Cuando trabajé en él era un hotel banal, al que a veces venía alguna prostituta, pero no era un hotel especialmente prostibular. Conocí su historia después de haber trabajado allí. Se hospedaban señores de provincias que venían a París a hacer negocios. Era un hotel muy tranquilo que me permitía trabajar toda la noche.

¿De qué año exactamente estamos hablando?

Es en el verano del 79 cuando empiezo a construir un diálogo, que parece platónico, entre un amo y un esclavo, entre un señor y un doméstico en Macao. Para entonces he escrito varios poemas de “Río Amarillo” y no me resulta demasiado extraño intentar una narración de ambiente chino. En ese momento sólo aspiro a hacer un diálogo platónico, en parte basado en la idea de poder, el poder como forma. El poder también tiene sus formas, muchas veces el poder te puede conquistar por la forma. El asunto del poder me interesaba en ese momento mucho, porque Platón lo está tocando continuamente, y yo estaba trabajando para mí tesina sobre La República. En “La República” juega con esa idea permanentemente. Yo en principio quería hacer un diálogo platónico, un esbozo de diálogo entre un caballero inglés, en Macao, en una noche de tormenta, con un criado chino al que quiere seducir, para lo que le ha invitado a cenar, y

esa noche le ha invitado a cenar como si también el esclavo fuese un señor.

Sobre qué trabajas en la tesina

Sobre el ciudadano como actor en Platón. Es una visión a partir de la República y cómo a Platón le gustaría que la ciudad fuese una obra de teatro perfecta donde todo el mundo interpretase religiosamente su papel.

¿Te interesa Platón, que era enemigo de la poesía?

Sí, me hacían mucha gracia esos textos donde consideraba infames a los poetas y mentirosos y embaucadores. Me entusiasmaba. Cuando alguna vez me han preguntado cuál ha sido, para mí, el escritor más importante de todos los tiempos nunca he dudado que es él, al menos para mí lo es. Me encantaba su griego, su pureza en el lenguaje, la limpieza de sus escenarios, la limpieza de sus personajes. El Banquete parece una novela del “nouveau roman” en tiempo real, perfectamente cortada y ajustada, con personajes muy convincentes. El único peligro que suelen atribuir a Platón es el idealismo, pero es que a mí el idealismo de Platón y su interés por las formas me condujo al fondo, porque el platonismo bien entendido te conduce al fondo, no se queda en la forma, te conduce al fondo todo el tiempo; ese fue uno de los grandes aprendizajes. Estuve muy vinculado a Platón durante 4 ó 5 años, recuerdo pocos momentos tan placenteros como cuando lo leía en la biblioteca de la Sorbona, y eso aún sigue siendo para mí la imagen de la felicidad.

Esa aproximación debió ser muy productiva

Tuve que leer mucha bibliografía en francés, algo en inglés y casi nada en alemán, pero fue una época interesante que se acabó a su debido tiempo y en la que influyó bastante el asesinato de Althusser y su mujer. Concluye ahí mi experiencia universitaria porque pienso que si en la

universidad ni siquiera te puedes librar del asesinato, tampoco merece la pena quedarte eternamente en ella. Ya había publicado “Belver Yin” y decido que es mucho mejor entonces tirarme de cabeza a la literatura y pasar del útero universitario que ya no lo puedo prolongar más. Tengo casi 29 años.

¿Por qué cambias y cómo ves el paso de la poesía a la narrativa?

Es muy frecuente que muchos novelistas empiecen siendo poetas y, en algunos casos, muy buenos poetas. No hay que pensar que todo novelista es un negado para la poesía por definición, no lo debería de ser. Yo me había educado en Platón y podía tener a veces una prosa increíblemente poética y, a la vez, de una gran eficacia narrativa. En mí no fue un paso traumático de ningún tipo. Aunque debe recordarse a algunos autores que empezaron siendo poetas, Joyce es uno de ellos, y tiene muy buenos poemas, en “Música de cámara” por ejemplo.

En el período que hay entre el poemario y “Belver Yin” ¿recuerdas si tus lecturas cambiaron?

Se han orientalizado. Continuo leyendo poesía narrativa china. Para mí es un descubrimiento que me hace ser consciente de la idea de que si yo consiguiera narrar como ellos, pero en ambientes nuestros, podría crear un efecto muy diferente, desacostumbrado. Mi teoría literaria básica, modificable hasta el momento, es hacer familiar lo extraño y extraño lo familiar. “Belver Yin” quiero que parezca una novela familiar para el lector, que no le cueste meterse y acepte una cierta relación de familiaridad con todo eso. En cambio, en “Las 13 rosas”, que es nuestro país, quiero que sienta una gran sensación de extrañeza. Porque es la única forma de verlo: no puedes ver lo lejano si no lo haces familiar, pero, al mismo tiempo, lo familiar no lo puedes ver de verdad si no lo extrañas, si no lo conviertes en materia extraña, no te fijas. Tu vas por Madrid y no te fijas

absolutamente en nada. Sin embargo, un día ocurre un accidente absolutamente insólito y, de pronto, te empiezas a fijar dónde estás. Esa es mi teoría literaria básica desde el principio. Por eso me dije: si ese paisaje serrano, en “Las 13 rosas”, yo lo describiera como lo hace un poeta chino lo modificaría completamente. La poesía narrativa china te hacen sentir a través de la descripción del paisaje lo que el narrador siente.

En el momento anterior a “Belver Yin” ¿por qué te llaman la atención los autores chinos? ¿habías viajado ya a China o fue después?

Mis primeras referencias de China me vienen de dos tíos jesuitas que estuvieron 20 años en Pekín, uno de ellos, Gaspar, conoció a Mao, y me consta que se entrevistó dos veces con él. Salió de Pekín en el 48, primero estuvo en Tailandia y luego regreso a España. Los dos eran zamoranos y del mismo pueblo, un primo y un tío, y éste tío venía a veces a visitarnos con esa prestancia que suelen tener los jesuitas. En verano llevaban hábito blanco e imponían mucho. Y éste fue el primero que me habló de China, de su lenguaje. Éste, Gaspar, sabía perfectamente chino, lo que hizo que para mí China no fuera un país tan exótico como para los demás, porque estaba vinculado a mi familia. De ahí vienen las primeras referencias y eso fue importante en la medida en que me creó la curiosidad hacia el mundo chino. Luego, ya en París, como había gran cantidad de traducciones desde la literatura más clásica y más arcaica a la más moderna, lo que más me gustaba de ellos era lo que yo podía aprender. Podía aprender a escribir las cosas de otra manera. Normalmente un poeta chino si está melancólico no te habla de su melancolía, basta con que te diga cómo está mirando ese pino para que tu sepas lo que le está pasando. Es una interiorización total del paisaje. Si eso lo llevabas a la literatura occidental podías evitar el “déjà vu” del que hay que huir siempre, y eso concluía con Lu Sin, que es uno

de mis autores preferidos. Los relatos de Lu Sin me parecen auténticas obras maestras. Sus textos son la demostración de que en un régimen como aquel, presuntamente totalitario como el maoísta e ideológicamente rígido, un escritor con talento, y él tenía mucho, podía escribir lo que le diese la gana y, de hecho, Lu Sin fue uno de los escritores del período de Mao. Sin embargo, no encuentras en sus relatos ni la más mínima demagogia de ningún tipo, ahora, sí ves que saltan a la luz las injusticias y sangrantes diferencias de la cultura china anterior al maoísmo. Todo eso surge absolutamente iluminado. Me gusta éste autor, como me va a gustar Mishima. Siempre los he comparado a los dos. A mí me va a ayudar mucho porque Lu Sin occidentaliza la narración china claramente, la hace todavía más comprensible para un occidental. Hace lo mismo que va a hacer Mishima con la novela japonesa. Además los dos introducen el tempo de la literatura occidental en China y en Japón, tempo que los hace más próximos a lo que yo quiero, porque en realidad yo quiero hacer algo parecido. Hasta Lu Sin y Mishima la literatura china y japonesa era muy divagatoria en el mejor sentido, poco argumentada. Mishima y Lu Sin argumentan, y con un planteamiento narrativo muy próximo al nuestro.

¿Qué te aportan Lu Sin y Mishima?

Me informan de lo ventajoso que puede ser fundir dos tradiciones y hacerlo de tal forma que no se note, porque no es evidente que Lu Sin y Mishima están haciendo esto, es más bien una transformación de fondo que de forma. Las imágenes literarias siguen siendo totalmente tributarias, en ambos casos, de la literatura china y de la japonesa, pero es que es el tiempo de la narración el que ha cambiado. Ese tiempo infinito ya no es infinito. Las narraciones empiezan a tener un planteamiento, un nudo y un desenlace, empiezan a cerrar las narraciones como se cierran aquí. Eso y la sensación que dan de novedad esa fusión interna me interesa de ellos. Son dos concepciones

de la narración, de hecho los cuentos de Lu Sin siguen pareciendo nuevos y las narraciones de Mishima también. Siguen produciendo una gran sensación de novedad a cualquiera que se acerque a ellos. No fui consciente desde el principio, tomé conciencia al releer mis propios textos: hacer extraño lo familiar y familiar lo extraño. Eso empieza a surgir sin que yo quiera. Luego será materia consciente y la utilizaré con plenitud de conciencia, pero no fue así al principio.

En ese periodo ¿piensas escribir algo con aire oriental o con rasgos de tu aprendizaje sobre los autores chinos y japoneses?

Ya lo estoy escribiendo. Después de éste cuento empiezo a escribir una serie de narraciones inspiradas en diferentes épocas de la Historia china, que, en principio, van a llevar el título de “Historias del Reino del Medio”, y esas crónicas van a tener parte poética y parte en prosa. Algunos de los poemas que luego van a pertenecer a Río Amarillo los quiero incluir aquí. Entre el cuento “Eterno retorno” y “Belver Yin” está “Río Amarillo”. El primer poema es muy narrativo, el personaje está contando sus problemas con la corte y su deseo de irse de ese mundo corrupto y perderse por los campos, y acaba ahogándose en el Río Amarillo, como dice la leyenda. El poema me hizo pensar que podía construir mundos narrativos con universos como el chino. Ese poema y este cuento me van a lanzar a “Belver Yin”.

¿Vas a combinar narración y poesía?

Sí, como en algunos libros de Borges, y todo en torno al mundo chino, de hecho los últimos textos son en torno a Mao Tse Tung, uno de una tortura que había inventado Mao, que me la invento yo y se la atribuyo a él,... Una de esas narraciones está ambientada en los años 20, es la historia de un criado chino que trabaja en la casa de un “diablo” extranjero en Macao, y presenta la visión que un chino tiene de los extranjeros; ese

cuento se empieza a extender y se convierte en el corazón de “Belver Yin”, es la cena en Macao entre Go y su padre, ese es el corazón de “Belver Yin”. Normalmente empiezo las narraciones desde el corazón sin darme cuenta.

En ese momento son sólo un señor inglés y un siervo chino al que yo quiero dotar de una gran astucia plebeya, en ese sentido va a ser más Sócrates el criado que el señor, el más irónico, el más astuto, hasta el más adiestrado dialécticamente, casi como ocurre en La celestina con Calisto y su criado.

¿Te sirves sólo de la lectura de Platón?

No. Ese verano hago el primer viaje a Grecia. Estoy a punto de acabar la tesina, y no he viajado nunca a Grecia. He hablado ya de las esculturas griegas y no las he visto al natural más que las muestras que pueda ver en El Louvre. Ese viaje para mí resulta absolutamente deslumbrante, ahí sí que he visto una relación estrecha con el comienzo, con conciencia, de “Belver Yin”. Otros que habían viajado en el mismo periodo, como Savater, se quejaba del turismo, de la vulgaridad incluso del pueblo griego actual, incluso la vulgaridad de Grecia. Como yo iba buscando otra cosa, a mí en ningún momento me resultó decepcionante, ni siquiera la Grecia más pobre. Atenas no me decepcionó en absoluto, parecía una ciudad de Oriente Medio. No tenía la magnificencia de París, pero a mí me preguntabas y la necesitaba. De hecho para mí París dejó de ser el ombligo del mundo en cuanto conocí Atenas, se lo decía a los amigos de París y no me querían creer, pensaban que era una esnovada y que no era serio lo que estaba diciendo, y era totalmente serio. Me gustó mucho ver Atenas desde las colinas, casi no se veían arcos, todo eran líneas verticales y horizontales, lo que me hacía pensar que las ciudades griegas seguían conservando un cierto espíritu. El hecho de que fuera la ciudad

menos gótica que puedes imaginar, la ausencia prácticamente de arcos en todo su conjunto, de curvas, me hacía ver Grecia con mucha simpatía. Me dediqué a ver la Grecia netamente griega. La Grecia bizantina, cristiana-ortodoxa, con sus basílicas,...ni la miraba, no por propia voluntad sino porque no estaba en eso. Me sorprendió mucho lo vivas que estaban las estatuas cuando las mirabas al natural, la impresión inmediata que me causaban, hasta las más arcaicas, era que respiraban; eso te lo dirá todo helenista y todo amante del arte griego. Cuando estas ante la Auriga de Delfos tienes la sensación de que respira, ¿la razón?: el sistema de proporciones probablemente, lo equilibrados que están todos los elementos de la estructura, de forma que crean tan claramente una nueva unidad, y esa nueva unidad la sientes respirar. Visité todos los lugares fundamentales de la Grecia antigua, estuve en Delfos, estuve en Olímpia, en Creta. No me dediqué a la Grecia cristiana, en otros viajes posteriores sí. Al volver yo tenía en la cabeza un mundo formal, por primera vez en la vida, profundamente asentado.

¿Y con ese mundo formal en la cabeza qué haces?

Esas navidades comienzo a escribir "Belver Yin", que es la conjunción de China y de Grecia. La estructura va a ser griega, pero la historia y el espacio van a ser chinos. Ahora bien, como la primera y la última manifestación de la realidad es la muerte en la tragedia griega -no porque se impongan los dioses, si no porque se impone la realidad misma de los sentimientos y de las pulsiones- jugando con los mitos emergerá la realidad y hará que emerja en todo su esplendor; estamos hablando de "Belver Yin" que es la más mitológica de mis novelas. Entonces me sentía muy próximo al mundo de la tragedia griega, estaba haciendo mi tesis de todos estos elementos de la cultura griega y me preocupé mucho de que los personajes aparecieran muy mitificados y muy idealizados.

¿Podríamos decir que la tradición cultural forma parte de nuestro lenguaje y pasa a formar parte también de nuestra elaboración literaria, de manera consciente o inconsciente?

La cultura literaria se crea siempre en ese ambiente. Si estás sumergido en él estás dentro de un horno donde se te va diciendo, continuamente, todo lo que ves. Como una reminiscencia, que diría Platón, que funciona en ti mismo. Lo importante es que todo eso que recoges no lo devuelvas como lo has recogido sino modificado.

Ese sería el proceso dialéctico.

Para mí el proceso dialéctico sigue teniendo la máxima importancia, no creo que haya ningún elemento en la vida en el que no se perciba la dialéctica, que es una lucha transformadora.

Se había dicho que desde Einstein, todo era relativo y desde Marx todo cambiaba, y podía considerarse eso como la base del pensamiento moderno

Tu sabes que Marx sintió mucho respeto por los dioses y los estudió en profundidad, la dialéctica griega era ya la joya marxista. Entre los griegos se entendía por dialéctica un dialogo entre dos, pero un dialogo al final del cual los dos que establecían ese dialogo acababan transformados, cosa que en Platón se ve perfectamente, ninguno de los dos acaba igual cuando acaba el diálogo. En realidad, lo que entendemos por dialéctica y su misma lucha modificadora estaba ya muy bien planteado, mejor que con los romanos.

Que copian a los griegos, y aun así olvidan algunos aspectos.

De hecho, no llegan a tener un verdadero pensamiento, el pensador más relevante es Séneca. No tuvieron todas las escuelas que hubo en Grecia.

¿Concibes la organización, los diálogos, las partes como una obra de teatro griega, como una tragedia?

Como una tragedia, no como un guión ni como una obra de teatro. Siempre digo que una novela puede parecer una película, una visión, una sucesión de visiones, pero nunca puede parecer un guión de cine. Con respecto a los vínculos entre el teatro y la novela hay que tener mucho cuidado, nunca una novela debe parecer una obra de teatro, aunque si puede estar muy dramatizada. La sensación de que va a ser una obra muy dramatizada la tenía más o menos clara y de que parte de su efecto iba a estar en los diálogos también. El diálogo era bastante rechazado por la novela de ese momento.

3.2. *La novela como concepción del mundo*

Hasta ese momento llegaba la novela experimental y la antinovela ¿cuál era tu concepción de la novela entonces?

Hasta no hacía mucho uno de mis novelistas preferidos había sido Benet. Soy consciente de que el diálogo no se está utilizando ni siquiera por escritores que venero, también en las novelas se construye una especie de discurso, en el caso de Benet mitad monólogo interior, mitad soliloquio, hay miradas de narrador presuntamente objetivo, casi sin sentimientos. A mí esos autores me sirven para algunos elementos de lectura pero no para todos. El diálogo es un género que me apasiona desde los 17 años, con mi primera lectura de Platón, que fue Fedro del que saqué algunas fichas ya en Pamplona. A partir de ese momento el diálogo me empieza a convencer. Durante un periodo también pamplonés me enfrasco en la obra de Becket, porque es un gran dialoguista del absurdo. Me he preguntado más de una vez por qué hasta que no fui a Grecia en la que escribí un diario muy luminoso y muy fragmentario, lleno de nuevas ideas,

porque solo después de Grecia es cuando me sale por primera vez una novela. Lo llevaba intentando desde los 19 años. Lo normal era que en una narración me parase en la 10ª página. No sabía continuar. No sabía mover personajes, crear correlatos objetivos, no sabía donde colocar la mirada del narrador, en realidad ni siquiera había pensado lo más mínimo en la diferencia que podía haber entre autor y narrador. Como todo aprendiz de la literatura. Es después de ese viaje a Grecia cuando yo vuelvo al relato del caballero inglés y el siervo chino, y de pronto veo que ahí está un momento de una historia que se tendría que llamar “Belver Yin”.

¿Por qué “Belver Yin”?

Porque tengo en la cabeza, de una forma muy fantasmal, un personaje que yo lo veo bastante andrógino, parece reunir en él muchos elementos masculinos pero también muchos femeninos, conjugados de una manera muy estética, ¿y en qué personajes de la literatura me estoy proyectando en ese momento?, pues en Hamlet, por ejemplo, en algunos personajes de Platón, y el sentido de la androgineidad que tienen los chinos y que a mí, a pesar de resultar un tópico me resulta enormemente perturbador y luminoso. Ya desde el círculo que representa el Tao observamos que la parte sombría es el Yin y la parte clara el Yang, pero a su vez el núcleo del Yang es Yin y el núcleo del Yin es Yang. Algunos poetas y filósofos taoístas desarrollaron mucho mejor esa idea aventurando ya formulaciones del tipo: todo hombre en el fondo es una mujer, toda mujer en el fondo es un hombre, lo masculino en su núcleo es femenino, lo femenino en su núcleo es masculino, el hombre lleva introyectada a la mujer, la mujer lleva introyectada al hombre.

Estamos entrando en cómo fraguaste el personaje protagonista

Déjame que te explique algo en torno a eso, es importante para comprender el carácter del personaje. El equilibrio en esta vida, según el Tao, va a ser el equilibrio de esas dos dimensiones; parte del hecho de que los chinos tienen una cultura sin dios, quizás la única civilización sin dios que conocemos -y no por eso han sido tan desdichados- que reconoce dos principios fundamentales del universo y que la actuación desde la unidad es imposible y es una falacia ideológica de primer orden; por eso hay varios filósofos chinos que se preguntan muy sabiamente si el uno puede crear algo. Vamos a suponer que el uno puede crear algo y lo consideramos una hipótesis, en principio cualquier hipótesis es válida en tanto que hipótesis, pero esa hipótesis adquirirá un cierto valor si la realidad le da la razón. ¿Hay alguna creación que no parta como mínimo de dos elementos?. Podemos recurrir al chiste de la ameba que por bipartición se divide en dos, y da la impresión de que es la unidad la que al partirse puede generar otro individuo, pero incluso en ese caso donde ya la unidad se parte, no hay que olvidar como diría un poeta chino, yo ahora me coloco en la posición de cierta filosofía china crítica de inspiración taoísta que se desarrolla en varios periodos de la Historia, que la ameba sola no puede hacer nada porque tendrías que imaginar una ameba suspendida en el vacío. Si ya está en un medio de cultivo ya hay como mínimo dos elementos en la posibilidad de bipartición. Me parecía muy interesante dar cierta carnalidad a esta idea porque partía de la convicción de que pertenecemos a una cultura que tendía a omitir continuamente la dimensión femenina, tanto en el hombre, incluso castigándolo despiadadamente cuando se manifestaba demasiado, como en la creación del universo. En ese sentido, si iba a haber un protagonista vinculado a las dos dimensiones debía tener ciertas peculiaridades físicas que dentro de la novela manifestasen esa bipolaridad; por eso recordaba, por ejemplo, a Hamlet y a otros personajes de otras características, porque me parecía que estaban representando eso. En principio sólo

estaba éste personaje moviéndose como una especie de sueño, en espacios orientales, pero vinculados a occidente. Al principio “Belver Yin” lo vinculaba a Dinamarca -como me estaba acercando continuamente a Hamlet, aún queda algo de Dinamarca en la novela- y llegaba el hijo del cónsul de Dinamarca en Pekín, que se volvía loco por un conflicto edípico entre el padre y la madre. ¿Por qué Edipo?: porque pensaba que había que intentar volver a contar esa historia, pero ya con toda la aportación freudiana, sin nombrarla necesariamente como solemos explicar en la Escuela de Letras. Tu no tienes por qué nombrar el tema de la novela, y mejor ni lo nombres. Ahora bien, eso fueron sensaciones fugaces de los primeros momentos en que ya aparece el nombre del personaje principal, para entonces empieza a intervenir otra idea vinculada a Pierre Midal Naquet, que ha sido el novelista más importante de posguerra en Francia desde la 2ª Guerra Mundial, que tiene una idea muy interesante, la del héroe secreto, además vinculado a Grecia y referido a los esclavos y a las mujeres. La tesis en uno de sus libros es que los verdaderos héroes secretos, en Grecia, fueron ellos, los que son omitidos por su historia, los que sustentaron y edificaron Grecia. Entonces pienso que el héroe secreto está también vinculado al Tao, de hecho en el Tao Te Kin el sabio sería un héroe secreto, actúa casi sin ser notado, acaba su actuación y desaparece. Continuamente se habla de un poder no ejercido, el mejor gobernante es el que no ejerce el poder; entonces “Belver Yin” iba a tener el protagonismo que yo quería para él y también iba a ser un héroe secreto, y en él iba a prevalecer el elemento femenino, sin que él fuera un afeminado, el elemento femenino iba a estar muy presente. Pensaba que el hombre occidental caminaba hacia ahí de alguna manera, y es cuando empieza a aparecer su hermana, pero en ese momento yo me doy cuenta que él va a representar el Yin, aunque es hombre, y ella va a representar el Yang, aunque es mujer. Entonces aparecen los nombres de los dos. Ella es la que actúa, la que da la cara, la que negocia. Ella va

a manifestar claramente los papeles vinculados tradicionalmente al hombre. Él es el que induce, el que señala, su labor es la que da soporte a su hermana.

Para entonces ya no era un acontecimiento si no una concepción que cambiaba el mundo y la vida

Desde luego, pero verás, de lo primero que me di cuenta escribiendo éste relato era de que se iba alargando, y que los personajes me empezaban a dominar. Cuando alcanzaba ya 20 páginas, y me dije “si esto parece que tiene que ser una novela”, tenía el tono y me estaba saliendo, pero todo parecía que se quedaba ahí. Cuando una noche viene la iluminación, y te juro que lo sentí como una iluminación: estaba en mí casa hacia las dos o las tres de la mañana, en esa época vivía por la noche y dormía por el día casi sistemáticamente, entonces veo una historia que sucede en China, entre Shangai y Macao. La historia está centrada en el mito de Edipo, se que ese personaje va a acostarse con su madre e involuntariamente va a matar a su padre. Se me presenta el argumento como en bloque. Va a ser un personaje con las dos naturalezas, la femenina y la masculina, muy vinculadas, muy armonizadas, pero que se manifiesta más la femenina; con una madre que termina siendo una especie de reina, que incita a su hijo a investigar al padre sin que el hijo sepa que es su padre, para poner a padre e hijo en conflicto bajo una mente femenina que lo está controlando todo y que la inspira un poema de Tao Te Kin. El poema de Tao Te Kin habla de la dama misteriosa que sigue su trabajo sin fatiga, y que nunca deja de intervenir en el Universo. Quiero estudiar el foro femenino, el poder masculino y el lugar del hijo. Como el lugar del padre y del hijo me empezaba a parecer cada vez más dudoso, quería que ésta duda también se manifestara en la novela, quería que el padre y el hijo tuvieran unos espacios mucho más flotantes que la madre. Luego me doy cuenta de que no, que incluso quiero utilizar elementos abiertamente del

Tao y entonces es mejor partir de una bipolaridad básica de dos elementos que a su vez los dos integran elementos del otro, es el momento en que aparecen los dos hermanos. Esa noche veo el argumento con una claridad, ya te digo, de tipo alucinatorio, pero que me sirve. Tengo la plena seguridad esa noche de que se me va a convertir en una novela y que estoy preparado para escribirla, plena seguridad. Todo llegó de golpe. Efectivamente, un mes más tarde, esas navidades me quedo en París, renuncio a venirme a España con mis padres, como han hecho todos mis amigos, y en un periodo de gran concentración de treinta días hago una primera versión de la novela, de cien páginas, casi de un tirón, en una creación muy intensa y muy feliz. Por primera vez estaba realmente sólo en París, y además a gusto. Perfiló mejor los personajes, aun ciertos personajes son demasiado planos, exigen más arrugas, pero la novela tiene bastante consistencia. Por primera vez siento que me estoy convirtiendo en novelista, que era un viejo deseo, pero que tardaba y tardaba en materializarse. En Enero tengo una narración de 120 páginas, pero todavía soy muy prudente y la guardo en el cajón. Sólo un mes o dos después empiezo a enseñársela a los amigos, y ante el entusiasmo que produce yo me empiezo a animar, creo que he hecho algo interesante, que por lo menos les divierte.

¿Cómo llegas a la publicación?

En esa época yo tenía una novia en Barcelona a la que pasé la novela. También a ella le entusiasmó y dijo de entregarla a algún editor. Yo había pensado en Tusquets para Cuadernos Mínimos, pero ella propuso que la mandase a Bruguera, donde estaba José Ramón Borrán, un compañero amigo de Zaragoza, dirigiendo la colección Narradores de Hoy. La leyó y se la pasó a Donoso y a Quezar, un escritor chileno, y a José Antonio Masoliver que estaba entonces en Londres. Hicieron informes muy elogiosos, fueron tres lecturas muy generosas, con lo que se me abrieron

las puertas de la editorial Bruguera. El editor me dijo: “si le añades 50 páginas te la publico”. Eso me animó mucho. El proceso posterior a la primera versión fue bastante doloroso. No voy a negar que aunque el narrador tiene apariencia de narrador objetivo, distante, y si tiene elementos de humor, que los tiene a veces, son elementos de humor también distante, me costó mucho, fue un proceso mental muy doloroso a la hora de escribir. Completar la cena de Christofer y el desconocido, y el momento en el que el padre es sorprendido por el hijo en una situación regresiva, esos capítulos me costaron muchísimo, me exigían una atención psicológica a la que yo no estaba acostumbrado. Hice una versión de unas 200 páginas, todavía muy inferior a la definitiva. Como era un autor nuevo me retrasaba en el compromiso y la fecha de la publicación se debió postergar. Se me adelantaron algunos escritores. Yo me dedicaba a mimarla, aún hice 5 versiones y la 5ª fue la que entregué. Luego he corregido algunas palabras, he modificado levemente algún capítulo, pero son modificaciones totalmente anecdóticas y que no atañen para nada al cuerpo de la novela.

3.3. *El impulso creativo*

Esa noche que te viene todo como en un bloque ¿sientes que es fruto de tus lecturas, de la tensión a la hora de narrar, de estar buscando permanentemente, o se produce de un modo “natural” como cuando uno está escribiendo y salen las cosas sin saber bien cómo? ¿influye más lo exterior, el aprendizaje, o es un proceso de desarrollo interior? ¿es desde fuera o es desde dentro?

Desde dentro. Esa sensación de que la historia me viene en bloque y de que finalmente puedo contarla, es posterior a esos primeros tanteos con el centro de la novela, donde estoy trabajando con un caballero inglés y un criado chino, pero es que el relato del criado chino y el caballero inglés

no tenía la dimensión de “Belver Yin” ni de lejos. El argumento de la novela me viene más o menos en bloque, aunque luego hay modificaciones notables en el final, incluso en las diferentes versiones, eso surge de una manera muy misteriosa y muy desde dentro. Yo lo puedo vincular a que todas mis novelas tienen un nacimiento ideológico más que literario; quiero decir que, como todo el mundo, yo estoy obsesionado con ciertas ideas periódicamente. “Belver Yin” surgió después de haber trabajado mucho a Platón y haber pensado mucho lo que Platón dice sobre el andrógino y la androginia, después de haber viajado a Grecia y haber visto desde allí lo bellísima que es la estatuaria griega, y cómo virilizan a la mujer y feminizan al hombre, aproximando virtualmente los dos sexos –de hecho esas figuraciones del hombre sólo las estamos viendo ahora- e inspirado por la idea del Tao de que el hombre en el fondo es una mujer y la mujer en el fondo es un hombre, y el cómo la androginia es evidente en los dos sexos y está siempre presente en todos los órdenes de la vida, y de cómo nos poseen los mismos principios que poseen al universo, el Yin y el Yang. No niego que todo éste mundo, todo ese caldo de cultivo precipitó mi cabeza hacia esa noche, pero también te digo que esa noche tuvo algo de especial, como algo que calló del cielo.

Cortázar explicaba que él no se ponía a escribir sabiendo lo que iba a contar previamente, sino que escribía como bajo el efecto de una necesidad vital, interior, que le impulsaba, y que iba descubriendo la idea conforme trabajaba

En mí caso no tanto. Como te he explicado yo suelo argumentar mucho las novelas antes de escribirlas, y el caso de “Belver Yin” también es así, de hecho tenía el argumento en la cabeza cuando empecé a escribirla, ya con conciencia de que estaba escribiendo “Belver Yin”, porque me surgió hasta el nombre, inspirado en “Lord Jim”, el título de novela que más me

había gustado en mí vida. Aproveché este nombre especial, y lo hice Yin. Al principio era Jin, con j, pero luego me di cuenta que era mejor con y griega porque así un español iba a verlo siempre Yin y hacia referencia al Tao Te King. Lo que sí he observado, tanto en Belver Yin como en otras novelas, es que primero están las ideas que me obsesionan temporalmente, entonces era la ambivalencia del hombre y la mujer. Con “Las trece rosas” era el valor de la vida, llevaba dos años pensando en la vida como valor, ¿es un valor relativo? ¿es un valor absoluto?.

Cuando la vida se relativiza ¿qué ocurre?

He observado que cuando estoy obsesionado con una idea esa idea de pronto se empieza a convertir en un personaje, y entonces empieza a aparecer el personaje y ciertas escenas, y aún no escribo nada, porque nunca escribo hasta que no tengo bien argumentada la novela. También esto se lo digo a mis alumnos en la Escuela, les digo: “si ya tienes el argumento en la cabeza, el lenguaje aparece ya instrumentalizado desde la primera frase”. Como dice William Barroughs: “bueno es saber a donde quiere uno llegar”, así desde el principio es un objetivo, un destino y una dirección. De hecho cuando me he metido “en camisa de once varas” y no tenía muy claro el argumento, lo único que he conseguido es prolongar la creación hasta lo insostenible y, a veces, he tenido que abandonar el trabajo 3 ó 4 meses, porque era imposible, me había metido por una vía equivocada, no había llevado a cabo el suficiente tiempo de parada que le pedimos a los alumnos para que hagan los ejercicios, esa parada tiene que ser bastante larga, sin escribir. Me ha ocurrido también haber empezado una novela con un argumento muy difuso, y al cabo de 1 ó 2 años aparece de verdad, y cuando aparece de verdad lo reconoces. Por eso no me vuelvo a meter en una novela hasta que no reconozco el argumento. Ya se que luego va a variar, si no corres muchos peligros, y esto me sirve para confrontarlo como idea. Lobo Antunes venía a decir

que era bueno no saber de qué ibas a escribir, pero resulta que estaba hablando de una de sus últimas novelas para la que el argumento se lo había pasado su madre; y decía que necesitaba una exploración. Con un argumento completo también yo pienso que necesitas una exploración, pero cuidado, haces una exploración con dirección. Por supuesto que a la hora de la verdad nunca sabes el verdadero contenido de ese capítulo. Desde luego que cada nueva página es un universo desconocido, por muy argumentada que tengas la novela, pero sin esa incitación, que es el argumento en sí, yo no me pongo a escribir. Y bien es cierto que una vez la tienes argumentada en la cabeza y te pones a escribirla, hay momentos de tanteo, de exploración, son momentos erráticos, momentos de gran libertad donde cuenta muchísimo la inspiración, cuentan los estados de ánimo, etc, etc. Por mucho que argumentes una novela, a la hora de la verdad cada capítulo es un vacío sin fondo; y arréglatelas, porque a nivel de argumento un capítulo se puede reducir a dos líneas, todo lo demás va a ser construcción liter-lector más argumento, y ahí te puedes perder. Yo, ahora, en el periodo de gestación mental de la novela, incluyo poder “ver” más o menos dibujada la estructura en la que te vas a mover, así como el campo semántico, que es importantísimo, yo en ese periodo me niego a escribir ni siquiera notas. Primero me la tengo que aclarar aquí (en la cabeza) antes que ponerme a escribir.

Comentabas que el primer golpe de la narración vino con el encuentro o la cena entre el hijo chino y el padre inglés...

En el caso de “Belver Yin”, la primera escritura no avanzaba, empezó a crecer la noche que di con la estructura de la novela. Mientras no vi la estructura con más de la mitad de los personajes, ese dialogo no avanzó; si no hubiese sido así hasta lo hubiera abandonado. Cuando lo descubro me olvido del señor y su siervo y empiezo la novela desde el principio. Llegado el momento de la confrontación del padre y el hijo me doy cuenta

de que esa cena va a ser la que yo había empezado con un caballero y un criado: entonces me digo “en realidad ya la había empezado”. Descubro la totalidad del argumento en el proceso de escritura, pero la parte fundamental que a mí me va a incitar a escribir la novela, empezándola desde la primera página, es a partir de esa noche. Luego, en las 5 versiones que tuvo se fueron añadiendo personajes y elementos muy importantes de la tragedia; por ejemplo el dolor, lo que hay de dolor en la novela se empieza a manifestar en la 3ª o 4ª versión. En las versiones anteriores aparecen estos elementos, personajes, dolor, pero no aparecen como yo quiero.

Estaba recordando que Godwin, Dickens y Poe hablaban de cómo construían sus textos poniendo a los personajes rodeados de problemas, en medio de un conflicto, y entonces iban a ver como lo resolvían, y lo que hacían era escribir hacia atrás, ver qué había sucedido inmediatamente antes y antes de ese antes, para entender qué les había llevado a esa situación. ¿Se podría asemejar la construcción de “Belver Yin”?

Creo que sí, como he dicho empiezo todas mis novelas por el centro. En “Las trece rosas” lo primero que escribí es el capítulo de la “capilla”, después me voy hacia delante y luego hacia atrás, y prácticamente siempre así, de pronto me doy cuenta de que ese es el corazón de la novela y no el comienzo.

En “Belver Yin” los capítulos son muy pequeños, casi escenas, parece una estructura reducida a átomos ¿a qué se debe?

La estructura reducida a átomos aparece esa noche de la que hablamos. Lo que quiero expresar en cada capítulo es una idea, y en ese sentido que cada capítulo, por muy breve que sea tenga una cierta unidad, como un juego de abalorios donde cada uno tiene su lugar pero todos están

vinculados por el hilo. Ante la negativa a dividir la novela en capítulos y ante la pretensión que tenían los novelistas de entonces de enturbiar las aguas para que parecieran más profundas, yo opté por la claridad absoluta hasta en el concepto de capítulo, de titular el capítulo. Es decir, presentaba una oposición manifiesta a tanta turbiedad en la creación de personajes, en la estructura de la novela,... y por eso van a ser capítulos bien dibujados, con una idea fundamental que emerge en cada uno y que a su vez entre todos ellos vayan conformado el cuerpo de la novela. Quería que fuera un cuerpo de naturaleza casi física, como decía Aristóteles: “todo texto que no es un mecanismo ni siquiera es un texto”. No pensaba que la elaboración de una novela fuese un trabajo tan duro y tan costoso, dos años de trabajo, del 79 al 81, es lo que me costó, no es mucho, pero en la juventud sí. Por ejemplo en la 3ª versión cerré mucho la tragedia, no me convencía, pero ya no sabía que hacer. Tenía toda la impresión de que era una novela fallida, pero aun así la entregué al editor; el editor la aceptó, y en mi interior pensaba que era una novela fallida, y me consolaba diciendo: “va, es la primera y no tienen por qué exigirme mucho”, pero me comía por dentro, seguía diciendo “esto no funciona”, y ahí hubo 5 ó 6 meses de sufrimiento hasta alcanzar el objetivo por tanteo, que es como se consigue, no hay otra manera en el oficio de escribir. La 4ª versión también estaba sin resolver, y yo cada vez me angustiaba más, cada vez más desquiciado, inmensamente fatigado del texto, a unos niveles... Todavía no existía el ordenador y tenía que pasarlo otra vez a máquina, hasta que, cuando ya quedaban sólo tres meses para publicarla, emergió, como quien dice, la luz final, salieron todos los personajes y vi que esa novela ya la reconocía un poco en el sentido platónico, que era la que yo deseaba desde el principio, ese reconocer que decía Chillida, que lo decía también Miguel Ángel, que ¡de pronto! reconocías la escultura. Fue lo peor, porque la primera escritura fue gozosa, era como inaugurar te en el mundo de la novela, te sorprendía

mucho, tenía muchos defectos, pero por primera vez arrancabas con un texto relativamente largo. Luego se hizo un sufrimiento impresionante hasta la última versión. Hubo momentos en que no sabía ya por donde ir, veía que no estaba resuelta, pero no sabía por donde salir. Ahora, cuando me ocurre eso con una novela la dejo descansar.

¿Cuál es la carencia de los personajes, el conflicto con el mundo en “Belver Yin”?

Se plantea con dos estados complementarios, el problema desde la óptica que tu preguntas es el mismo de “La carta robada”, de Poe, están buscando lo que se encuentra encima de la mesa. La unión sacramental que se lleva a cabo, el que son inseparables y sin embargo no lo reconocen hasta el final: está ahí y no se ve.

Cuando te pusiste a escribir ¿te dirigías conscientemente hacia eso, o era algo que se fue desarrollando?

Unos conflictos fueron llevando a otros. En una primera versión el conflicto se manifestaba entre un hombre y una mujer que utilizaban al hijo como vehículo de su guerra. Algo muy normal en los matrimonios. A ese primer conflicto, que es perceptible todavía en la novela, se fueron añadiendo otros elementos, al final mucho más importantes, los vínculos entre el hombre y la mujer entendidos como primordiales, el conflicto de naturaleza paternal, que sólo se ve como problema fundamental en la última versión, entre el hombre y la mujer, adhiriendo a éste problema fundamental todos los elementos de su misma familia semántica a un nivel básico y como línea de fuerza, que vuelvo a repetir está al final de la novela, lo que tardan en reconocer su complementariedad, el Yin y el Yang. Complementariedad de los dos personajes principales de la novela. En el fondo todo lo que hacen son merodeos para que no se lleve a cabo la confrontación.

El lector ¿tendría que percibir esto con claridad?

No necesariamente. Cada lector es un mundo, y cada novela es leída desde diferentes niveles. Un lector avezado podría leerla en las dos corrientes que funcionan en ella, una superficial y otra profunda, encontraría el sentido, no en las palabras sino casi entre las palabras; pero también la novela puede ser leída desde una óptica seguramente anecdótica. Uno lee “La nausea” y, para una persona puede ser la muestra de la soledad, una melancolía profunda en su relación con el mundo, para otro puede ser una aburrimiento y lo lee como una novela de un tipo que se aburre muchísimo, para otro puede ser la novela de un alma errática que no se encuentra a sí misma y que está perdida en una oscura provincia. Qué me decían los lectores de lo que podía ser el tema de la novela: para los primeros lectores la libertad. Yo no lo veía así, de hecho me sorprendía esa lectura.

Si eliminásemos a Belver la novela no podría funcionar

Desde luego. Protege a Yang de ciertos ángulos del mundo, deja que lleve hasta el final sus obsesiones, es una especie de Hermes de la mitología griega. La experiencia me ha demostrado que siempre tiene que haber una conciencia de la novela basada en un personaje. Belver, exteriormente es más pasivo que su hermana, actúa casi siempre en la sombra, sus movimientos son mucho más económicos que los de su hermana y menos impulsivos.

Es un personaje que está en los momentos fundamentales o da lugar a que ella actúe; aun permaneciendo en segundo término no hay nada que pueda suceder si no es porque él...

Es como si controlara la interioridad de lo que está pasando en todo momento. También veía que, por lo menos temporalmente, era importante

despegarse de la realidad inmediata para acercarse a los personajes desde otras dimensiones en cierto modo inéditas en la novela. Había pasado ya, además, por el estructuralismo, hasta completar un análisis sobre el concepto púrpura que me permitió ver entre otras cosas las diferencias sociales entre los griegos y la diferente estética de cada clase, incluso estética indumentaria. Sobre el concepto púrpura: a mí me llamaba la atención el que Platón empleara varias veces el concepto, la imagen de la púrpura y su impregnación en la lana para hablar de la impregnación cultural, sin más, como una metáfora. Entonces había que suponer que la púrpura podía formar una estructura porque era un concepto que había sido empleado en diferentes espacios semánticos. Lo que hice fue comprobar en cuántos espacios semánticos se empleaba éste concepto hasta recorrer toda la estructura, y cuando recorrías toda la estructura veías que la púrpura era un territorio semántico que lo cubría todo, y en torno al color rojo te hacía profundizar en el significado del color rojo, en el por qué. La púrpura, como sabes, la sacaban de unas caracolas marinas que sólo las podían pescar en otoño, cuando ya los marineros griegos prácticamente no salían al mar porque era muy peligroso, y como con eso se obtenía un tinte, disponían de varias fábricas de tintura, una de ellas en Delos. Se obtenía un tinte muy apreciado porque nunca se desvirtuaba, y además iba cambiando de color con el tiempo, siempre muy vinculado al color de la carne, al de la sangre y al de los diferentes momentos, sangre recién vertida, sangre vieja, siempre vinculado al color de la sangre. Los vestidos purpúreos sólo los podía emplear la aristocracia, tanto en Grecia como en Roma. Más de una vez algún plebeyo salió con un vestido purpúreo y fue duramente amonestado, se llegó a ejecutar a más de uno, eran colores que sólo podía emplear la nobleza, que también era la única que podía matar. Daba la impresión de que justamente porque podías matar podías llevar un vestido sangriento. Eso no salió en mi tesis, pero después me hizo

pensar por qué en el siglo XIX la izquierda eligió un color que antiguamente era aristocrático, es el que heredan los cardenales también. ¿Por qué la izquierda?. Tengo un ensayito en el que acabo diciendo que la izquierda eligió ese color porque quería imponer el color de su propia sangre, porque la sangre es un valor, la sangre derramada es un valor, nadie lo sabía mejor que el aristócrata, la sangre derramada del otro, y de sí mismo, pero fundamentalmente del otro.

Con respecto a esto ¿qué hay de la realidad china del momento, tan revolucionaria?

En China eran importantes los lazos familiares, el aparato del Imperio y las mafias. En la última versión ya aparece el “miliciano Zedong”, porque esa es la palabra que le corresponde, y debía ocupar “el trono del Reino del Medio”, le doy además el valor de Emperador, que en realidad fue el último. Dos cosas van a desaparecer cuando llegue él: el Nenúfar Blanco, y, el poder extranjero, al mismo tiempo que nadie es más destructivo con la familia que los dos hermanos. Había también una exploración de los tabúes a partir de la lectura de los estructuralistas. Quiero decir que también el caldo cultural en el que me estaba moviendo me obligaba a plantearme un tipo de novela en la que se contaran con muchos más elementos de la realidad, que la realidad no sólo era la vida cotidiana, que te compras un tarro de café o una camisa. ¿Y las estructuras de parentesco, no eran la realidad? ¿y las diferentes formas de sexualidad, no eran la realidad? ¿acaso era inconcebible una relación entre dos hermanos?; pero en ningún momento quería caer en las banalidades en torno al concepto trasgresión, tan utilizado que ya no significa nada. Por otra parte observaba que en ningún género literario aparecían tantas irregularidades de tipo pasional y sentimental como en la tragedia griega, Edipo, Medea, Elena, que con 42 años se va con un jovencuelo.

Cuando te sientas a escribir, me dices, que tienes argumento y estructura. Cuando te sientas a escribir Belver Yin ¿tienes ya todos los personajes?

Con respecto a “Belver Yin”, en las diferentes versiones, le voy dando un sentido más completo, la totalidad de los personajes no aparece hasta la última versión. En el proceso de la primera a la segunda versión Belver Yin y Goel que eran un solo personaje se convierten en dos, la estructura edípica original se convierte en una estructura mucho más compleja donde Edipo sólo queda en el corazón de la novela, pero no como su totalidad. Partía de la condición de Levi Straus de que la única razón del incesto, sobre todo entre hermanos, es el comercio entre parientes con las mujeres que han de preservarse para el otro. Levi Straus asegura que son una mera falacia todos los asuntos vinculados a la mezcla de sangres semejantes, la realidad parece demostrar que los hijos de hermanos salen incluso más vigorosos. Hay más peligro, por lo visto, con los primos que con los hermanos. Yo me planteaba poder mostrar diferentes formas de incesto que no tenían porque conducir a la infelicidad que nos tiene asegurada la moral ordinaria, la moral en que se apoya el orden, y la moral más normativa. Por otra parte recorrí todo el campo semántico del incesto: padre con hijo, madre con hijo, y, hermana con hermano; al recorrer toda la estructura del incesto me permitía recorrer toda la estructura de la sexualidad, y así cada elemento de la estructura era significativa por si mismo y a la vez entre todos formaban una unidad, y cada elemento además de ser la narración del incesto adquiría así la otra significación. Uno de los capítulos principales de la novela, por aquello de que en parte se vuelve al principio de todo, es el capítulo de la creación donde mezclo a Adán y Eva con el mito de ese dios chino que se estrella contra la Tierra y de cada uno de sus órganos dispersos van surgiendo. El mito de Pan Cu es el mito original chino, se arrojó del cielo a la Tierra y de todos sus fragmentos dispersos surgió el mundo y todos sus elementos.

Es un dios que se suicida para crear el mundo, es un mito bellissimo, tiene algo de momento original, pero también de lo contrario. En mí estaba más o menos clara la idea de que el concepto de fraternidad va a cambiar mucho, ya estaba cambiando en ese momento, se veía la aparición de un hombre y una mujer más hermanados con lo opuesto. La gente de nuestra generación empezamos a aceptar mejor nuestra parte femenina que la generación de nuestros padres que tanto la había negado.

Al haber llevado a cabo toda esta experimentación, que después se convierte en una elaboración seria, yo pensaba que eso me daría la posibilidad cuando me acercara a temas españoles, como “Juanelo” o “Las trece rosas”, de poder iluminarlos de otra manera evitando así la sensación de “dèjà vu”. Por entonces tenía la idea de que tarde o temprano me apetecería mucho escribir sobre temas españoles, no me sentía preparado pero en mi horizonte estaba muy presente. Creía con toda seguridad que representaba lo primordial del ser humano al elegir ese tipo de relaciones en un mundo en el que todo funciona exteriormente bajo normas establecidas, de la misma manera que veía que en “El banquete”, de Platón, y en la tragedia griega, que se estaba expresando la realidad humana, incluso actual, mejor que en cualquier novela testimonial, de eso estaba completamente seguro, y que había que acercarse a la interioridad de otra manera. También estaba seguro de que el narrador debía tener una conciencia bastante clara, era un narrador en tercera persona, así como los personajes. Habrás observado que “Belver Yin” está llena de una moral muy limpia y que toda traición se paga, con más o menos contundencia, pero toda traición crea un nuevo comienzo.

¿Todo esto lo tienes antes o conforme vas descubriendo el argumento?

La estructura básica está creada en la primera versión, falta completarla, faltan personajes, faltan ajustes en el punto de vista, pero hay muchos elementos que ya están funcionando. Yo había quemado una etapa en silencio haciendo una literatura en la que se expresaba de forma demasiado directa mi propia angustia, e incluso la angustia en la que vivía el país. Con maestros como Sartre y Becket, con planteamientos muy kafkianos, personajes muy sombríos, poco analizados psicológicamente y con un lenguaje insuficiente para expresar lo que uno ya estaba viviendo y viendo. En la novela española de entonces faltaba estructura –decíamos antes que una estructura es un conjunto de elementos donde todos están interrelacionados y que entre todos forman una nueva unidad- veías en estas novelas, tanto españolas como ciertas periferias del boom, que había algunos elementos interesantes y otros sin interés, que rara vez formaban una misma unidad, la sensación era casi de estafa, y uno se preguntaba hacia donde iba todo eso y por qué había perdido una serie de horas leyéndolo. En mí caso, despegar la imaginación, hacerla volar, incluso crear cierta masa muscular en la imaginación, Buñuel decía que tenía una imaginación muy musculosa, fue un proceso que llevé a cabo en París a lo largo de mucho tiempo. Durante todo el proceso de corrección de “Belver Yin” ni siquiera fui a casa de mis padres porque me exigía ese exilio que me iba a permitir, creía yo, verme escribiendo de otra manera, con una imaginación mucho más libre, completamente liberada para expresar lo que quería expresar.

¿Cómo diste el paso?

Yo no quería renunciar en mis novelas a lo real, menos en “Belver Yin”, lo que me exigía el paso de una realidad coyuntural a una realidad más profunda en la que se tuviera en cuenta los abismos de los personajes y donde se diera razón de los movimientos del alma, pero no tal como lo podían entender los griegos, aunque también había algo de eso. De

hecho una de las estructuras básicas de “Belver Yin” es Edipo. Pero hablábamos de elementos estilísticos que me ayudaron: por ejemplo, el poeta chino expresa los movimientos del alma a través de la visión que proyecta, en un poema te cuenta que está bajando a un pinar y te das cuenta de que se está apoyando en los pinos a través de su estado interior. Eso podría conducir, llevado a la novela, a una nueva objetividad paralela a la que podría haber intentado Flaubert, posteriormente lo intentó Proust y después Robe Grillet; además es perceptible en algunas grandes novelas de entre guerras como “Manhatan Transfer”, “Berlín Alexander Place”; los elementos estilísticos, los elementos relacionados con el punto de vista, los que hacen que los objetos que vamos a estar viendo sean enormemente significativos, no por si mismos sino por lo que te están diciendo, no dejan de ser elementos estilísticos.

Algún dibujo, los números y los colores, forman parte de la novela ¿por qué?

Empecé con tres o cuatro números nada más; luego, tu lo has visto, los empleaba como metáforas, van apareciendo.

Por ejemplo en el capítulo en el que se enseñan unas fotografías...

Ese capítulo me encanta.

Te esta diciendo “mira, en la novela vale todo”...

Las cuatro fotos son significativas, tienen sustancia por ellas mismas, no se las emplea de forma arbitraria. ¿Puedes creer que incluso me aconsejaron cambiar el capítulo?, y dije que no.

Una de las cosas que les digo (a los alumnos) es como en la novela la izquierda y la derecha juegan un papel importante, en el caso de las fotografías tenemos un ejemplo, que además de decirnos en las

fechas en que se hicieron, la madre mira hacia un lado y el padre al contrario, o cómo los chinos siempre se colocan en uno de los lados y los extranjeros o los que tienen algún vínculo con ellos se colocan en el contrario. Se anuncia así la separación que se va a dar. Por lo que se refiere a las fechas, hay que ver que relación tienen con el contexto. Son recursos empleados por los creadores de la novela contemporánea, desde Stern, que queda abandonado y lo descubren los surrealistas

Los surrealistas en sus narraciones habían incluido cantidad de elementos que los citaban de forma onírica, me refiero a narraciones como "Nadja", de André Bretón, o en cantidad de cortos que hicieron donde todos estos elementos están utilizados de forma muy nueva, y no voy a decir que a mí todas estas cosas no me influyeron, recuerdo el periodo de lectura de los surrealistas, el periodo juvenil, enseñaban a emplear lo que antes no se empleaba. Como has visto en tus artículos, no son elementos mágicos, atención, yo vengo de una tradición laica y racionalista, son elementos de significación.

¿Cuándo concibes el uso de todos estos elementos, colores, la derecha, la izquierda, los números,...?

Eso está surgiendo en todos los periodos de la creación. Tenía la conciencia muy clara de que los iba a utilizar de forma muy clara, no con tanta conciencia como tu has visto porque la conciencia y el inconsciente están tan aliados, y es que hasta los sueños te ayudan en ese periodo, luego te das cuenta de que la conjunción entre consciente e inconsciente es muy implicativa, tiendes a "ver" en el mismo sentido aunque no te des cuenta. Tenía conciencia de que debía utilizar los números de forma significativa, pero a la hora de la verdad esa conciencia era mínima para luego ir formando la estructura pues se va formando de manera un tanto

involuntaria. Esto está surgiendo desde el principio en diferentes periodos, no puedo decir que surgió de una vez.

¿De dónde te venía la necesidad de emplear todos estos recursos?

El recuerdo que tengo es cómo utilizaban los griegos los números. A la hora de la verdad nadie ha utilizado los números de forma tan significativa como los pitagóricos, tenían una filosofía sobre los números... De la misma manera había pasado por la simbología del color, lo que significaba cada color para ellos, que te daba muchas iluminaciones de naturaleza ideológica, porque por ejemplo: el negro no se llamaba negro sino sucio, y lo utilizaban los plebeyos, el blanco y el rojo sólo podían usarlos la aristocracia y los sacerdotes, el rojo era poder, pero también era peligro, como hoy en los semáforos. Me di cuenta que habíamos heredado toda la ideología de los colores de los griegos, la habíamos heredado entera, también la de los números, y aunque en mi tesina no tenían tanta importancia si que me acerqué a Pitágoras y vi la significación que tenía para ellos cada número que le daban una significación, y sin querer ser pitagórico, en el momento en que escribí la novela vi que los colores y los números me estaban saliendo con cierta significación. Esto me venía de Grecia, y también de China, yo había estado utilizando el Li Chin, a veces jugando y a veces en serio, en el Li Chin los números son importantísimos. De ahí me vino básicamente. Aunque me da la impresión de que los números en las novelas siempre han existido, quizás con cierta prudencia, buscando una cierta significación; ha habido autores muy obsesivos, que en su armario no puede haber más de dieciocho poemas, más de cinco, creo que la superstición con los números ha sido normal en muchos autores. Si coges los cuatro Evangelios mira que significación tienen los números, desde el número de los apóstoles hasta cuando aparece el tres que anuncia lo nefasto. Puede verse en los judíos, que llevan a cabo una mística de los

números como sólo la llevan ahora algunos matemáticos modernos que dicen que un teorema no es “bello” si no está acabado y saben lo que es un teorema “bello” y un teorema “feo”, casi como si fuese un poema. Yo a Pitágoras me había acercado, sentía una gran simpatía por él, en parte porque en un momento determinado había tenido que estudiar la “z” griega, también en relación con la púrpura y el rojo, intentando acercarme a postulados modernos. Los órficos y pitagóricos eran más bien de izquierdas, su mística de la purificación era izquierdosa y chocaba contra el sistema, en cambio otras sectas más bien lo sostenían. Al acercarme a los órficos me tuve que acercar inmediatamente a los pitagóricos, que fueron además el caldo de cultivo de varias inteligencias, Platón pasó por los pitagóricos.

Tengo la impresión de que esto no lo han percibido los críticos

A mí no me importaba, porque como a todos esos elementos sólo se pueden llegar a partir de una lectura profunda y razonada, a mí no me importaba que todos estos elementos que no eran meramente formales sino que entraban en el sistema de significación de la novela, fueran ignorados. Es más, lo preveía. Creo que en algunos ambientes se leía la novela mal, pero me conformaba con que ejerciera sobre ellos cierta fascinación. Yo creo que ésta novela en su momento aportó algo importante y es que demostró que se podía escribir de otra manera.

¿Notas entonces que te haces escritor, que tocas materia literaria?

Tengo la sensación de que ya poseo un estilo, aunque no creo demasiado en el estilo que no deja de basarse en repeticiones y todo escritor ha de modificarlo periódicamente. Pero no olvido una cosa que es fundamental, que en realidad el primer texto largo yo no lo escribo en español, no me he olvidado de la tesina sobre Platón que son 120 páginas en francés sostenidas a pulso, y que es una gran experiencia, y es que ese trabajo

me había dejado la sensación de haber llevado hasta el final algo de cierta importancia porque es la primera vez que he hecho un trabajo largo y con sentido, y esto también es muy importante en ese momento en relación con “Belver Yin”. Yo ya he hecho mi pequeña Odisea y hasta en otra lengua, lo que me ha obligado a hacer un doble ejercicio de reflexión y de esfuerzo porque no es lo mismo escribir en otra lengua que en tu lengua materna, el ritmo interno lo sientes de forma más incorrecta, has de buscar más las palabras, has de sacrificar mucho porque te cuesta mucho más expresarte. Por ejemplo, rara es la vez que puedes derivar hacia la ironía, para eso has de conocer muy bien la lengua y todos sus matices. Ese esfuerzo de decantación, en otra lengua, va a ser muy importante para la construcción de mi propio estilo literario.

Cuando escribes Belver Yin ¿notas la influencia de Li Sin, de Misima, te ayudan, te inspiran?

Sí, noto la influencia de Borges, que se percibe en el estilo, de hecho es mi libro más borgiano, noto la influencia de Lu Sin, de Misima, de la poesía Tang, que se va a convertir en mi poesía preferida, y sigue siendo mi lectura de cabecera, y algunos otros del “nouveau roman” por su espíritu descriptivo y distanciador. En lo que se refiere al espíritu distanciador Robe Grillet me parece el más importante, no deja de construir novelas con un cierto efecto de distanciamiento beckettiano, independientemente de que él se dé cuenta o no, y también Duras porque sabe sobrevolar la acción cuando le interesa, su forma fluctuante de narrar me resulta muy sugerente, como también me resulta muy sugerente y muy provechoso su acercamiento a Oriente, que es insólito, en “India Song” y en “El amante”, mi lectura preferida de ella es “India Song”, calculo que leí “India Song” en aquella época unas 5 ó 6 veces, fui a ver la película también en otras tantas ocasiones, y también me dio ventanas respecto a cómo acercarme al mundo oriental sin que resultara

tópico, porque había otros autores franceses, populares, de entreguerras, que habían hecho abiertamente “chinoiseris”, no estaban mal pero yo tampoco quería quedarme ahí. Era un platónico y un estructuralista y eso se iba a notar en la novela, primero que la novela iba a estar muy estructurada, iba a estar estructurada como un mito toda ella, y luego las descripciones iban a ser distantes a la vez que familiares, y esas influencias venían del “nouveau roman”. El contenido empezaba a percibirlo como bastante filosófico, y eso era Platón. En ese momento todas mis influencias se mezclaban en un mismo texto.

Marguerit Duras además es muy sensual

Pero con una sensualidad fría y distante, aunque a la vez próxima, lo consigue muy bien en “Enajenada de la muerte” ó en “El hombre del pasillo”, al mismo tiempo que son narraciones “muy calientes”, consigue ser de un distante hiriente, objetiviza mucho la mirada. El efecto “distanciación” para una novela china era totalmente necesaria; si no caías en lo entrañablemente “kicht”, había que llenar de ironía la mirada del narrador, ahí es donde interviene el “nouveau roman”, que me influye parcialmente porque me di cuenta de sus excesos y yo sólo quería obtener del “nouveau roman” lo que a mí me interesaba. Sus excesos de repetición casi serial, etc, etc, no me interesaban, pero si el efecto de distanciación que conseguían en la descripción de sus escenarios y los personajes , eso sí que me parecía vital para una novela, para una novela ambientada en China, y además en la China crepuscular y tónica que precede al maoísmo, porque si no hubiese quedado una “chinoiseri” como las de toda la vida.

¿Entonces observas conexiones entre el “nouveau roman” y la narrativa de Li Sin? Me refiero a esa observación “en frío”

Y en Mishima. Misteriosamente aunque son autores de muy diferentes culturas están todos muy relacionados. En “El marinero que perdió la gracia del mar” parece que todo está a punto de estallar, está todo suspendido, y con muchos efectos de luz cegadora y transparente. El “nouveau roman” es una gran escuela narrativa, es la última gran escuela narrativa francesa, y entre los autores españoles es prácticamente desconocida, no se la ha leído o se la ha leído muy poco. Del “nouveau roman” y del estructuralismo creo que se ha entendido poco, se ha tachado a esas novelas de pretenciosas y de un supuesto “novela laboratorio”, que haber que quiere decir eso. El mismo Vargas Llosa no hacía más que echar improperios contra novelas muy superiores a las que él ha podido escribir, para mi gusto por lo menos, y desde luego muchísimo más audaces. Ocurre otro tanto con el estructuralismo, desde los libros que publicaban en Barcelona era totalmente imposible entenderlo, cuando básicamente toda mi tesina fue una investigación siguiendo el código estructuralista. Lo único que hace es partir de un concepto, de un elemento, yo por ejemplo partí de la púrpura, y analizar toda la estructura semántica de la púrpura en Grecia, en qué territorios semánticos se utiliza, qué significa en cada territorio, hacer todo el recorrido analítico del territorio, recorrer toda la estructura e iluminarla. Es un procedimiento de investigación incluso relativamente tradicional aunque con cuños nuevos. El estructuralismo no es otra cosa. Aquí no había manera de entender lo que era el estructuralismo.

La conexión entre el “nouveau roman”, el estructuralismo, tu visión de Platón y la Grecia Clásica, la narración oriental, china y japonesa, es lo que va conformando un poco el espíritu de “Belver Yin” que parece un conjunto de elementos en conexión, aunque visto desde la España de esos años, y hoy, como estamos hablando, parecen cosas completamente ajenas y separadas, sin embargo la visión de

Mishima en “El marinero que perdió la gracia del mar” y el objetalismo del “nouveau roman” parece que se funden

Perfectamente, y la narración minimalista de Li Sin sin comienzo ni final. Si uno se pone a observar desde dentro y no desde fuera, ve que hay muchas conexiones.

Y ¿cuál es la importancia de la Grecia Clásica en todo esto?

Es fundamental. Esas navidades en que me viene en bloque el argumento de “Belver Yin”, habían sido precedidas por mi primer viaje a Grecia que fue toda una verdadera revelación. Aunque Grecia sea un país comido por el turismo, vas a fijarte en lo que tú quieres fijarte y clarificó mi vida de tal manera, la iluminó de tal manera en sus perfiles más nítidos que después apareció “Belver Yin”. Ver la estatuaria griega en su lugar, esa precisión de los perímetros y las figuras contrastadas ante cielos totalmente nítidos fue un efecto de iluminación que yo creo que se nota en “Belver Yin”. “Belver Yin” está llena de luz griega y esa luz la cogí de Grecia.

¿Qué papel juega la lectura? ¿La escritura puede existir sin la lectura?

La lectura ocupa el mismo lugar para un escritor que para un músico la tradición musical. ¿Qué haría un músico si no conociera la tradición musical de su cultura? ¿desde dónde establecería su diferencia? Para establecer tu diferencia tienes que sumergirte en la tradición. Además, la tradición te consuela mucho y te enseña muchas cosas; hay que sumergirse en ella. Es un movimiento casi inconsciente en el escritor desde que empieza a aparecer en él la idea de que se va a convertir en escritor. Además de otra cosa, normalmente los escritores que leemos están muertos. Incluso cuando leemos a un escritor vivo no está presente,

es un ausente, y en realidad está figurando como un muerto ante ti. Los escritores, en ese sentido, dentro de una cultura, serían quienes mejor están estableciendo el diálogo con los muertos.

La lectura es una conversación con alguien que no está, con los clásicos

Exactamente. Entendiendo por clásico aquél que ha establecido un diálogo permanente con los lectores. La literatura es un oficio absolutamente vinculado a la tradición, creo que más que otras artes; quizás la música es la más próxima, porque esta tratando lo más común, esto lo decía Heráclito, está tratando con el elemento más ordinario de todos, y el lenguaje por definición es tradición, nos lo van comunicando nuestros padres, sin ese contacto no sería posible nada. Cualquier literatura es una mezcla de tradición e innovación, teniendo en cuenta que los verdaderos clásicos son innovadores siempre. Supongo que cualquiera de nosotros que se acerque a cualquiera de los clásicos interesantes, no me refiero a Mesonero Romanos, que sale en la Historia de nuestra literatura, puede percibir la intención en todo escritor de dejar un lenguaje perdurable, de dejar una forma perdurable de dialogar con él. En ese sentido puede decirse que vive en la tradición y es hijo de la tradición, que no quiere decir ser un tradicionalista. Si nos fijamos bien, todo autor que conquista el estatuto de clásico fue un innovador.

Canetti dice en un ensayo sobre literatura que no puede uno vivir sólo de las raíces, "lee a tus contemporáneos"

Es totalmente necesario leer a tus contemporáneos, entendiendo por contemporáneos a los de tu mismo tiempo, no exactamente los de tu generación, porque son ellos los que te van a enseñar a emplear el lenguaje de forma moderna. Tu puedes leer a Cervantes, a Fernando de Rojas, a Calderón, y además sacar mucho provecho de ellos y te pueden

enseñar muchas cosas, pero los que te enseñan a utilizar el lenguaje de ahora son los contemporáneos, y uno se educa en los contemporáneos. El otro día hablábamos de con quién se aprende a escribir. Se aprende a escribir, básicamente, con los contemporáneos, y además con escritores muy modernos, por supuesto que viven en ese momento y todavía tienen 50 ó 60 años cuando tu tienes 20 ó 30, son contemporáneos tuyos y son los que, en cierto modo, te enseñan a escribir, me atrevería a decir, igual no a pensar, pero escribir sí, en el sentido más material del término.

Francisco Nieva una vez me dijo, más o menos, “y si es preciso copiar que se copie, porque para empezar uno tiene que aprender a utilizar todo lo que tiene a su alrededor, hay que conocer las herramientas, luego se verá si lo que se ha hecho vale o no”

Sí, en los comienzos todos copiamos, en el periodo de formación eso es muy frecuente, pero no copiar literalmente, no, lo que hace falta es captar una idea, ser capaz de buscar cómo la cuento. Si es preciso habrá que tener de referencia el cómo la cuenta otro para trabajar. Eso es sobre todo en el periodo de formación, aunque creo que dura siempre. Cuando estaba en Pamplona, 16 ó 17 años, yo andaba buscando formas de expresión modernas, que presentasen, expresasen, el mundo que yo estaba viendo. La literatura que nos habían enseñado en la escuela, en el instituto no servía, con el 98 notabas un lenguaje muy envejecido, lo notabas hasta con el 27. Para mi fue como un fuego en la conciencia la forma de expresión de Sartre en “La Nausea”, esto ya es el mundo moderno. Como la generación “beat”, o como los grandes novelistas de entreguerras, que exploran la ciudad en “Manhatan Transfer”, en “Berlín Alexander Place”, en “Contrapunto”, dan el enfoque totalmente moderno, esto es el mundo que yo estoy viendo, y sin esas iluminaciones que son de tus contemporáneos no aprenderías gran cosa.

3.4. Otros elementos de formación

¿El escritor tendría que leer, junto a sus lecturas literarias, filosofía, psicología..., otras materias?

El novelista sí. Hay poetas muy puros como Emily Dickinson por ejemplo, que parece que para expresar su propio mundo no han tenido que sumergirse demasiado en otras disciplinas, es un lirismo muy puro y muy personal, que se agota a su debido tiempo, pero un novelista, que tiene que construir mundos, que tiene que construir personajes, está obligado a tocar la sociología, la psicología, pero como les digo a los alumnos, no como un “docto” sino como una persona curiosa, está obligado a tocar disciplinas paralelas que le van a ayudar mucho a construir los mundos que tiene que construir. Justamente por eso yo no quise como disciplina universitaria la literatura, porque me sentía totalmente vinculado a ella antes de empezar los estudios universitarios, pero sí disciplinas complementarias que me podían ayudar. Pasé por la sociología, por la antropología, como disciplinas universitarias, y luego, ya como curioso, por el psicoanálisis, por la Historia, y hasta por la ciencia, como curioso porque veía que podía sacar muchas metáforas de aquellos que estaban empleando los sentidos, los astrónomos y los físicos. En “El efecto Doppler” aparece utilizado un elemento científico como metáfora. La novela está obligada a construir un mundo, y todas las disciplinas le pueden ser de gran utilidad.

La formación teórica ¿debe verse acompañada de los trabajos prácticos, sean pequeños o grandes los proyectos?

Sí, tiene que ir vinculado a la práctica de la escritura ya en ese periodo. En ese periodo yo estaba escribiendo el cuento “Eterno retorno”, que me costó un año escribirlo, solo la parte de Babilonia, la otra la añadí más

tarde. También escribí en ese momento los primeros capítulos de “Alix el salvaje” y muchas otras cosas que tiré a la papelera. De esa época en que estaba estudiando a los griegos en la Escuela de Altos Estudios, me queda el cuento “Eterno retorno”, que son dos capítulos de “Alix el salvaje”, y algunos poemas que salen en “Negro Sol” y “Río Amarillo”, que también está escrito en ese periodo. No es mucho, porque estoy hablando de los 18 años a los 26. Algún poema de “Negro Sol” lo escribí en Pamplona, antes de los 17, y así escribiendo poquito a poco cosas. Es lo que quedó, lo que fui conservando de diferentes periodos.

¿Se deja alguna vez de pensar en cómo escribe otro? ¿se deja de tener referentes o maestros en la carrera?

Nunca. Hasta en el peor de los casos, hasta en el final de un escritor va a surgir la tradición, tu memoria como lector. Creo que es imposible olvidarse completamente de los otros. De lo que es posible que cada vez te separes más es de lo estrictamente contemporáneo, de lo que tienes delante, que te puede servir como referencia en la juventud y llega un momento en lo que eso te importa mucho menos. Entonces actúa mucho más la memoria literaria, y, lo asimilado actúa mucho más y mejor cuando ha sido totalmente destilado.

¿Cómo observa el mundo un escritor? ¿Comienza observando las contradicciones que tiene con el entorno y después observa las contradicciones que tiene con el mundo? Da la impresión de que nadie se pone a escribir si no tiene problemas con el mundo

Las contradicciones comienzan en la infancia y se agudizan en la adolescencia, aunque un adolescente no habla de contradicciones, las contradicciones en la adolescencia se manifiestan en angustia. Supongo que los adolescentes que empiezan a escribir sus primeras cosas es porque están angustiados. Cuando se dibuja el personaje se manifiesta

un conflicto con el mundo, aunque también hay mucha literatura sin conflicto con el mundo y funciona, la literatura barata no muestra conflicto con el mundo, muestra luchas pero no conflictos. Hay una educación de la mirada, que supongo que tendrá su origen en estas angustias primeras en las que el “ser” está manifestando sus problemas con el mundo, y quiere expresarlo de alguna manera para salir de su ahogo. En el momento en que ese sujeto que va a ser escritor nota que es capaz de expresar algo y quiere seguir ahí, en ese territorio de la expresión, empieza a haber una doble educación, una educación de la mirada, que se va haciendo más crítica cada vez, y una educación de la conciencia. Y esa educación de la mirada, que es bastante dolorosa, le incita a convertirse en un observador permanente, lo cual no quiere decir que, como dicen algunos ingenuos, deja de estar en el mundo, no, le van a pasar las mismas cosas que a los demás, pero la diferencia con los otros es que su mirada va a estar más desajustada con el orden y mejor enfocada. Eso sería el comienzo. Psicoanalíticamente se podría interpretar como que no estás de acuerdo con el lenguaje de tu padre. Es la primera imagen de la realidad. No estás de acuerdo con el mundo y no estás de acuerdo con los sistemas en los que ese mundo se está expresando. Quieres modificarlo, de hecho quieres modificarlo de alguna manera. Tampoco estás de acuerdo con su justicia. Toda la literatura establece lo que se podría llamar justicia poética, que en Dante se vio muy claro. Empecé a escribir muy jovencito y estas cosas no las pude reflexionar en un primer momento, pero empecé a escribir ya más en la adolescencia y mi desacuerdo con el mundo era completo.

Es una edad propicia

Yo pregunto a los alumnos en la Escuela ¿por qué quieres escribir? ¿por narcisismo? ¿sólo por eso? Piensa un poco más, les digo, en qué momento te vino por primera vez la idea de escribir, en qué situación

estabas. Desde luego, si no estás lleno de contradicciones con el mundo, creo que no te pones a escribir.

¿El escritor ve lo que no ven los demás?

Claro, se sitúa en un punto de vista que le permite observar mejor lo que esta ocurriendo. En ese sentido, y eso coincide con mi propia experiencia en la vida, puedo decir que los 16,17 años es un entrar y salir del mundo permanente; entrar para vivir las mismas cosas que los demás, y periodos de retiro para ver lo que está pasando y lo que te está pasando, y esos retiros no tienen por qué ser en un monasterio, pueden ser en tu cuarto de estudiante, y en vez de durar meses puede durar una noche, o puede durar una semana. Yo empecé a notar, ya desde los 15 ó 16 años, que era como un entrar y salir del mundo. En Cualquier caso también hay gente que pasa su vida como pez en el agua, sin distancia respecto al medio líquido en el que estás envuelto, y probablemente son más felices, de hecho más o menos eso es lo que se entiende por felicidad, un acoplamiento absoluto a las leyes del mundo. Recuerdo cuando estaba en París, en la época en que estaba escribiendo “Belver Yin”, era bastante tajante a la hora de reservarme mi propio tiempo y mi propio espacio. Estaba con los amigos que iban prácticamente a las mismas clases, yo los veía más entregados al mundo, más constantemente entregados al mundo, también es cierto que lo necesitaban más, era muy frecuente que ellos se fuesen, por ejemplo, un fin de semana a Normandía y yo me quedaba trabajando, me tachaban de loco, pero como ya he dicho otras veces se iba creando un efecto “mariposa” y periódicamente me alejaba de ellos. En cambio ellos siempre los veías trajinando por ahí, metidos en el laberinto de la vida de forma constante e inmediata. No creo que estuvieran viviendo más que yo, como si la vida de la mente no fuera vida, ni sus experiencias amorosas eran más interesantes, ni por el hecho de estar más entregados a la gramática del

mundo lo entendían mejor, para nada. Ellos no se reservaban el suficiente tiempo para su maduración intelectual, y aparentemente todo era igual salvo en eso.

Si no tienes ninguna diferencia no vas a preguntar

Y esa es más una idea moderna. Como somos muy herederos de un sistema de tópicos que estableció el romanticismo, vinculamos la rebeldía del escritor con el romanticismo, cuando eso es permanente en cualquier época, ¿por qué se puso a escribir Cervantes? o ¿por qué se puso a escribir Fernando de Rojas? o ¿por qué se puso a escribir Platón?: su desacuerdo con Atenas era permanente. En el desacuerdo con el mundo de los presocráticos se ve clarísimo ¿por qué si no te vas a poner a escribir?. ¿Cómo empiezas a alimentar ese desacuerdo?: te empiezas a educar más intensamente, empiezas a leer más que los demás, etc, etc,...En mi caso está clarísimo, ahí no soy ninguna excepción y, en un momento determinado empecé a alimentar ese desacuerdo con lecturas donde veía reflejado ese desacuerdo de cualquier época. Siempre que veía reflejado ese desacuerdo caía como una abeja en un pastel.

El conflicto ocupa tanto que mires donde mires parece que siempre lo ves reflejado, lees lo que lees parece que siempre encuentras...

Aunque en unos más que en otros. Me interesaba Kafka porque es un escritor que parece que expresa muy netamente su desacuerdo permanente con el mundo de forma que hasta puede ser un alivio en la adolescencia leer a Kafka. En el momento en que hago los 16 años, yo siento, como diría Borges, que mi destino va a ser literario, y ya empiezo a cultivarme con cierta conciencia, dejo totalmente a un lado la mala literatura, la literatura popular y los comics y todo eso y me dedico a explorar a los autores que a mí ya me parecen que están manifestando ese desacuerdo.

¿En la formación de un escritor interviene sobre todo un cierto espíritu crítico sobre lo que le rodea, sin que tenga mayor conocimiento? ¿Se plantea lo mismo si escribe en la juventud que si escribe en la madurez?

Dejamos la idea del padre que, en tu caso y en el mío ha sido muy problemática. Empieza por su lenguaje. Piensa que su lenguaje no es portador de verdad, a lo sumo de ciertos poderes pero no es portador de verdad, no hay que olvidar que el poder siempre está enmascarando la verdad. Empieza por ahí. También tu forma de expresarte en tus textos y demás es como una negación de su lenguaje, yo también lo sentí así. Creo que son cosas que no hay que olvidar, como cuál es el lenguaje que se te impone con más fuerza desde que naces. Con respecto a la segunda pregunta, creo que incluso los escritores prematuros empiezan tarde. Yo, que pasé por escritor prematuro, publico "Belver Yin" a los 28 años. Si me hubiera dedicado a otro oficio es posible que me hubiese puesto a trabajar a los 22. Hasta en los escritores prematuros es un oficio que te obliga a establecer una relación muy diferente con el mundo. Ahora bien, ¿qué pasa con el que es tardío?. Las buenas novelas necesitan una gran perspectiva, y esa perspectiva se adquiere antes de los 45 años. Hay casos asombrosos pero son excepciones.

¿Entonces, la formación del escritor viene del sentimiento, de la percepción de no estar de acuerdo, de contradicciones agudas con el medio que le rodea? ¿la formación arranca sobre la necesidad de expresar una idea propia? ¿en el proceso de formación de un escritor intervienen los conflictos que puedan aparecer en el mundo?

Eso sería lo ideal. Pero en la formación del escritor hay un trabajo de adquisición de conocimientos de tipo instrumental, y en cierto modo

superficial, pero aquí utilizo el término superficial sin negativismo, quiero decir lo que está en la superficie. También hay una formación profunda en lo que atañe a su propia conciencia, en su sistema de valores, hay un trabajo mental que ya es de naturaleza muy íntima y muy propia, que se mueve en el territorio de la intimidad de la conciencia. Lo digo porque ahora hay mucho narrador sin conciencia. Sobre eso escribí un artículo en la revista de la Escuela de Letras, sobre la “conciencia del narrador”, basándome en Carver, pero cogiéndolo como excusa porque en Carver se da una conciencia del narrador muy presente, que está estableciendo su propia justicia, implacable, y es lo que echo en falta en mucha literatura moderna, no en la derivada del existencialismo, pero sí en la literatura o en productos con apariencia literaria que circulan por el mercado. Digamos que no solo el autor está poseído por la conciencia, y entiendo por conciencia la conciencia moral, conciencia discriminatoria, conciencia sin más.

¿Podríamos decir que la conciencia se adquiere a través de la experiencia?

Y de la reflexión lógica. A través de la experiencia, si tenemos en cuenta que la experiencia es la vivencia ya reflexionada.

¿Ser capaz de presentar una conciencia en un relato, en una novela, sería una necesidad prioritaria para que el lector perciba una manera peculiar de ver el mundo?

No solo por eso. Hagamos una división, primero conciencia del autor y luego conciencia del narrador, entendiendo que autor y narrador no son lo mismo. ¿Por qué?, porque los límites del narrador están en el texto y los del autor no, aunque se parezcan mucho. Los límites son diferentes y diferentes las fronteras. Conciencia del autor, que luego se transmuta en conciencia del narrador. Da igual que se presente muy directamente o no.

Si eso está ahí, el lector va a establecer un diálogo con esa conciencia cada vez más que con los personajes, en lo que se llama la lectura profunda que nosotros comentamos en la Escuela de Letras, un diálogo con la conciencia del narrador.

¿Es posible esa conciencia?

Esa conciencia tan clara que se ve en las tragedias griegas está dominada en todos sus movimientos por la conciencia del autor. Walter Benjamín dice que la modernidad está destruyendo la conciencia y la experiencia, que van íntimamente unidas. Contaba que los muchachos que llegaban vivos de la 1ª Guerra Mundial, llegaban con la cabeza llena de vivencias pero sin ninguna experiencia. Es una tesis que tuvieron en la Escuela de Frankfurt, es el ahora. En su época empezó a manifestarse, pero ahora ya vivimos en una sociedad plena de vivencias pero sin experiencia. ¿A qué literatura se podría acceder a partir de ahí? Habrás visto una cantidad enorme de novelas que es una colección de vivencias sin más, y no hay ni emerge de ella una verdadera experiencia, ni emerge una verdadera conciencia. ¿Es posible, de todas formas, aun viviendo en una época bárbara donde conciencia y experiencia parece que estuvieran desapareciendo del espectro cultural y mental de nuestras culturas, es posible una asunción de la conciencia y una conquista de la experiencia que sería la vivencia convertida en pensamiento? Sí, porque aunque en el espectro social parezca algo perdido, es algo que está clarísimo en la gran literatura y en el gran pensamiento y en los griegos. Si tu acudes a las fuentes y estás bebiendo de ahí, puede haber recuperación, y hay periódicamente recuperación de conciencia y recuperación de experiencia, la hay hasta en los momentos más extraños, y éste puede ser uno de ellos.

Antes mencionabas a Carver, te referías a esa percepción de la conciencia en los cuentos de Carver, quieres decir que cuando uno lo lee parece que está leyendo una cosa homogénea en la que siempre hay algo por detrás, algo que le induce a uno a pensar en qué hay más allá de lo escrito.

Respecto a cualquier otro narrador norteamericano la diferencia es muy notable; tu lees el cuento “Catedral”, o en cualquier cuento suyo al que te acerques, y encuentras una crítica profunda a la sociedad, no solo norteamericana, a la sociedad moderna. Hay un trabajo en la conciencia del narrador y en la conciencia del autor que a mí me parece absolutamente ejemplar, lo expone destilado a través de la acción de los personajes. El narrador no tiene por qué hacer manifestaciones de conciencia, su conciencia está en el punto de vista que ha establecido sobre los personajes. Manifiesta un montón de contradicciones, el lenguaje es muy depurado y en cierto modo exquisito, aunque no lo parece.

Carver es el tipo de escritor que traduce su vivencia en pensamiento, saca la conciencia de su propia experiencia, no es un tipo formado en las Universidades, era autodidacto, vivió pobremente la infancia y la juventud, ...

Sí, pero en él eso no es un coste, tenía una gran formación, su estilo es muy flaubertiano y muy a lo Chejov. Se observa en él una obsesión por la palabra que no se encuentra fácilmente en la literatura norteamericana.

¿Nos serviría de ejemplo para saber cuál debe ser la formación de un escritor?

Carver sería el ejemplo de otros muchos narradores, que aunque pasan por la Universidad no se quedan en ella. En todos es fundamental el autodidactismo.

Además de la experiencia vital de cada uno ¿qué papel tiene la capacidad creativa, el ser consciente y el ser constante?

Hay que ser consciente y constante, no se obtienen resultados inmediatos, ni ganas dinero en cuanto te pones. La escritura es un trabajo artesanal, dicho esto en el mejor de los sentidos. Hay que aprender como aprende un violinista o un pianista, luego puede crear un estilo de lo más peculiar, pero nadie le va a ahorrar las ocho horas de ensayo al día. Ahí si que interviene la voluntad, tienes que centrar tus esfuerzos para obtener las herramientas que te permitan expresar lo que quieres expresar, en dos sentidos: en educarte en el trabajo de leer más que los demás, educarte en el trabajo más ordinario de aprendizaje del oficio, pero también en el trabajo con la conciencia para que en determinados momentos esté dispuesta a, y ese trabajo con la conciencia es tan importante como el otro. Creo que todos los escritores que han llegado lejos se nota que lo han llevado a cabo. Como cualquier otro gremio admite todas las variaciones. Hay escritores a los que cuesta mucho escribir, es el caso de Flaubert, hay otros de escritura rápida que no por eso son inferiores a Flaubert, eso ya pertenece a la mecánica de la conciencia de cada uno, a las limitaciones personales, a veces la facilidad de la escritura puede ser una limitación. A Lope de Vega, por lo visto, le costaba poco, a Calderón y a Cervantes les costaba más, ¿son inferiores por eso?: pues no. Luego entran muchas peculiaridades. Lo importante es que el resultado sea bueno. Incluso hay periodos en los que a uno le cuesta mucho escribir y en otros periodos no. Yo pasé cinco años en que no llegaba a la verdad del lenguaje, ni a la verdad de mi experiencia.

En cualquier caso es preciso saber que cuando uno se dispone a trabajar como escritor es a trabajar a largo plazo...

Como decía Machado “es un oficio largo y además no importa”, y como todos los oficios antiguos, entra en contradicción con el sistema de producción moderno, que exige productividad constante e inmediata. Muchos caen en la novela industrial, en la novela de género, en lo que están casi todos nuestros colegas. Es un oficio basado en la lentitud y ahora vivimos en la época de la impaciencia, tu me dirás cómo se lleva eso. Lo que no quiere decir, le digo a los alumnos, que no siga habiendo escritores absolutamente ejemplares en ese sentido, como los ha habido siempre, mira Carver qué prisa se daba, ninguna, ya que estábamos hablando de él. Es un trabajo con tu experiencia. Hay muchos escritores estadounidenses de esas características que no se han formado en las instituciones, ya desde Poe. También en Europa. Rara vez un novelista, un poeta, se queda para siempre en la Universidad. En la generación del 98 tienes a un Baroja que ¿dónde aprendió a escribir? En cualquier generación, tanto en la literatura francesa como en la española, italiana, alemana, encuentras periódicamente un tipo de escritor que se sale del canon. ¿Conoces a muchos escritores que se hayan quedado en la Universidad toda la vida? Entre pensadores es más frecuente.

Pero entonces ¿cuál crees tu que es el camino? ¿qué aporta el pensamiento a la literatura?

El escritor va a tener que luchar con ese toro como mejor pueda, y te tienes que salir del sistema de producción de las editoriales, yo me salí, yo voy publicando una novela, como “Las trece rosas”, cada tres años, cuatro años. Es muy importante no escribir ni por dinero ni por prestigio, debes escribir porque te apasiona la gramática misma del mundo y quisieras descifrarla. Chandler decía a un amigo: “No escribo ni por

dinero ni por adquirir prestigio”. Hablando del mundo del pensamiento, a veces se aclaran mejor las cosas que hablando de literatura. Creo que todo pensamiento que se dedica a justificar el mundo es pensamiento nulo, toda la teología sería pensamiento nulo en la medida en que se dedica a justificar un orden en lugar de ponerlo en cuestión. Todo pensamiento que se dedica a justificar un orden es por definición nulo, que va a tener una eficacia nula sobre el cuerpo social. No concibo un pensamiento que no tenga en si mismo el embrión de la transformación, eso estaba claro en Platón y Aristóteles, no invento aquí nada, y estaba clarísimo en los presocráticos, que practicaban ya un pensamiento que en ningún momento estaba justificando el mundo, siempre lo están poniendo en cuestión. Coge Parménides, coge Heráclito, coge... hasta los sofistas están poniendo en cuestión el mundo y el orden, y no te digo nada la escuela de Zenón que ponen en cuestión hasta nuestro sistema gramatical, nuestro sistema matemático, lo mismo pasaría con la literatura, una literatura que es una mera ilustración del mundo o una visión del mundo, para mí ni siquiera es literatura. Tampoco le doy ningún valor literario, artístico a la “literatura” que es mera información, incluso cuando un narrador sólo te está informando. Por eso es necesario hacer una gran labor con el lenguaje, porque si no la misma norma que llevas en la cabeza te envuelve y te domina, y entonces eres lo normativo y lo ordinario, entendiendo por ordinario los dos sentidos: vulgar y poco matizado, y también seguidor del orden. Por lo menos desde la Segunda Guerra Mundial estamos envueltos en un mundo de confusión respecto al hecho literario en si y parece que caben todas las teorías. Yo no soy partidario ni siquiera de imitar el lenguaje ordinario porque el lenguaje ordinario está lleno de trampas y de prejuicios, de no pensamiento y de irracionalismo, y si estableces una lucha contra el irracionalismo en todos los campos de la vida entonces me siento muy griego. Tampoco me fascina la literatura hija del irracionalismo y del escritor que se pone a

escribir pensando “ya me saldrá algo”, ¡claro que te saldrá algo, te va a salir el orden, eso es lo que te va a salir, el orden! Trabajo con el lenguaje. Al decir “trabajo con el lenguaje” puedes trabajar hasta con el lenguaje más ordinario, pero trabajando con él ¿podría uno concebir una novela llena de lugares comunes que al final fuera absolutamente endiablada porque estas trabajando con los lugares comunes y le estas dando la vuelta? No descarto nada, pero hay que trabajar con el lenguaje porque el lenguaje es una máquina ciega que puede establecer su propio funcionamiento por encima de nosotros, y contra eso hay que combatir frase a frase. Justamente por eso creo en la novela poema, no me refiero a una novela presuntamente lírica, sino a una novela donde te estás jugando la vida en cada frase. Y cuando no lo he hecho así me he arrepentido, y las novelas en que no ha habido ese suficiente trabajo las voy a repetir, creo que pueden ser dos o tres, las voy a repetir o no las vuelvo a publicar. No voy a decir que este planteamiento lo tenía a los 20 años, en cierto modo lo tenía como se puede observar, creo, en “Belver Yin”. He pensado mucho en ello, sobre todo a partir de que empecé a ser profesor de la Escuela de Letras. Para la enseñanza me vi en la obligación de matizar mucho mi pensamiento literario, para dar verdaderas respuestas a las preguntas que te podían formular los alumnos. Antes hemos citado a Flaubert, que para mi es una referencia máxima, a veces me pregunto si no será el escritor cuya teoría literaria me ha influido más, con la que más estoy de acuerdo, y sí creo en la búsqueda de la palabra exacta porque es una búsqueda moral, que la gente no se piense que es una búsqueda estética, es una búsqueda moral de adecuación del lenguaje a la realidad, como ya quería Platón en el “Cratilo”, que es una búsqueda griega, que independientemente de que Flaubert lo supiera o no ahí está en el buen camino. Yo he insistido siempre en su teoría literaria porque es con la que más me identifico. Busco la palabra exacta, que es ni más ni menos que la más adecuada

para decir lo que quieres decir. En ese sentido soy partidario de empezar una novela con un argumento relativamente claro, aunque todos sabemos que en el proceso mismo de la escritura ese argumento se va a modificar. Quiero saber más o menos hacia donde voy, para que el lenguaje vaya buscando eso desde la primera frase.

3.5. *Literatura y Conocimiento*

¿Dónde estaría el límite entre la literatura y lo que no es literatura?

No solo en el trabajo con el lenguaje y con el pensamiento. Con la novela moderna, cuando se separa ya de las novelas de caballería y de todas esas construcciones épicas de la Edad Media, con la novela moderna se busca, se hace una exploración de la realidad, eso ya está en “El Lazarillo” muy claramente, hay un nuevo tipo de héroe que es el que se tiene que enfrentar a la realidad todos los días, como Lázaro, que luego va a continuar de un modo imparable hasta nuestros días. Esa búsqueda, esa exploración de la realidad, marca el límite entre lo que es literatura y lo que no, ignorando de entrada ese concepto vulgar que se suele tener de la literatura como una afición intrascendente y que “no toca nada”. Podríamos preguntarnos ¿qué tragedia griega no toca el corazón de la realidad? Cuando el texto establece una relación dialéctica con el lector toca el corazón de la realidad, y éste establece una lucha crítica con lo que está leyendo. Todo texto que no produce eso para mí no es literatura.

¿Por qué se van conservando ciertos textos?

Por el diálogo interminable que establecen con el lector, por eso seguimos leyendo “El Banquete”, de Platón, porque sigue estableciendo un diálogo serio con el lector. Eso serían los límites más específicos entre lo que sería literario y lo que no. También en la búsqueda del lenguaje adecuado hay otro elemento muy importante que es la atemporalidad, por eso

buscando esa atemporalidad del lenguaje mismo de la novela yo suelo renunciar al argot y a los modismos de época, porque los modismos de época no sólo son tramposos, están hasta despojados de pensamiento, son totalmente coyunturales, además se pasan enseguida de moda y el lector se siente incómodo al establecer contacto con ellos, eso te obliga a tener mucho cuidado con el lenguaje ordinario y a trabajar todo tipo de lenguajes que lleguen a la novela.

¿Se puede salir más o menos airoso de eso?

Sí. Fíjate que en “Las trece rosas” no hay ni una sola palabra de argot, bueno “la saca”, cuando las sacaban, ahí tenías que utilizar la palabra que utilizaban en la cárcel, ¿ellas hablaban en argot?, probablemente. Todas las tragedias griegas están basadas en hechos más o menos reales, Antígona ¿hablaba como Sófocles?, pues seguramente no, pero Sófocles la hace hablar así, ¿por qué?, porque la está utilizando como un instrumento de su pensamiento, entre otras cosas, claro es un pensamiento político. Ocurre lo mismo con Cervantes, tanto Sancho, más allá de los refranes, como Don Quijote emplean un lenguaje muy similar en lo fundamental, y el objeto de esto era pasar por ese tamiz sus ideas, su pensamiento más que buscar el costumbrismo que entonces habría dejado la novela reducida a...

Aunque desgraciadamente luego, por lo que se refiere a “El Lazarillo” como a “Don Quijote” los novelistas españoles van a seguir lo que hay de costumbrismo en esas novelas y no lo que hay de pensamiento...

En el caso de Sancho, además, sólo imita el lenguaje plebeyo. Al final está tan reflexivo como Don Quijote y le contesta en los mismos términos. Un caso más sorprendente es el de La Celestina, donde el criado de Calixto le habla de Aristóteles a su amo y le da consejos.

Lo que quizás permite al lector llegar a ello con facilidad es la claridad del lenguaje, su transparencia deja las ideas siempre a la vista, por ejemplo es el caso de Kafka.

En Kafka se da un gran trabajo en el lenguaje de depuración sistemática, a él le sirve, pero que no me digan que está empleando el alemán sin más. Está empleando un determinado alemán, increíblemente decantado, limpio, despojado, digamos de retórica literaria, por lo que debía tener mucho cuidado con todas esas expresiones hijas ya de una cierta tradición literaria, en el sentido más bastardo, que pasan ya por presuntamente literarias, toda la parafernalia que conocemos sobre todo utilizada por poetas de diferentes épocas. Creo que Kafka hace un gran trabajo con el lenguaje, y muy doloroso además, esa desnudez exige un gran esfuerzo. Kafka fue un autor muy difícil, murió siendo un perfecto desconocido, que nadie lo quiso publicar, su literatura es muy difícil y angustiosa, siempre ha sido un novelista de culto aunque su nombre haya pasado al lenguaje ordinario con el adjetivo “kafkiano”, cosa que lo consiguen muy pocos autores, aunque yo creo que a él no le habría gustado pasar a la Historia con el adjetivo. Lleva al lector a situaciones muy angustiosas. Si su lenguaje, a veces gris y plumizo, le sirve para llegar a eso que pretende entonces me parece el más adecuado, me parece muy bien. Dentro de la búsqueda personal que cada escritor puede establecer hay ejemplos de todo tipo, y no desdeño ninguno, por ejemplo no desdeño el trabajo que hace Joyce en “Finnegans Wask” aunque parezca una novela ilegible. Ni tampoco el de Góngora en “Las soledades”, porque cuando lo traduces es de una transparencia increíble, y es de una pureza en las imágenes que lo estás viendo todo, en eso casi es un poeta único. Cuando traduces a Góngora puedes decir “¡lo que me está contando! ¡qué claro se ve todo y qué maravilloso! Ni Kafka ni Góngora, aunque aparentemente no tienen que ver, caen en el lenguaje ordinario, en los dos hay un trabajo increíble, el uno hacia el barroquismo,

el otro hacia una especie de sencillez transparente y plumiza, porque hay algo de plumizo en el lenguaje de Kafka, tan plumizo como su mundo. En los dos casos el trabajo con el lenguaje ordinario es increíble. ¿Con cuál de los dos me quedo?: con los dos. Además es pura dialéctica marxista, ¿por qué no puede uno sostener dos ideas contrarias en su cabeza sin perder por eso la capacidad de funcionar?. También lo decían los sofistas, como las paradojas a las que te somete Zenón que quiebran la lógica por todas partes.

¿El lenguaje literario tiene que participar de ese precepto griego-marxista, que habla de que la inteligencia se manifiesta cuando somos capaces de sostener dos ideas antagónicas?

No exactamente, eso está muy bien para el pensamiento y para desenmascarar todas las “verdades” que oculta el lenguaje ordinario, el lenguaje de la norma, el lenguaje normativo, ahí tiene que estar siempre el pensamiento. La novela no es pensamiento. La novela moderna nació bajo el signo del pensamiento, se piensa mucho en la novela; “El Lazarillo” es toda una reflexión sobre la vida, como lo es el Quijote. La novela trabaja con emociones y sentimientos, su exploración de las contradicciones, las antagonías, no solo con y en el lenguaje, es con y en las emociones, con y en los sentimientos, con la misma forma de argumentar, son los personajes los que van a llevar consigo las contradicciones y va a establecer una lucha entre ellos y sus contradicciones. No hay que olvidar que el novelista piensa a través de personajes, lo que pasa es que una cosa es crear un personaje lleno de dobleces, de contradicciones, de iluminaciones, y otra cosa es crear personajes que en nada se diferencian a los que vemos por la calle, digámoslo así, y eso, querer hacerlo, pasa por la literatura. Una literatura meramente ilustrativa del mundo para mí no es literatura. Hay clásicos, tanto antiguos como modernos, que entran dentro de la literatura que para

mí ni siquiera son escritores; si cogiéramos los manuales de la literatura española veríamos que más de la mitad de ellos no se preguntan si realmente han hecho literatura en el sentido en que lo estamos diciendo. Son padres de la patria, gente que ha hecho publicidad de su propio país; ahí metió mucho la baza Joseph Plá que no era ningún tonto, diciendo que buena parte de lo que hacíamos pasar por literatura era mera propaganda tribal. Hay otra cosa, con la gran literatura, aun seguimos viendo representaciones extraordinarias de los griegos, “El Banquete”, “Antígona”, “Las Troyanas”, o “Medea”, el dialogo que establece con el lector es un dialogo de conciencia a conciencia, las obras que consiguen eso son las que duran porque cada generación establece un dialogo diferente con estas obras, se siguen leyendo porque el lector sigue estableciendo la dialéctica tanto en el sentido aristotélico como en el sentido hegeliano y marxista, en la dialéctica los dos se transforman inexorablemente. ¿En “El Banquete”, de Platón, se transforman los dos? ¡claro!. “El Banquete” lo estamos transformando periódicamente con nuestra propia lectura, como estamos transformando el Quijote, el Quijote no se lee ahora como en el siglo XVIII, para nada.

¿Podríamos decir que el trabajo de la literatura con las ideas no es para poner por delante las ideas, puesto que entonces parecería un libro dedicado a ilustrar ideas?

La novela de tesis, por ejemplo, aunque por otra parte no hay ninguna novela que no encierre tesis sobre la vida. Lo grave es cuando las ponen por delante. Deben desarrollarse a través de una historia y con personajes que lleven en sí mismos una dialéctica. Ni tu ni yo soportamos esa novela donde el personaje no cambia. La novela de estereotipos no cambia, pero para mi la novela de estereotipos ni siquiera es novela. La novela moderna, que en España empieza con “El Lazarillo”, establece un cambio muy radical, en el fondo es ya la plebe la que se está expresando

desde sus propias vicisitudes y tribulaciones. Toda la novela de caballerías es un canto a la aristocracia y al poder del señor, son romances. “Amadis”, “El caballero efebo”, “Galaor”,... todas tienen su versión en romance, el romance de “Amadis” en unas veinte páginas cuenta toda la historia. Al surgir la imprenta, que se va a nutrir básicamente de novelas desde el principio, se pasan a prosa y ya se pueden desarrollar, más las aventuras, pero no dejan de ser derivaciones de la literatura heroica de carácter oral. La novela coge el término de nuevo, de género nuevo, en inglés y en español, en francés ha sido “roman”, de “romance”, pero digamos que es un error seguir empleando ese término porque cuando aparece lo que entendemos por novela se quieren separar totalmente de la literatura heroica. Yo diría que en la novela, desde “El Lazarillo”, aparece la realidad, y se va a jugar con la realidad como un elemento básico e inexorable, y da igual donde esté situada la novela y cuales sean sus campos semánticos, la realidad va a establecer su verdadero juego; en ese sentido “El Lazarillo” es una novela totalmente gloriosa, aparte de emocionante. La realidad como manifestación última y como verdadera imagen del destino no tiene, para manifestarse, no tiene porque elegir un argumento realista ni personajes que entendemos como realistas, todos sabemos que la realidad está continuamente emergiendo, la realidad tal como la entendía Aristóteles y tal como la entiende el psicoanálisis, emerge continuamente en la tragedia griega y los personajes son, en principio, personajes mitológicos, heredados de la época homérica y de alguna manera caballerescas de la civilización griega. Hay una exploración profunda de la realidad porque, en cualquier tragedia griega que cojas, “Medea”, “Antígona”, “Las Troyanas”, aunque son personajes de la época mítica, son aplastados por el destino.

La experiencia ¿es acumulativa?

Coincidiendo con otros escritores yo diría que no. Uno de los dramas del novelista es que cada vez que empiezas una novela te sientes tan desnudo como al principio, a no ser que te imites a ti mismo, si quieres imitarte a ti mismo no tienes ese problema, pero si no..., porque además te aburrirías, y no hay peor cosa que aburrirte cuando escribes. Cuando empiezas otra novela no es que te sientas totalmente desnudo, no, hay un elemento muy positivo, que es que sabes que lo has conseguido una vez, y que por lo tanto lo puedes conseguir más veces, pero la desnudez cada vez que empiezas es algo que sigo experimentando. Aunque en el periodo de madurez notas que se han asentado muchas más cosas, pero ni siquiera en ese momento dejas de sentir esa desnudez ante el lenguaje, es un miedo del que no te libras nunca. Igual es mejor, porque los que se libran de ese miedo puede que lo que hagan sea repetirse. No es el miedo a la página en blanco. Da la impresión de que otros oficios son más acumulativos.

Cuando uno escribe ¿también se olvidan los recursos y las técnicas?

Se olvidan. Lo importante es que en cada novela tú sientas la reacción del mismo registro que necesita. Por ejemplo haces una novela que estás basando todo el sistema de significación en las escenas y en los diálogos dramáticos, llevando a cabo eso que es tan propio de una novela moderna que yo defino como la "narración autopsia", el narrador no tiene por qué explicar nada, basta con que lo muestre, llegas a ese registro y dices "esto me empieza a funcionar muy bien, esto es lo que quiero contar", y lo acabas satisfecho. En la siguiente novela eso ya no te sirve, compruebas que vas a necesitar un narrador reflexivo, por ejemplo, y éste narrador no va a mostrar la realidad, la va a explicar, porque el texto exige eso, y entonces te ves empleando otro sistema que no tiene que ver con el anterior, entonces te sientes desnudo. Cuando descubres lo que

necesitas la satisfacción es única, no se puede comparar con nada. También esto tiene sus placeres.

3.6. *Escribir para qué*

¿Necesitas escribir, escribes para ti, es una necesidad vital o es un trabajo medido, razonado? ¿pesa más la inspiración o la razón?

En mi caso la inspiración cuenta mucho, porque ésta transformación de ideas convertidas en obsesiones, que después pasan a perfilar algunos personajes, no dejan de ser movimientos de la inspiración que tienen algo de mágico y, en cierto modo, de incontrolables. No soy demasiado cartesiano ni en el trabajo ni en la concepción de la novela, argumento mucho una novela antes de escribirla, sobretodo para no perderme más de lo necesario en aventuras ya de hecho bastante difíciles pero soy plenamente consciente de que ese argumento va a cambiar mucho en el proceso de creación y las diferentes versiones pasan por diferentes grados, la primera versión suele ser muy impulsiva atendiendo sólo a la línea dramática. Casi no hay descripción de espacios ni de atmósferas, en ese sentido lo que me preocupa es ir poseyendo el alma de los personajes y ese proceso es hasta compulsivo y muy irracional. Ahí sí que me dejo llevar por la inspiración y suelen ser versiones muy rápidas, la que más tiempo me lleva estará entre 2 y 3 meses. Como se que sólo es el comienzo de la novela en ciertos aspectos, es la versión que más dejo reposar. Las posteriores son ya más controladas, y la más controlada es ya la última, donde te ves obligado a podar. Quieres que todo diálogo sea significativo. Te importan mucho los matices. Es la versión en la que, a veces, surgen las mejores páginas de la novela y las más compulsivas. Depende de en qué período me cojas estoy en una ó en otra situación.

¿En ese proceso observas cómo crece la novela y tienes claro hacia dónde vas?

Sí, hacia donde voy lo tengo ya bastante claro en la primera versión, lo que ocurre es que el mismo proceso de creación te hace ver que esa estructura más o menos mítica que tú habías concebido se modifica, porque una cosa es planificar un edificio y otra es hacerlo de verdad. Te encuentras con problemas que antes no te habías planteado, puedes pensar que habías cerrado erróneamente la novela, puedes encontrar elementos parciales del argumento que estaban totalmente equivocados, que iban a resultar muy forzados. Luego la narración va adquiriendo su propia naturalidad. Donde mejor me lo paso es en la primera versión y en la última, curiosamente. La primera porque es la más impulsiva y la última por ser la más racional. En la última es en la que sabes que como te vayas un poco has fastidiado el capítulo , pero tampoco se puede convertir en un acertijo. El momento en que tienes que ajustar y probar todo el cuerpo de la novela es muy apasionante, en contra de lo que pueda parecer. Es cuando notas la responsabilidad de lo que vas a publicar, ahí, en la última versión. Por otra parte lo que me lleva a escribir lo se desde el principio. En “Las trece rosas” yo sabía que me había llevado a esa novela el cruce de una noticia en la prensa de finales de la guerra civil con mi obsesión de entonces: el valor de la vida, tema sobre el que he intentado un par de ensayos. Siempre que me ocurre eso veo que las ideas empiezan a convertírsese en personajes. Esto no quiere decir que yo sea un novelista platónico y que parto de las ideas, porque, primero las ideas emergen en relación, puramente, con la problemática de tu vida en ese momento, surgen en forma tan misteriosa como las imágenes, en cierto modo no dejan de ser imágenes, imágenes que aglutinan muchas cosas; lo que los estructuralistas llamarían una estructura, justamente, porque a la hora de la verdad, en cuanto esa obsesión empieza a convertirse en un personaje, el personaje empieza a

tener muy pronto vida propia en la imaginación y tiende a ser muy real. No me gusta que la novela tenga demasiados tintes alegóricos, que los personajes representen más de lo que tienen que representar, quiero que se sientan naturales y contradictorios como la misma vida, por eso, algo que al comienzo puede ser una idea, luego más que una idea es un conjunto de ideas y es un mundo.

Cuando te pones a trabajar ¿tienes la idea antes que el argumento o el argumento antes que la idea?

No, primero es la circulación de la idea y luego empiezan a surgir algunas imágenes, casi de tipo alucinatorio, mental pero que tiene algo de alucinación, donde ya empiezo a ver a personajes, normalmente a uno solo, a veces es el narrador y, a partir de ahí empiezo a argumentar. Alguna vez el argumento lo he tomado de la Historia, como “Las trece rosas”, a veces de la leyenda como “Juanelo”, y a veces es un argumento plenamente inventado. Trabajo igual de a gusto desde los dos ángulos y, en realidad, me parece que son casi lo mismo.

Cuando escribes ¿escribes para ti o pensando en un posible lector?

Yo tengo plena conciencia de que la literatura es una exploración del mundo, la novela es una exploración del mundo, sin la novela no conoceríamos las historias de nuestros corazones, de nuestras sucesiones, de nuestras emociones, toda la microhistoria desaparecería porque la Historia no puede acceder a la microhistoria, tengo plena conciencia de que la novela es un género periódicamente revelador, que se adelanta a descubrimientos de la psicología y de la ciencia. Antes de que Freud formulara definitivamente el inconsciente, la idea ya estaba emergiendo en las narraciones, por ejemplo de Henry James, y había emergido ya en las narraciones de Stevenson. Tengo plena conciencia de eso, creo que la novela es un género en movimiento y que va

profundizando en el mundo de cada época por eso cada época va a necesitar su novela, no es un género que pueda desaparecer porque no puede desaparecer la narración. Como le suelo decir a los alumnos: “no hay comunidad que todos los días no haga su narración, nuestra narración es la forma de comprender algo. Cuando queremos que alguien comprenda algo le hacemos una narración, estamos utilizando la narración de forma cotidiana”; siempre les digo, en plan socrático, que ninguna manifestación de la literatura es ajena a la utilización del lenguaje en la vida cotidiana. Fíjate en el monólogo interior, todos los días tenemos alguno, todos los días nos insultamos delante del espejo y utilizamos el tú para hablarnos a nosotros mismos como hacen los poetas, por tanto el tú de los poetas no está tan alejado de la vida, sino que es una forma normal de hablar con nosotros mismos. De eso tengo plena conciencia, por eso, la novela para mí es un artefacto literario, pero también debe de tener algo revelador, es una exploración, una exploración necesaria para mí mismo y quiero suponer que es para los otros. Nunca he querido dejar de estar vinculado a la tradición literaria; parte de mis novelas, de sus referencias internas no serían comprensibles sin el recurso permanente a los clásicos. En ese sentido soy plenamente consciente de lo que es la literatura y, en ese juego de exploración que viene de muy lejos, que tiene un larguísimo recorrido, es en el que me gusta estar, desde ese principio, sabiendo plenamente donde estoy, eso sí.

¿Dónde está el lector cuando escribes?

Yo le sitúo en el mismo lugar que cuando yo soy lector y me está gustando un libro. Quiero pensar que su experiencia es parecida a la mía, si la novela es afortunada, a él le gusta. Leer a gusto un libro es una de las experiencias más gratas que puede ofrecer la vida. Pienso que si yo pudiese ofrecer eso a los demás, sería verdaderamente ideal. Ahora bien una vez dicho esto, yo no creo que se piense demasiado en el lector en

todo el proceso de escritura, aunque si eres consciente que si va a ser un hecho público hay que tener en cuenta al otro, que permanece como un fantasma flotante. Quizás en la última versión eres más consciente de lo que puede ser un lector. Siempre he renunciado a los lectores comodones, no me interesan, no tengo la más mínima ambición por llegar a ellos, y hasta mi novela más fácil exige un cierto esfuerzo. Probablemente el lector después lo agradece.

¿El papel del escritor es el papel de un buen lector?

Cuando estás corrigiendo tendrías que convertirte en el lector ideal. Lo que no se puede olvidar es que no escribes para ti sólo. La literatura es un hecho público, inseparable del cuerpo social, incluyendo las relaciones entre los vivos y los muertos. Cuando estamos leyendo un autor muerto nos estamos comunicando con él, es nuestra forma de seguir comunicándonos con los muertos. La novela es un género completamente vinculado a la imprenta, durante siglos va a alimentar a la imprenta, y ya desde el principio se presenta como algo público. Pero además, atiendes mucho a la mecánica de la mente del lector que la supones parecida a la tuya, atiendes mucho para que esa mente se pueda mover mientras está leyendo ese texto, por eso tienes mucho cuidado en distinguir lo que debes decir y lo que no. Las superaciones mentales que el lector debe llevar a cabo mientras lee la novela son una gran exigencia de las últimas correcciones, que en mí caso, según voy teniendo más edad, se van haciendo aún más rigurosas.

Cortázar decía que se debía contar como si se contase a un amigo, para poder eliminar...

Como si ese amigo ya estuviese lleno de referencias de forma que una gran cantidad de elementos secundarios no los tuvieras que contar, sí. Nunca me he planteado las cosas desde ese nivel, pero reconozco que es

un buen punto de partida. A veces escucho a un actor francés que lee a Proust muy bien, y da la impresión de que te estuviera contando la historia al oído.

¿Qué es para ti la literatura, tu lugar de trabajo, el ambiente entre los escritores, es, como decía Llamazares, los bares, la calle, el metro, la gente,...?

Es una dimensión de la vida, de mí vida, está fundida a mí vida cotidiana; justamente por eso no escribo todos los días, no me gusta sentirme un burócrata de la literatura. Trabajo en periodos largos con mucha intensidad y en otros periodos descanso y me dedico a leer y a escuchar música, pero noto que cuando estoy leyendo y escuchando música sigo en la misma dimensión de la literatura.

Cuando escribes ¿lees?

Suelo leer muy poco, y si leo son cosas que tienen que ver, igual me da por leer algún texto psicológico para poder construir mejor el personaje. También, como toda novela exige una cierta ambientación, hasta la situada en la más estricta contemporaneidad, tienes que hacer una exploración de campo, leer cosas sobre el territorio. Son lecturas muy tributarias de lo que estoy escribiendo, no son lecturas libres, en esos momentos no me quiero salir de esa honda. Luego, cuando abandono el texto, ya leo con más generosidad, pero tampoco cualquier cosa; a partir de cierta edad todas las lecturas están un poco dirigidas.

3.7. La mirada que escribe

¿Cómo escritor eres muy observador?, si sales a la calle, en tu relación con los alumnos, en tu mundo diario, fuera del trabajo de escribir

Sí, continuamente. Supongo que cualquier persona en su vida adulta lo hace, al menos periódicamente. Yo siempre que estoy por ahí estoy haciendo labor de lectura: lo que se ve en apariencia y lo que se ve en profundidad. Me gustan los paseos ociosos. Me puedo quedar detenido igual en un paseo urbano que en una persona, aunque creo que doy más importancia al estudio de las personas que a los espacios. Me interesa más el mundo del individuo que lo que está haciendo cotidianamente. Me gusta adivinar a las personas antes de que se revelen. Eso no sé si es característico de un novelista o algo propio de cualquier persona observadora, independientemente de la profesión que tenga.

¿Tiene alguna repercusión en tu obra? ¿recoges ejemplos, te sirven para reformar algún carácter o trasladas algún detalle?

Muchas veces la observación directa de las personas no sirve. A la hora de la verdad raramente encuentras en la vida personas que te sirvan de auténtica inspiración, personas que te lleven a construir personajes. La observación de las personas para lo que me sirve es para tener una idea general de la vida.

¿Ahí entraría el carácter humano y lo que oculta?

Y su trayectoria histórica y vital que te permite poder crear horizonte en las novelas. Yo sigo tratando a mis amigos de infancia y de adolescencia, y probablemente la gente ha perdido de vista a conocidos tan lejanos. Yo no. Además, periódicamente tengo información de la gente que conozco y voy observando su destino; te permite contemplar a una persona desde la infancia hasta la madurez, cómo ha ido circulando por la vida, te llevas algunas sorpresas, el genio de la clase es el borrachín del pueblo ahora,... Vas viendo trayectorias vitales diferentes, esto te sirve para crear personajes con coherencia que no tienen por qué basarse en ellos y que muchas veces no se basan en ellos, pero la percepción casi íntegra

de un destino es un elemento importante para luego dibujar otros destinos, que pueden ser hasta opuestos pero que se basan en la apreciación de esos destinos concretos.

Esa observación sobre la trayectoria vital de una persona, en alguna medida, tendría también componentes literarios al establecer su evolución...

Sí, componentes literarios, componentes psicológicos, componentes sociológicos, ahí está todo.

¿Sería un buen consejo para quien quiera escribir, observar?

Yo siempre lo digo. Hay quien me ha preguntado que cómo es que tengo relación aún con alguien en Francia,... Es muy importante para un novelista. Para un arquitecto en absoluto. Yo hubiera perdido de vista a algunos amigos de la infancia de no haberme convertido en un novelista a los 21 años. La gente que te recuerda intenta conectar contigo, lo han intentado todos, y gracias a eso he obtenido referencias sobre destinos increíbles cubriendo ya todo el espectro de su vida. A los alumnos les aconsejo que, si van a ser escritores, no pierdan de vista a las personas que conocen, si van a ser otra cosa da igual porque no incide.

3.8. Otros géneros

Has escrito alguna novela para jóvenes ¿cuál ha sido tu experiencia?

He escrito dos novelas juveniles y no he bajado el listón, ni tan siquiera en el uso del lenguaje, ni en "Ula Luna" ni "Walter o el viaje alucinante", estoy muy orgulloso de ellas, son novelas para muchachos, atendiendo mucho al prólogo de Ferlosio a la novela "Pinocho", diciendo que el gran error de las novelas juveniles, empezando por "Pinocho", es el lenguaje adaptado, que no hay que adaptar el lenguaje, error en el que caen cantidad de

gente que escribe novelas para jóvenes; lo único que sí es cierto es que la argumentación tiene que ser diferente. En “Walter o el viaje alucinante” yo procuro que el infierno esté presente y detectable pero no es un viaje al infierno, ¿por qué?, porque es una novela para los 12 ó 13 años. Y no nos engañemos, yo no le daría a un chaval de 12 años a leer “Ulises”, daría “La isla del tesoro”, “El Dr. Jeckill y Mr. Haid”. En la argumentación hay que cambiar, sería un error decir que no, pero no tienes que bajar el planteamiento literario ni de construcción de personajes. Te acercas más al mito y al cuento tradicional, aunque puedes introducir muchos elementos nuevos. Y no es tan fácil, a mí me costó hallar el tono en que tenía que contar, sobre todo el tono. No sabía colocarme en situación hasta que una noche andaba bastante desesperado apareció el tono, y ya te digo, cuando aparece el tono en una novela, son sólo dos páginas, pero digo “ya voy por buen camino”. No creo que lo vaya a hacer más veces, tampoco es un género que me guste practicar, pero no me arrepiento de haberlo hecho.

¿Qué aporta la escritura de una novela juvenil a la formación de un escritor?

A mí no me ha aportado, creo, nada para mis novelas de adultos. Sí podría ser un buen trabajo de iniciación en un novelista porque sólo aparentemente es menos responsable. Hay “profesores” de la novela juvenil y son inmundos, esos son los que han conseguido que la novela juvenil sea un subgénero. Yo, tanto en “Ula Luna” como en “El viaje alucinante”, preferí acercarme a los clásicos del género o a escritores que podían ser asimilables desde un punto de vista juvenil. En “Ula Luna” tengo como referencia a “Alicia en el país de las maravillas”, tiene también algo de “El Principito”, tiene también algo de Stevenson. En cambio la de “Walter o el viaje alucinante” tiene mucho de Cervantes, son dos hermanos y uno de ellos delira con las historias de espías, y su hermano

pequeño y más bien gordito es más razonable que él. Hace de contrapunto a los delirios de su hermano, y no deja de ser una especie de pequeño Quijote juvenil. En ambos casos he preferido proyectarme hacia autores que me gustaban mucho y que estaban muy consolidados, y para nada ojear eso que se llama novela juvenil de género, con autores que además ganan mucho dinero, y que son detestables porque ya hacen un tipo de novela muy instrumentalizada y muy esquemática.

Otros géneros en los que has trabajado

Entre los géneros que no he trabajado de una manera tan constante incluiría la poesía. Tengo tres libros de poesía publicados. Y el teatro, tengo un drama publicado, al que debería dar un repaso. El teatro es una de mis pasiones, siempre tengo una obra de teatro en el ordenador, o acabada o a medio acabar, de momento tengo dos acabadas y dos a medio acabar, pero suelo volver a ellas periódicamente, como a los poemas. La poesía suele darme ideas como fogonazos, tanto a nivel expresivo como a niveles más propiamente novelescos, visiones de un estado del alma. La poesía es un buen complemento para un novelista porque lo coloca en una situación menos narrativa, pero más penetrante con los conceptos, con las palabras.

¿Qué poesía lees?

De todas las épocas. Tengo preferencia por la poesía china de la dinastía Tang y la del siglo XX. Por lo que se refiere a la poesía occidental la que más he frecuentado es la poesía española del Siglo de Oro y los ingleses de la misma época, los románticos, y los simbolistas, Holderling, Baudelaire, Rimbaud, como lecturas permanentes. Del siglo XX Eliot, Ezra Pound, Kavafis, Cernuda, en menor grado Guillén y Gil de Biedma. Los releo.

La lectura de poesía ¿qué aporta a un escritor de prosa?

La profundización de las emociones. Estoy seguro que los poemarios que más veces he leído son “Tierra baldía” y “Cuatro cuartetos”. Son dos reflexiones de primer orden, son como dos partituras llenas de emociones, te van narrando historias concretas, pero sobre todo va haciendo una escala de emociones, en “Tierra baldía” muy especialmente. Son libros muy narrativos, pero la emoción va como a saltos, como por estratos, eso me coloca en un estado de ánimo que a veces he querido transportar a la novela, y a veces creo que lo he conseguido. Hay capítulos en los que mientras se cuenta una historia muy concreta se va pasando por una sucesión de emociones que se transmiten al lector y que tienen mucho que ver con el lenguaje de la poesía moderna. Los poemas de “Río amarillo” los escribí antes que “Belver Yin”. El hecho de haber pasado por la poesía china me había situado en un universo lírico propiamente chino que favorecía mucho para crear el correlato. Hay figuras poéticas que pueden servir a la narrativa, sobre todo estados de ánimo y su expresión, los elementos atmosféricos están siempre acompañando a las emociones de los personajes. La noche de la confrontación de Christofer y Gold hay tormenta, cuando los personajes están melancólicos empiezan a ver la realidad más difuminada. Hay un juego de las emociones y de la expresión de las emociones que sin el paso por la poesía china no se hubiera dado.

3.9. La preparación a través de otras artes

Jesús Ferrero como profesor de la Escuela de Letras ¿cómo encuentras a los alumnos cuando llegan?

Vienen despojados de conocimientos, de experiencia, de vocación, han sido absorbidos por una idea del escritor que expanden los medios de

comunicación según la cual la profesión de escritor es como otra cualquiera, donde puedes contar una historia sobre cualquier cosa, con cualquier tipo de lenguaje y con cualquier tipo de materia, no han leído casi nada, ni de poesía ni de novela. Hasta su educación visual es muy precaria, hablas de cualquier clásico del cine y no lo han visto, les dices: ¿habéis visto “2001”? , pues no lo han visto, ¿habéis visto “Apocalipsis New”? , pues no lo han visto, ¿habéis visto “Ciudadano Kane”? , pues no lo han visto,... y en esto hay un hecho esencial, ciertos cineastas te pueden influir en la medida que son grandes narradores, te pueden influir en el punto de vista,... Hay dos películas que se cruzan cuando yo estoy escribiendo “Belver Yin”, una es una historia de amor de Orson Wells y Jackie Esquebet, “Una historia inmortal”, es bellísima, es una película que dura una hora solo. Yo la quiero ver ahora porque quiero absorber a un personaje, está rodada en Chinchón pero ha conseguido que eso sea Macao con cuatro añadidos insignificantes, un cartelón chino colgando por ahí, la plaza de Chinchón, ha puesto unas velas junto a una puerta, entras desde la carretera y ves la plaza en primer plano y dices “esto es Macao”. Me parece que la novela es de Steinbeck, pero Orson Wells la lleva a un extremo genial, es una película que no tiene desperdicio, y yo la vi en la época de “Belver Yin”, la primera vez cuatro o cinco años antes de escribir la novela, y siempre quedaba en mi recuerdo el cómo había narrado esa historia. Y luego “Shangay Express”. Es un cineasta de gran nitidez. Si ves “El ángel azul”, con el fotograma de Marlen Dietrich sentada en un tonel enseñando la pierna... La mirada de éste cineasta me interesaba mucho para “Belver Yin” porque le quería dar esa dimensión estética, aunque en color, digamos. Cuando vi veinte años después la película de Orson Wells comprobé cómo me influyó esta película sin darme cuenta. En cuanto la veas comprobarás que me la bebí. Pero esto es el cine o estos autores.

¿Son cineastas o narradores?

Son maestros en fotografía, maestros en punto de vista, maestros en la narración, maestros en los diálogos. La incultura de algunos alumnos clama al cielo. Los que venían hace diez años, en general, eran más cultos que los de ahora, pero bastante más. ¿No pasas la vida viendo la televisión y viendo cine? ¿entonces que ves?. Como les digo en el seminario “Los saberes del escritor”: un novelista no tiene por qué acercarse a las otras materias como un experto, pero si como un curioso, y les pongo el ejemplo de la abeja, de flor en flor, coquetear un poco con las otras disciplinas, ¿de qué manera?, de una manera un tanto ociosa en el mejor de los sentidos. Qué duda cabe que conviene mucho pasar por la filosofía, sobre todo la filosofía de la vida y la existencial, y hay filósofos muy notables, ya desde los griegos, que están hablando de la vida y sus misterios. Esta también el mundo de la antropología, la etología, la psicología..., y hasta las ciencias ocultas, que aparece en la mitología, y es algo que no hay por qué utilizarlo como en “El Código Da Vinci”.

Hay géneros que no están enemistados con la novela, como pueden ser el teatro, la poesía. Hay novelistas que se han formado en una primera época leyendo y escribiendo poesía, hay casos muy notables como Joyce, Nabokov, Fichtgerald, que sudaron muchos poemas, como decía Nabokov: “en París exudé muchos sonetos”; pero ahora, llegando a una época de madurez, en la que quieras reconocerlo o no empiezas a ver también los límites de tu vida, no soy partidario de dispersarse, en guiones de cine por ejemplo, en prensa, en columnismo, no soy partidario de prodigarse en eso a no ser que tengas mucha necesidad, porque a veces mata el impulso, la fuerza que necesitas para construir una novela y llevarla a buen término. Es por eso por lo que ya no hago nada para la prensa, es un género muy peligroso para un novelista, se que cantidad de autores me van a decir lo contrario. En ese sentido yo no se si hablaría mucho de esto porque para mí no tiene ni la más mínima importancia, tanto por lo poco que he podido trabajar en cine, como en audio visuales.

Han sido trabajos muy extenuantes, tienes que instrumentalizar mucho tu estilo, y yo, en principio, esas cosas las he hecho para ganar dinero. Incluso el guión de cine es peligroso, el guión de cine instrumentaliza demasiado el lenguaje, lo esquematiza, te obliga a hablar de forma muy naturalista en el peor sentido de la palabra, y luego eso puede pasar a las novelas, te puede incitar a hacer capítulos demasiado secuenciales, como le ocurre a Orson Wells, que es un talento admirable, en su novela "Mr. Arcadio". La empecé a leer muy ilusionado porque siempre tenía una gran confianza en el talento de Orson Wells, y ves que es la novela de un cineasta donde la mayoría de las cosas las explica como un cineasta, y no acaba de funcionar como novela. Está todo explicado como desde fuera, como hace un poco Robe Grillet, que lo hace a conciencia, y notas que es escritura cinematográfica pero no es novela, y probablemente si Orson Wells no tuviera en la cabeza solo secuencias cinematográficas, como tenía en ese momento, hubiese salido otro tipo de novela. Otra cosa es el ensayo, más propio de una edad un tanto avanzada y en el que vas a decir lo que piensas, no vas a contar historias, aunque en la novela caben dosis altas de pensamiento, de filosofía. Yo en "Las trece rosas", y en "Ángeles del abismo" lo he hecho. Lo que no puede ser es un elemento dominante, depende del narrador, si es un narrador reflexivo te permite eso, el narrador en tercera persona no permite eso, queda como un "deus ex máchina", se ve la intervención del autor implacable. En el narrador defensivo que es Lazarillo de Tormes, mientras va contando puedes sacar conclusiones de tipo filosófico, como las saca el mismo Lázaro, en plan villano pero las saca, y ese es un narrador que inventa el autor y que es el mejor para novelas muy próximas a la reflexión.

Lo que traduce es una experiencia vital...

El narrador de "La nausea" permite al autor hacer su teoría existencialista en la novela.

Del periodismo se saca poco, el cine crea un almacén y limita el desarrollo narrativo...

Hay una cosa importante, depende de en qué guión estés metido. Puedes observar en el cine estadounidense, donde se ha profesionalizado mucho el guión, hasta en algunas series de televisión, hay diálogos excelentemente bien contruidos, pero incluso eso puede ser un error para la novela, porque en una novela ¿tienes que plantearte ese tipo de diálogos?; te puedes plantear diálogos muy eficaces desde el punto de vista narrativo, donde afortunadamente los personajes pueden hablar de otra manera, no como si fueran máquinas en medio de una maquinaria de acción y de emoción, puedes permitirte otros registros, más ironía,...

Hubo autores que pasaron por Holliwood, Faulkner,...

Pocos y por necesidad. Los humillaron a todos y todos salieron escamados. Fitzgerald dice: “desengañémonos, el cine esta desbancando la novela como narración del siglo XX”, y es verdad, probablemente la del XXI no, pero la del XX ha sido el cine, el cine y el cine, como la narración del siglo XVII fue el teatro, o en la Edad Media fue la poesía épica, y podía haber otros géneros, pero ese era el que mandaba. Desde los formalistas rusos a los genios más notables del cine americano sólo sabían transmitir emociones obvias, y es verdad, y lo que ocurre con la novela es que permite otros registros, sobre todo introspectivos. ¿Cómo transmite los pensamientos el cine?: con la voz en off, que es anticinematográfica en principio.

¿Qué aprende entonces un novelista de eso?

No es un aprendizaje que lo puedas utilizar directamente, jamás. Otra cosa que definiendo, y con los papeles sobre la mesa, es que la novela no le debe nada al cine y el cine si que le debe mucho a la novela, a la

novela y a la pintura. Dime algún tipo de plano que haya utilizado el cine que no saliera antes en la novela o en la pintura. Coges “Guerra y Paz”, planos panorámicos, primeros planos, planos medios, primerísimos planos. Coges la pintura del siglo XVIII y ves todos los planos cinematográficos que te puedes imaginar. Coge “Las églogas”, de Garcilaso, hay una de ellas donde una ninfa sale del Tajo y ves desde un plano medio a un primer plano del pie perfectamente dibujado. Eso me lo indicó una vez Gil de Biedma, justamente la cantidad de planos cinematográficos que se podían ver ya en poesía bastante antigua. En la novela es mucho más notable. Se puede considerar que incluso el cine ahora, en cierto modo, no se ha modificado tanto en un siglo. Si te preguntas si el cine ha encontrado su propio camino no deja de ser una especie de novela filmada.

Sin embargo esta muy difundida la idea de que la novela tiene muchos componentes cinematográficos.

Sí, por ignorancia. Capítulos recortados, planos con estructura más secuencial,..., me importan mucho los matices y quiero ser exacto: el sistema secuencial lo inventa el teatro, coges textos antiguos como “El Banquete”, de Platón, y tiene un sistema secuencial perfecto, con una narración en tiempo real que esta indicando cómo se podría visualizar si lo sacamos de ahí. Siempre he pensado por qué no han hecho una película sobre “El Banquete”. El cine y el teatro se parecen, de hecho el primer cine, la primera industria importante que fue la danesa, cogió el modelo del teatro, en cierto modo lo ha seguido siempre secretamente, secuencias, escenas, como en el teatro, sin un narrador o un narrador invisible. En cambio la novela ha seguido secretamente el modelo histórico; el historiador esta contando como en tercera persona y luego ilustra lo que esta diciendo con un diálogo, luego vuelve el narrador, ilustra como ejemplo. Y el reportaje que es la forma cinematográfica que

sigue el modelo histórico, en realidad es muy próximo a la novela, hay un narrador y luego ejemplos vivientes de su narración, vuelve el narrador y vuelven los ejemplos vivientes de su narración. Aunque luego el cine se va a inspirar mucho en la novela, a partir de un determinado momento empieza a copiar más a la novela que al teatro, su base es dramática y teatral, nos vamos a una sala, los personajes están a la vista,... Claro que ahora ha salido un tipo de novela con un narrador vacío y sin conciencia que se puede parecer mucho incluso al cine malo. Me refiero a que no hay conciencia de narrador, ni por parte del autor que está confundido normalmente él con el narrador, ni cuando conciben un narrador en primera persona ves que ese narrador sea una conciencia, que a mí me parece básico para que ese narrador funcione. Si no tiene autonomía frente al mundo no es nada.

García Márquez dice que es bueno que el escritor conozca todas estas herramientas, que debe ser capaz de escribir un culebrón, escribir una novela, trabajar en cine, ¿es pretencioso?

No, no es pretencioso, es posible, pero no se si es bueno, si es practicable, ¿eso sería bueno para mi obra?, creo que no. En el periodismo esta el reportaje; si uno pudiese hacer reportajes de una cierta extensión ... Yo sólo he podido hacer tres o cuatro en mi vida. El reportaje es un género que te puede acercar a la novela, con el peligro de acostumbrarte a la escritura fácil, inmediata, coyuntural. Yo en una época estuve entrevistando a “estrellas” recién aparecidas. Me dieron esa sección, que en principio parecía bastante atractiva, era la primera página del dominical de El Mundo, me sirvió para conocer Madrid. Pero estamos hablando de novela, conocía gente y palpaba el aliento de la ciudad, ¿a mí me enseñó a construir personajes?: en cierto modo. Tenía que construir un personaje rápido porque la entrevista podía durar media hora o una hora. Entonces ¿eso me ayudaba?: no. Me ayuda más un ejercicio

que suelo hacer y es dar paseos, veo ideas, no puedo emplear ningún adjetivo, todo lo que veo lo reduzco a ideas. Es lo que les digo a los alumnos: todo lo que veáis reducirlo a ideas, no quiero concreciones, solo quiero ideas, si os acostumbráis a eso llegareis a absorber los paisajes que queréis utilizar, o sea, sequedad, humedad, silencio, ruido, tranquilidad, aburrimiento, una lista, lo más amplia que podáis. Prefiero más eso que hacer una entrevista.

¿Ese conjunto de ideas que te da?

Aprendes, absorbes, lo absorbes mucho mejor que si te vas quedando en los detalles. Primero tienes las ideas como en una superficie plana, si hay alguna dominante la piensas, pero en realidad que estén como en un “mandala” y dejarlo así en la cabeza. Luego cuando te pones a escribir sobre eso parece que entendieras ese espacio, y solo cuando entiendes un espacio lo puedes utilizar como correlato. A mí los paseos me sirven mucho más como ejercicios que hago por mí mismo, me sirven mucho más que esas entrevistas donde además te acostumbras un poco a mentir, en el sentido en que tienes que salvar alguna página.

3.10. Vida de escritor

¿Qué se gana y que se pierde siendo escritor?

Mientras mis amigos salían o entraban yo tenía periodos de soledad, periodos largos. Se venían de vacaciones a España... y yo me quedaba en París. Yo, escritor, no puedo hacer otra cosa, si mis problemas con el mundo sólo puedo resolverlos a través de la escritura no se si pierdo o gano, es que no puedo hacer otra cosa. No se gana desdicha, porque todos esos amigos de los que te hablaba de París, los que no están muertos, creo que son más desdichados que yo; yo no he ganado desdicha por dedicarme a la literatura, aunque es un oficio bastante

angustioso. Es un oficio que te puede hacer pasar momentos muy malos, también te hace pasar momentos muy emocionantes que yo no los cambiaría por nada, los momentos en que el texto empieza a funcionar son de un placer físico que no lo puedo comparar con nada. Puedes perder bienes económicos, tu vida, tu economía doméstica va a ser mucho más extraña que la de quienes se dedican a otros oficios, los pagos son muy irregulares, te obliga a hacer equilibrios increíbles, pero a eso te acostumbras. Gana profundidad tu conciencia, profundidad moral, pero también profundidad histórica. Te obliga a un permanente ejercicio mental que redundará en una cierta juventud de la mente. Tienes conversaciones narcisistas periódicas, si te salen más o menos bien las cosas, aunque esto es insignificante porque en cualquier otro oficio las tienes más y más inmediatas, pero si no buscas el dinero ni el prestigio no hay que olvidar que vas a pasar por épocas muy negras y muy dolorosas. Ganas en libertad mental, pero te puedes sentir a veces muy prisionero de ti mismo, es que pasas periodos casi de autismo, periodos en los que eres más propenso a la melancolía y por tanto más propenso a la depresión que otros, tu equilibrio mental a veces puede ser más frágil que el de los demás, todo esto es desde siempre, no creo que sea de ahora; el enfrentamiento del artista con la sociedad es de siempre. ¡Cómo si Platón o Sófocles no lo tuvieran con su sociedad!

¿Se ve compensada esa diferencia con la sociedad?

Se ve compensada porque uno saca resultados al dolor. En contra del tópico tradicional que dice que pierdes muchas “cosas”, yo, sinceramente, no he sentido que haya perdido gran cosa. Si me comparo con mis amigos, cuando ellos tenían un piso yo vivía en una buhardilla o en un hotel barato. A los 33 ó 34 años ya estaban totalmente instalados, en el orden más ordinario, yéndose de vacaciones todos los años, haciendo todas las “paridas” que hace la clase media. Yo no, ni siquiera me había

casado, ni tenía vocación, no llevaba una vida normal para nada. Trabajaba por la noche, las vacaciones es que ni existían para mí, siempre he pensado que era un concepto burgués y de clase media eso de las vacaciones, podía prescindir de ellas tranquilamente. Y en parte porque me había acostumbrado a vivir con dos pesetas, con una máquina de escribir y poco más y mis libros, y más cuando eres itinerante. Yo era feliz, y desde luego era la única clase de vida que podía soportar. Si yo era feliz o infeliz en ese momento no contaba gran cosa, era lo único que podía hacer. Tiene más peligro caer en el alcohol; ¡fijate la cantidad de escritores alcohólicos que hay!. Siempre he pensado que la literatura, cuando estás en honda, produce una ebriedad que se puede parecer a la del alcohol, y son muchos los que han caído en él y lo mencionan como un medio para concebir. Bien es cierto que a la hora de la verdad es una de las peores drogas para la escritura, porque el escritor alcohólico puede tener páginas deslumbrantes pero descuida la tensión, la descuida totalmente porque su mente no está en eso, es una droga nefasta para la escritura. Por otro lado el escritor que no escribe por dinero no le importa dedicarse a otras cosas, dar clases, trabajar de periodista, escribir crítica literaria, reportajes, lo que pille. Mira, a mis 52 años, leído, traducido razonablemente a otras lenguas, tengo que dar clases en la Escuela de Letras. Tengo novelas que coinciden con el primer periodo de la Escuela de Letras, como “El último banquete” y “El velo en los ojos”, en las que casi se nota que soy profesor, porque hay demasiada conciencia de lo que debe ser una novela en el peor sentido. Pero desde “Juanelo”, “Las trece rosas”, y “Ángeles del abismo”, noto que la reflexión sobre el hecho literario al que me ha obligado la Escuela de Letras está siendo ahora muy beneficiosa. A veces de un elemento que es sobrevenido se saca un gran provecho. No sirve lo que se gana o se pierde desde lo convencional, como no sirve la moral del triunfo y el fracaso en el oficio de escribir. Es un arma peligrosísima que hay que abandonar y despreciar.

Hemos de saber atacar esa contradicción como lo hacía Heráclito en la antigüedad y como lo hacía Borges. Al fondo de todo triunfo hay un fracaso. Les insisto continuamente a los alumnos porque vienen con la idea del triunfo: olvidaros de eso porque no os va a dejar llegar a la verdad de vuestra escritura en ningún momento, olvidaros del triunfo y del fracaso y no olvidéis una cosa, que por muy obsesionados que vengáis con el triunfo, con ganar dinero relacionado con la literatura, en todas las épocas vais a poder encontrar escritores que estaban totalmente al margen de eso; quiero decir, no metáis a todos en el mismo cajón, y os digo más, si yo conociera aunque fuese a un solo escritor que ha pasado de la idea del triunfo, del dinero, y hasta del prestigio, solo con conocer a uno me bastaría para redimir a la Humanidad, como cuando Cernuda conoce a un hombre de la Brigada Lincoln, lo dice en un poema precioso de “La realidad y el deseo”, en “Díptico español”, el poema se titula “1936”: “Gracias, Compañero, gracias, // Por el ejemplo. Gracias porque me dices // que el hombre es noble. // Nada importa que tan pocos lo sean; // Uno, uno tan sólo basta // Como testigo irrefutable // De la nobleza humana.” El mismo Cernuda ha permanecido en la sombra toda la vida, pasando miserias toda su vida, se fue con una sola camisa que lavaba en el lavabo todas las noches para tenerla al día siguiente limpia y planchada. La planchaba él todos los días, en Glasgow, vivía en una habitación pequeña,...

3.11. Memoria y trabajo

¿Cuál es el propósito del escritor y qué se pretende escribiendo?

A veces me pregunto si el propósito de un escritor es dantesco, ahora cogiendo el adjetivo referido a Dante, y no me refiero a algo tenebroso, como forma de hacer justicia poética, de colocar en tu propio paraíso, tu propio infierno y tu propio purgatorio, a unos en el infierno, a otros en el

paraíso y a otros en el purgatorio. Me pregunto si ese propósito no será el fundamental. Yo no leía demasiado a Dante en la juventud, y en cambio ahora me parece un escritor asombroso que cada vez está contando más en mí. Para expresar mejor lo que quiero decir señalo los últimos versos de “Aleman en un cuento de invierno”, de Heine, cuando habla del poder del poeta de condenar a alguien a un infierno para siempre. ¿Hay algo de eso? Esto se vincula con ir contra el discurso del padre, el padre como representación del mundo, de buscar tu propia justicia, para eso has de haber sentido la injusticia profundamente ya desde niño. No creo que haya ningún escritor que no haya sentido nunca el roce de la injusticia. A Buda, en la leyenda se cuenta, lo tuvo su padre siempre encerrado en el palacio con un harén de 800.000 mujeres, es una exageración oriental como dice Borges, encerrado en un jardín, y, de pronto, una vez azarosamente sale de palacio y ve a un mendigo leproso y eso le modifica para siempre. Decide dejar el palacio y entregarse a lo que se entregó. Mientras no tuvo conflicto con el mundo ni siquiera pensaba, de pronto llega un conflicto y...El propósito puede ser ese. Atención a lo que entendemos por escritores de verdad, los que conquistan un diálogo permanente con las gentes de su tribu; éstos si que tienen el deseo de poner en evidencia las contradicciones del mundo, de hacer una especie de justicia poética. Ahora está de moda ese término, pero nadie sabe lo que quiere decir. El otro día lo oí en una película estadounidense, y cuando las cosas salen en una película estadounidense es que están muertas. No descarto que haya un propósito de esa naturaleza, desde luego a los escritores nos gusta creer que lo hay, desde Platón a Faulkner. El propósito del escritor con conciencia es iluminar oscuridades, ahora bien, tampoco se puede generalizar porque hay escritores que solo escriben por narcisismo, otros por ascender socialmente, otros por ganar dinero, otros por prestigio, otros por entrar en la Real Academia,... El propósito de los escritores que he ido amando y cultivando a lo largo de

mí vida, me parece que está bastante próximo a esto que estoy diciendo. Se enfrenta uno al lenguaje normativo, que va unido también a la idea de hacer una cierta justicia modificando el lenguaje que has heredado, va unido también a la creación de Dante de un infierno, un purgatorio y un paraíso, va unido al deseo de iluminar territorios de oscuridad, y territorios que permanecen oscuros porque la gente quiere oscuridad.

Aquello que decía Platón de “Sólo vemos lo que conocemos” ¿se relacionaría con la idea de la justicia poética del escritor?: el escritor tiene que ver más de lo que los demás ven para replantear lo que todo el mundo acepta y ordenarlo de nuevo.

El “Sólo vemos lo que conocemos” coincide con el budismo, pero que hemos olvidado, de hecho el olvido es lo peor que le puede pasar a un individuo y a una sociedad, pero en esto coincide también con el psicoanálisis, lo que hemos olvidado del primer periodo, incluso del periodo en el que aun no habíamos entrado en el lenguaje ni en el mundo simbólico. Saber recordar, para todos y también para Freud, recordar eso que has olvidado, eso es saber sobre ti mismo, en ese sentido sí, pero hay una parte de la Humanidad, que no se cómo llamarla, que lo quiere enterrar todo, que quiere vivir en una especie de oscuridad ventajosa y tenebrosa. Es impresionante lo olvidadizas que son las sociedades, cómo entierran todas las tragedias para después volver a repetirlas abiertamente, y hasta lujosamente. Puedo aceptar que saber es recordar, pero es que por todas partes llega el olvido y la inconsciencia.

¿Podríamos decir que en el escritor la memoria es el lugar donde está la identidad individual y colectiva?

La memoria es fundamental, pero una cosa sería la memoria “depósito”, que sería la memoria histórica, y otro es el trabajo con la memoria; el escritor trabaja con la memoria, más que “ser” la memoria trabaja con ella.

La memoria podría ser un historiador, aunque tampoco lo creo; el escritor trabaja con la memoria y para trabajar con la memoria primero tienes que tenerla. Una cosa que dijo mi mujer y que me parece muy luminosa es que “hemos de pasar media vida para recordar la primera vez que nos mentimos a nosotros mismos”. Bueno, eso tendría mucho que ver con el oficio del escritor, más que otros se vería obligado a reconocer en su intimidad todas sus mentiras y todas sus verdades para poder trabajar con ellas. Tener memoria es muy importante, y cultivarla exhaustivamente, yo la cultivo mucho, no imagino un novelista que no la cultive. Te digo un novelista porque dentro de la literatura es un oficio muy peculiar, la novela es un “cajón de sastre” que lo incluye todo, y sobre todo incluye cantidades ingentes de memoria, y de trabajo con la memoria, en mayor grado que los otros géneros literarios. Siempre digo, igual para un poeta no es importante saber que pasaba en el año 93, o en el año 67, o en el año 56, y cual era la moda indumentaria, las costumbres,... para el novelista es muy importante; y hasta en el trabajo de memoria puramente cronológica hay cantidad de retornos al pasado: cómo era esto en el año 56, en el 57, cómo era en el año 63, ejercicios de memoria continuos que luego no se traducen en escritura, pero que a mí me sirven; y te estoy hablando de la memoria más ordinaria, que me parece importante, importantísima.

¿Cómo se puede vincular la memoria a la investigación que uno debe hacer a la hora de escribir?

Da igual la novela que te plantees, da igual que tires hacia “Belver Yin”, por coger una de mis novelas más realistas, o “El efecto Dopler”, o la que acabo de escribir incluso, da igual, el trabajo con la memoria es permanente, porque si un personaje coge el baso de una forma o de otra en el fondo es un recuerdo lo que se está manifestando, y da igual que la acción esté situada en Marte, todo el rato se están manifestando

recuerdos. El trabajo con la memoria es permanente en los novelistas, es algo inseparable de la novela, es inseparable de su oficio. Tu memoria personal, tu memoria vivencial, pero también tu memoria literaria. Muchas veces quieres resolver una escena y te acuerdas de una novela y dices “éste la resolvió así”, lo tomas como referencia y de pronto hayas la luz y tu también la puedes resolver. En los novelistas y en los poetas esto no es dinero, pero los cineastas no saben como resolver esa secuencia y se acuerdan de una película...

¿Cómo se acompaña el trabajo con la memoria y el trabajo de investigación? Cuando tienes que trabajar sobre un argumento vas a buscar elementos que te sirvan en la Historia, en la Filosofía, en las Matemáticas, en la Antropología; cómo unes los recuerdos y los conocimientos adquiridos entonces

Esas disciplinas paralelas, elaboradas por escritores, pues son gente que escribe, en principio, como es la historia de la Antropología y la Psicología, en su variante del psicoanálisis, probablemente las más interesantes, sirven para la construcción interna de los personajes, para construir el fondo de los personajes, para eso son fundamentales.

El escritor ¿trabaja por conseguir algo o por buscar algo? Porque de un libro a otro si se hubiese conseguido parece que no necesitaría escribir más, sin embargo uno sigue escribiendo publique o no

Antes, añadiendo algo a las enseñanzas de la Antropología, la Historia,..., en una novela, por ejemplo un concepto que he sacado muy interesante de la Etología, es el de la seguridad primordial o seguridad original. Al parecer te la conceden los padres y sobre todo la madre en los primeros años de vida. Los niños criados en un orfanato carecen de ella y van a ser, por ejemplo, personas que hasta pueden desear una gran vida social, pero que no se “anclan” en nadie, no llegan a sacar de verdad los

sentimientos, pueden derivar hacia la psicopatía en algunos casos y en otros no, pero siempre tendrán ciertas deficiencias porque esa seguridad básica les falta. ¿Quieres construir un personaje conflictivo?, empieza entonces por ahí. Muchos elementos del psicoanálisis te sirven para construir mejor los personajes, para que abras una mecánica interna coherente dentro de la historia, y dentro de lo que va a ser su propia experiencia que se va manifestando dentro de la historia. Sirven básicamente para eso, no para llenarla de citas absurdas o contraproducentes que en realidad no hacen más que molestar al autor e insultar su inteligencia. Si no tienes en cuenta esos elementos puede salir cualquier cosa, el personaje se hace inverosímil. Bien es cierto que hay culturas que llegaron a ese desarrollo de personajes coherentes y conflictivos sin haber pasado por “ciencias modernas” como pueden ser la teoría del psicoanálisis, por ejemplo los griegos. Yo estoy en contra de mis profesores, llega un momento en que te rebelas. Tenía un profesor, que todavía vive, historiador, que su tesis es que los personajes de la tragedia griega no tienen psicología. Como estaba en contra de Freud, como Canetti, lo odiaba porque le decía cosas sobre sí mismo que no quería ver, la pretensión antropológica de despojar a los personajes de psicología, yo en cambio creo que son psicológicamente perfectos. Hay un estudio psicológico en todos, implacable para aquella época, no sólo Edipo, Medea, Antífona,... En cierto modo en Grecia, ya para entonces, llevaban varios siglos de laicismo, que en la Antigüedad era casi incomprensible. Los sacerdotes no tenían ningún poder, cualquiera podía hacer de sacerdote, tenías tres años..., “sacerdote” no era una profesión en Grecia, en Roma creo que tampoco, pero en Grecia con toda seguridad. Llevaban ya varios siglos de reflexión desde las ciudades, de reflexión urbana, en un universo bastante laico que les permitía un acercamiento a los personajes muy maduro y muy moderno. Como dice Borges en uno de sus ensayos, las culturas que no desarrollan el arte

dramático, ¡qué peligro!, porque el arte dramático es el arte de la confrontación de las ideas. Fíjate que arte dramático desarrollaron los chinos, los hindúes, las culturas centro europeas todas, los griegos y posteriormente los europeos, en cambio el Islam no tiene arte dramático, eso implica ya todo un sistema de alejamiento, es aceptar los mitos como inamovibles, uno no se enfrenta a nada, no se discute nada. Tampoco desarrollaron la novela, que es paralela al teatro. En las sociedades modernas viene a cumplir el papel que cumple el teatro entre los griegos. Desde el Renacimiento va a ser uno de los papeles de la novela. Tampoco el Islam había desarrollado la novela hasta ahora, ahora es cuando empieza a haber, hasta ahora no había. En cambio China, que es una cultura sin Dios, de las más misteriosas en ese sentido, teocrática en ciertos aspectos pero a la vez sin Dios, que permitió el desarrollo de escuelas de pensamiento muy sutiles y muy extraordinarias, desarrolla unas narraciones en el siglo XV y XVI, y ya en el XVIII llega a un esplendor en la novela...que da un tipo de sociedades que pueden cambiar, como la sociedad china ha cambiado, brutalmente, hasta en el sistema político, religioso, ya varias veces. Hay un cuento de Borges en el que Aberroes está traduciendo a Aristóteles y lee la palabra “tragedia”, y no sabe lo que es eso, no tiene ninguna referencia.

Y en las culturas en las que se ha desarrollado el teatro, la novela,..., los escritores han estado buscando esa idea de la vida en permanente cambio y han tratado de comprender el mundo, ¿pero se consigue o se busca? ¿No te parece que es una búsqueda permanente respaldada por la concepción dialéctica del mundo?

Los chinos tenían una concepción dialéctica del mundo muy desarrollada, los hindúes y los europeos, de las demás culturas no se puede decir que hayan desarrollado una verdadera dialéctica del mundo. Aparte de que ya en el siglo IV hay un estudio de las contradicciones bastante implacable

en los taoístas, los budistas y los griegos, coincidiendo además en la misma época, y los hindúes, también es el gran momento de la filosofía indú que entra en unas profundidades muy asombrosas, estas tres culturas sí, las demás no. Son tres culturas que han movido el mundo. En ese momento en que nace en China, y en el mundo Indoeuropeo, desde la India a Europa, aparece la verdadera filosofía. Se separa ya. Aunque muy vinculada al mundo religioso establece luchas y juegos dialécticos mucho mejor expresados que en el mundo de la mitología, de forma más clara y más directa, marca el destino de la cultura occidental. Roma no es tanto, pero de todas formas no se puede comparar la “inteligencia” romana con la que va a venir con el cristianismo o con la Edad Media. Son retrocesos históricos increíbles. La filosofía fue muy desarrollada por los chinos, los hindúes y los griegos. Prefiero hablar de los tres porque hasta ahora sólo se ha hablado de los griegos sin percatarse de que en la misma época estaban ocurriendo cosas muy parecidas en China y en la India. En relación con la poca eternidad que ofrece la vida, los cambios permanentes y la miseria permanente que arrastra la Humanidad, es un punto de vista crítico, nada consolador y antisacerdotal, totalmente antisacerdotal, no hay ideas fijas. Hasta los dioses vienen a decir en esa época que están sujetos a la ley del cambio y de la muerte. Batahal llega a decir que los dioses son objetos toscos, es maravilloso como pensamiento ¿eh?, y también ellos mueren cuando mueren las culturas que les dieron vida.

3.12. Qué enseñar a quien quiere aprender

Y después de todo lo que hemos hablado, permíteme una última pregunta ¿Qué buscas en tus clases?

Los alumnos vienen con ideas fáciles y equivocadas. A lo largo de un año uno intenta inculcarles que escribir, sobre todo, es reescribir. Cómo se

tiene que plantear una novela, cómo llegar al punto de vista adecuado, cómo seleccionar el material, insistiendo mucho en que es un oficio duro y que hay que limpiar el lenguaje con absoluta responsabilidad, que una cosa es la novela responsable y otra cosa es la inmundicia artística. Que hay que huir de la cursilería y los recursos fáciles, que hay que iluminar los rincones oscuros. Tienen que preguntarse por qué dicen lo que dicen cuando escriben contando cualquier cosa, eso tiene que llevar al lector a alguna parte y a ti también.

El aprendizaje del alumno, podría decirse que es ante todo un ejercicio de superación de convenciones

El primer año es eso, de convenciones. Tampoco tienen claro que la novela plantea un conflicto con el mundo y debe empezarse por ahí. Tienen es un mal aprendizaje de qué es la literatura. Al final del curso se observa que han modificado su papel como lectores, que tienen un poco de autoridad sobre el lenguaje y quieren acrecentarla. Desde la primera clase les indico el camino para desaprender las convenciones y cómo aprender a mirar el fondo y su significado. Elijo novelas con narradores muy tramposos y muy inteligentes para que vean las dimensiones de una narración realmente compleja e interesante. Pongo ejemplos sacados de la historia de la cultura para indicarles la responsabilidad frente al lenguaje y de cómo tu eres responsable hasta la última palabra de un texto, acompañándolo de novelas donde te indican esta responsabilidad. El trabajo es incesante con ellos y la invitación a hacer preguntas es continua. A lo largo del curso yo hago tres o cuatro ejercicios pero el último tiene la finalidad de dejar ver lo que han aprendido. Luego les aconsejo que se alejen un tanto para que asimilen lo que hemos estado diciendo y que si van a escribir no piensen en lo que se les ha enseñado. Si yo tengo necesidad de escribir me pongo a escribir. Ya veremos si dentro de unos años se producen obras interesantes.

Este “Encuentro con Jesús Ferrero” es el resumen de una buena serie de conversaciones que mantuvimos al poco de salir su novela “Ángeles del abismo”. Su discurso espontáneo, fluido, inteligente, de una visión y cultura amplísima, me impulsaba a pensar, a analizar, a aprender.