

DESDE LAS RUINAS HASTA LA NOVELA: ENTREVISTA A JUAN GOYTISOLO

Ferdinando Guadalupi
Universidad de Trento

El exiliado de aquí y allá (2008) es la última novela de Juan Goytisolo, el final de la parábola descrita por la vida y la poética del escritor español. Un trayecto unitario pero no especular, y de extrema coherencia. Para poder comprender del todo los desarrollos de la ensayística y de la narrativa más recientes es preciso seguir este recorrido desde su origen con el fin de considerar elecciones biográficas que muchas veces han llevado a repercusiones a nivel creativo; pero a veces es también al contrario: decisiones poéticas pueden haber influenciado movimientos biográficos sucesivos. Después de una primera producción que seguía las reglas del realismo social, perfeccionada y afinada hasta un cierto grado de manierismo, Goytisolo, gracias a algunas experiencias vitales —entre las que se hallan sus viajes al sur de España y al norte de África— y seguida de profundos estudios sobre la literatura española, especialmente la obra cervantina, acelera drásticamente su propia evolución formal. Esto sucede a partir de *Señas de identidad* (1966), primera novela de la «Trilogía de Álvaro Mendiola» (que no fue al principio imaginada como tal) y culmina con *Reivindicación del conde don Julián* (1970), segunda novela del ciclo. En el curso de la trilogía el lector puede asistir a progresivas *desposesiones*, realizadas por un protagonista que comparte con el autor muchas instancias biográficas, las cuales conducen al mismo a *desprenderse* definitivamente de sus propias raíces culturales, muchas de las cuales proceden de una familia de la burguesía española y de un país víctima de un régimen totalitario, pero al mismo tiempo verdugo de sí mismo.

Después de cinco años de silencio narrativo y de la que habría tenido que ser la última experiencia novelesca de Goytisolo, *Telón de boca* (2003), *El exiliado...* continúa un discurso que una novela publicada en 1982, *Paisajes después de la batalla*, había dejado suspendido. El protagonista de la novela es un individuo «sospechoso», reprobable y abyecto, o así nos lo describe el narrador. En su habitación aislada en un edificio de la rue Poissonnière en París, pasa su tiempo recogiendo y transcribiendo recortes de periódicos y escribiendo anuncios pedófilos y de pornografía pedófila para enviarlos y, en seguida, leerlos en el diario *Libération*: es el material que constituye la base de la novela misma, junto a fragmentos de dos artículos escritos por el mismo autor y aparecidos en *El País* en los años antecedentes a su publicación. El cuento

construye entonces un diálogo autobiográfico configurado, según las palabras del autor mismo, como una «autobiografía deliberadamente grotesca». Aún hay más: conformemente a las teorías sobre la novela expuestas por el filólogo ruso Mijail Bajtin, interiorizadas y reelaboradas, Goytisoló crea una forma ejemplar de polifonía novelesca en el sucederse y compenetrarse de las voces de autor, personaje y narrador, elementos distintos de un único ser fragmentado, reflejado perfectamente por los rasgos microtextuales del mismo cuento. Además, recogiendo y catalogando fragmentos de diarios, el protagonista-autor parece intentar concluir un papel que ya había sido empezado —e interrumpido por la muerte del autor— más de un siglo antes por los dos copistas Bouvard y Pecuchet. En efecto, en el epígrafe de la novela se encuentra una cita precisamente de la obra del escritor francés, queriendo con esto acabar su personal «mapa universal de la idiotez». Las únicas salidas del protagonista de *Paisajes...* son «vagabundeos» por las calles del Sentier, el barrio multiétnico en el cual vive, y constituyen la expresión de la natura de *flâneur* del protagonista-autor. De hecho, la novela es, ante todo, «una lectura de la ciudad de París», hecha después de la lectura crítica del ensayo de Walter Benjamin dedicado a Charles Baudelaire. Se podría describir entonces una *re-lectura* (palabra esencial para Goytisoló) de la ciudad moderna baudelairiana, del choque padecido por una muchedumbre que se vuelve multiétnica y multicultural. Este proceso estaba todavía en sus inicios al tiempo de la publicación de la novela. El valor potencial de *Paisajes* encuentra expresión (y se va realizando) en la actualidad con la inminente implosión del modelo de la metrópoli europea, destinada a un futuro *mestizo* y *meteco*. Utilizando un aforismo de Karl Kraus —autor que aparece, no por azar, como epígrafe a *El exiliado...*—, *Paisajes...* es para la posteridad (para nosotros, hoy) una concha acercada a la oreja para «oír la música de un océano de barro». Es la razón por la cual he querido concentrar la presente entrevista en esta novela: algunas veces lo he conseguido; a veces, de otra manera, he escuchado simplemente las palabras de un autor capaz de extender sus reflexiones más allá de la evolución formal de la novela, hasta proponer nuevas rutas para una inminente y necesaria reinterpretación de la realidad.

Juan Goytisoló es —cosa infrecuente— un autor capaz de interiorizar sus propias lecturas y de reelaborarlas luego de manera muy creativa. *Creación y crítica* son términos fundamentales para poder comprender bien su vida y su poética, y para entender perfectamente aquel «árbol de la literatura» que se configura como un gran punto de referencia en el camino comparativo trazado por él mismo.

Hablé con Juan Goytisoló el viernes 5 de agosto de 2011 en Tánger, donde suele pasar los meses veraniegos.

Ferdinando Guadalupi: Su poética ha reflejado a menudo acontecimientos importantes pertenecientes a su biografía, claramente o de manera indirecta, pero —especialmente a partir de *Señas de identidad*—, *ficcionalizada* y llevada a un ámbito lúdico. Mucha influencia tuvieron sus encuentros con algunas personalidades. A pesar de mis esfuerzos de investigación bibliográfica, mi actualización más reciente se remonta al año 1996 gracias a Abdelatif Ben Salem, que ha completado la «Cronología» anteriormente redactada por usted. ¿Cómo resumiría estos últimos

quince años? ¿Ha sentido alguna vez la exigencia de escribir un nuevo capítulo de sus memorias?

Juan Goytisolo: No, las doy enteramente por concluidas. No me gusta el género autobiográfico. Lo hice por una razón: para explicar un poco el porqué escribía y luego el porqué del cambio de escritura a partir de *Señas de identidad* y *Don Julián*. Entonces me parecía necesario explicar eso, pero ya creo que mi obra aparecida después de *Don Julián* no necesita explicación alguna y entonces ya no tengo por qué hacer comentarios.

F.G.: Y los últimos años han sido tranquilos...

J.G.: Bueno, esto se puede leer al trasluz en mis novelas y ensayos, es decir, no voy a insistir más en el género autobiográfico. Lo dejé atrás. Ahora además hay un problema añadido, y es que cada vez interesa más la vida del autor que su obra. Nos enteramos, por estas biografías que salen, que tal escritor que escribió unas novelas magníficas en realidad era muy cruel con su esposa, o que se acostaba con su sobrina (*risas*). Cosas que yo no veo que añaden al conocimiento de la literatura. Pero es así.

F.G.: Tengo la sensación, leyendo algunos de sus discursos oficiales, que usted ha llegado a un...

J.G.: Nunca he hecho discursos oficiales. Conferencias... (*sonríe*).

F.G.: Bueno, conferencias. Usted ha aprovechado tales ocasiones para vehicular su pensamiento y elucidarlos de manera comprensible para todos. ¿Se siente todavía radical como en el pasado, sin hablar, como hicieron algunos, de anarquismo? Después de que su país ha mostrado interés en su obra, ¿tiene usted confianza en la capacidad de la gente que vive allí de entenderle, o al menos de tener curiosidad por lo que su literatura podría significar?

J.G.: No, allí hay un fenómeno particular. Recientemente leí un artículo de Mario Vargas Llosa en *El País* que era muy interesante a este respecto. Hay un retroceso imparable en la lectura. Es decir, lo que antes se aplicaba únicamente a la poesía —es decir, la poesía requería un lector atento, un público reducido, etc.—, se está extendiendo a lo que yo entiendo por *novela creativa*. Antes había una diferencia muy clara entre lo que era la novela de consumo y la novela de creación. En la época en que yo trabajaba en la editorial Gallimard, se publicaba la mejor literatura del mundo, pero al mismo tiempo había colecciones muy populares, de *noir*, novela policial, etc. Es decir, que un sector cubría las necesidades del otro. Pero ahora hay muchas editoriales que ya sólo quieren publicar libros de rentabilidad inmediata, y entonces transforman los que son productos comerciales en textos literarios, supuestamente. Por ejemplo, tenemos el caso de algunos escritores de enorme éxito que no tienen la menor calidad literaria, pero que están en la Academia, se les presenta como grandes autores, e incluso hay un ilustre académico que dijo que «los mejores libros son los que más se venden».

F.G.: Hablemos ahora de *Paisajes después de la batalla*. Después de la evolución del personaje de Álvaro Mendiola en la trilogía a él dedicada, ha escrito *Makbara*,



una novela que es también un amplio poema oral; luego regresó a la centralidad del personaje protagonista en *Paisajes*. ¿Cuáles han sido las motivaciones que están en la base de la escritura de *Paisajes*?

J.G.: Es una lectura de la ciudad de París. Es decir, yo siempre he comentado: de no haber sido escritor hubiera sido urbanista. La lectura de los planos de las ciudades me encanta, soy un animal urbano. Hay cuatro o cinco ciudades en el mundo que me apasionan y París me llamó la atención. Yo he tenido el privilegio de vivir en un barrio, el Sentier, en el límite del *12ème* y *10ème arrondissement* hasta la Gare du Nord y Barbès. Toda esa zona me ha procurado una educación que ninguna universidad me podía proporcionar, es decir, el descubrimiento de la variedad humana, de la variedad de culturas. Hay franceses, hay árabes, judíos, armenios, turcos, paquistaníes, bueno, de todo. Paseaba por este barrio, en la época en que escribía. Soy un paseante. Dentro el género definido por Walter Benjamin hablando de Baudelaire, precisamente de los pasajes cubiertos que describía Baudelaire y sobre los que ha escrito Benjamin, imaginaba el asombro de los que construyeron estos pasajes viendo que están habitados por gentes que vienen de otros continentes. Puedo pasear y estoy de repente en Turquía. Luego camino doscientos metros más y estoy en Paquistán y en la India. Esto es un privilegio, es un *espacio en movimiento*, y yo quería dar cuenta de eso. Claro, *Paisajes* es un retrato de París totalmente distinto del París descrito sobre todo por los autores extranjeros que hablaban siempre del Quartier Latin, Montparnasse, las zonas más elegantes, Champs Elisées o Place de l'Étoile, y presenta otro París que nadie quería ver en aquel momento. Y bueno, era también parodiar la alta cultura francesa por la nueva cultura que se estaba gestando, que es la cultura de los inmigrantes. La transformación, por ejemplo, del poema de Aragón *Elsa mon amour* en el morabito L'Sa Monammù tenía que entrar de alguna manera en el juego de Bajtin de la parodia de la alta cultura por la baja cultura, que se transforma a su vez en alta cultura con otras percepciones, con otros propósitos. Y era para mí —digamos— un desafío el escribir esto, y sabía que iba a ser muy mal comprendido, especialmente en París. Cuando salió el libro, la redactora del mejor semanario literario comentó el asunto a unos amigos míos y dijo exactamente: «Pour qui se prend-il pour parler de Paris de cette façon?». Una reacción de indignación. Yo creo que todo lo que aparece en el libro se ha ido convirtiendo en realidad. Es un libro muy profético. Es decir, desde los atentados absurdos a la islamofobia, todo se ha ido realizando. El cambio climático, todas las fantasías del personaje, se han ido cumpliendo.

F.G.: ¿Cómo se imagina el Sentier y la metrópoli europea dentro de treinta años?

J.G.: Ahora, desde hace años, no voy. He vuelto a París, voy allí y he asistido a las transformaciones continuas del barrio, pero no puedo seguirlos. Lo que he visto es que el fenómeno se acentúa, aunque en otros sentidos. Ha habido una reacción totalmente absurda en la época en que era la alcaldía de Giscard, es decir, una especie de limpieza étnica, y muchas personas de origen magrebí, por ejemplo, que vivían allí, fueron sacadas a las *banlieues*. Con lo cual crearon guetos, y estos jóvenes, chicos y chicas, que estaban integrados dentro de esta mescolanza del barrio, de repente se



sentían discriminados, lejos de la ciudad en la que habían crecido. Allí empezaron los problemas de toda la rebelión de *banlieues*. Venía cantado allí. Aparecen a raíz del episodio del negro que se quema en la estación. Es decir, todo esto se veía venir. Nunca me han interesado los barrios altos, sino otras zonas sociales. Siempre he citado esta frase de Élie Faure que me parece absolutamente genial: «La espiritualidad, la creatividad, no se ha aportado nunca de los dogmas ni de los concilios ni de los sistemas, sino de las entrañas de la vida en creación y movimiento». No se puede definir mejor de dónde surge la fuerza creadora del arte.

F.G.: En *Paisajes* hay una buena dosis de onirismo. De todas formas, es considerable también la dimensión de ruptura de las fronteras entre verosimilitud e inverosimilitud. ¿Cuándo se para la verosimilitud y empieza la perspectiva onírica del protagonista? ¿Qué diferencia hay entre la acción del personaje en territorio verosímil y en territorio onírico?

J.G.: La creación de lo verosímil es siempre una respuesta al canon de la novela, de la gran novela del siglo XIX. Yo respeto muchísimo y soy un gran lector de las grandes novelas francesas y rusas del siglo XIX y de *La Regenta* en España, pero esto yo creo que ya está hecho. Reiterarlo ya no tiene el menor interés desde el punto de vista artístico. Es decir, ahora, por ejemplo, en España todo son novelas sobre la guerra civil, y todos intentan recrear la verosimilitud, y es muy interesante en función de las fotografías de la época, pero son para mí una pérdida de tiempo total, porque todo esto responde a algo que ya está dicho y hecho y que no tiene el menor interés. Ahora hay autores que nos amenazan con tetralogías. Seis novelas sobre la guerra civil... En *Las semanas del jardín* aparece la guerra civil. Está allí, pero dentro de una propuesta literaria totalmente distinta. Es un hilo, pero allí está. Los narradores van construyendo y deconstruyendo personajes, pero la guerra civil está allí.

F.G.: En *Paisajes* se pueden observar técnicas típicas del postmodernismo. ¿Se siente usted un autor postmoderno? ¿Cómo se relaciona con el postmodernismo?

J.G.: Son definiciones que yo no acabo de entender. Yo he pensado siempre que hay una modernidad que circula a lo largo del tiempo, y una cosa es lo actual y otra es lo moderno. Por ejemplo, el último jefe de estado español legítimamente elegido, que era el presidente de la república Manuel Azaña, tenía una reflexión sobre esto, es decir, sobre la diferencia entre modernidad y actualidad. Lo actual hoy no lo será mañana, ni era lo actual de ayer. Correr detrás de la actualidad, que es lo que vemos ahora, es siempre un condenarse a la caducidad. Mientras que la modernidad sí que circula, porque hay obras... Tomemos la literatura española. Hay grandes autores. A Lope de Vega no lo siento como un contemporáneo mío. A Calderón tampoco. En cambio, *La Celestina* sí; leo *La Celestina* y me reconozco; el autor es un contemporáneo mío. También el autor de *La lozana andaluza*, otra maravilla. Yo fui el primero en dar un curso en EEUU sobre *La lozana andaluza*. Cuando daba cursos en la New York University, un colega español me denunció al *chairman*, diciendo que estaba dando un curso pornográfico. ¡Esto en EEUU en el año 1972! Vea los prejuicios que había. Y es una obra absolutamente moderna, una obra maestra... Todo lo que he escrito ha sido como un diálogo con lo que yo llamo

el *árbol de la literatura*, es decir, con el Arcipreste de Hita en *Makbara*, con Góngora en *Don Julián*, con...

F.G.: ... Flaubert?

J.G.: Con Flaubert en *Paisajes después de la batalla*, con San Juan de la Cruz en *Las virtudes del pájaro solitario*, etc. Es decir, siempre estoy buscando las raíces de la modernidad. Hice un viaje a Egipto y a Grecia con Monique Lange. Cuando estábamos en el Museo de El Cairo, y en Luxor y en Assuan, estábamos viendo continuamente Picasso y Giacometti. ¡Era impresionante! En cambio, llegas al arte griego y ves unas *venus* y unos *apolos* muy bonitos pero que no me dicen nada, son de otra época. En Roma me pasó lo mismo, es decir, con las estatuas romanas: hay algunas que son muy bellas pero no veo qué relación tienen con mi tiempo, mientras que sí la tienen en el caso del arte egipcio. Existen estos misterios que hacen que determinadas obras circulen a través del tiempo.

F.G.: Hemos hablado de Flaubert, entonces. *Paisajes* se abre con una cita de *Bouvard et Pecuchet* para especificar, como ha usted subrayado en un ensayo contenido en *Contra las sagradas formas*, la filiación flaubertiana de la novela. En aquel ensayo especifica también que Flaubert, durante los últimos años de su vida, se dedicó tan obstinadamente a esa novela que se identificó con sus propios protagonistas y sus antojos. ¿Puede ser una explicación a la necesidad de retomar el viejo personaje de *Paisajes...* para la escritura de *El exiliado de aquí y allá*? ¿Es un personaje al cual se siente especialmente ligado? ¿Le ocurre como al último Flaubert, cuya biografía está influenciada por sus personajes, o es más bien lo contrario?

J.G.: Bueno, yo soy un flaubertiano y tengo una gran admiración por *Madame Bovary* o *L'éducation sentimentale*, pero a mí lo que me interesa más de él es *Bouvard y Pecuchet*. *Bouvard y Pecuchet* es la novela más cervantina. Son inseparables, como Don Quijote y Sancho (*sonríe*). La verdad es que el humor de este libro para mí no tiene precio. Si un día me levanto de mal humor, cojo *Bouvard y Pecuchet* y, al cabo de tres minutos, estoy riendo, ya se me ha pasado el mal humor. Es un libro extraordinario porque ha desenmascarado los mecanismos del progreso y de la ciencia. Ahora tendría que haber alguien, por ejemplo, que hablara de este mundo, del mercado en que estamos viviendo. El otro día escribí un artículo en *El País* sobre las nuevas divinidades, que se llaman Moody's, Fitch o Standard & Poors: son los únicos que pueden conducir a la humanidad, a una pequeña parte de la humanidad, a un paraíso... «fiscal» (*ríe*). Habría que poner al descubierto toda esta trampa. De todas formas, la sensación de apocalipsis de *Paisajes después de la batalla* se acentúa ahora, y creo que lo que está pasando en el mundo es el final de un ciclo. Esto no puede continuar. Este capitalismo depredador y este casino global que se está burlando de la humanidad entera, ¿pueden prolongarse? Yo creo que no. Hace poco estaba leyendo a Ibn Jaldun, el gran historiador árabe. ¿En qué forma clara vio que estaba al final de un ciclo histórico, retratando la decadencia árabe, con unos gobiernos que se arrasaban, en realidades que no existían! Es como un análisis melancólico de toda la decadencia inevitable de un sistema de gobierno árabe que hasta la primavera de este año ha durado bastantes siglos. Cuando ves la especulación de ayer sobre la

deuda española y la deuda italiana, es alucinante. Son una gente que está jugando. Los gobiernos ya no mandan. Es un mercado absolutamente organizado en torno a la ganancia inmediata. La Celestina, cuando define la creación, dice «esta feria, este mercado». O sea: el mundo para La Celestina es una feria y un mercado. Es la visión que tenía el bachiller Fernando de Rojas, el mundo como una feria, como un mercado.

F.G.: En relación con la figura del protagonista de *Paisajes*, se habla de una «autobiografía lúdica». Es más, dentro de la misma novela usted mismo, o aquella instancia autorial supuestamente homónima del remoto e invisible escritor Juan Goytisolo, usa los términos «crónica burlona y sarcástica» y «autobiografía deliberadamente grotesca». Ben Salem cita luego aserciones suyas que reconocen a Jean Genet como seguro punto de referencia por la creación del personaje del monstruo, me imagino que por la influencia del *Journal du voleur*. Por supuesto, he entendido que esta figura nació de diferentes situaciones. Le preguntaría cuáles fueron las inspiraciones en las que se basó para este personaje.

J.G.: Es una «autobiografía deliberadamente grotesca». El personaje vive en mi casa, en mi edificio, sale, recorre las calles que yo recorría, etc. Pero tiene una deformación, no sé cómo llamarla... *goyesca*. Además, interviene aquí el factor erótico del juego con las niñas y Alicia. Lo que quería era dar una visión de la complejidad del espacio urbano de París. De la misma manera que en *Makbara*, que es una lectura del espacio de la plaza Xemáa El-Fna y de otros lugares, allí es la estructura urbana de París.

F.G.: En uno de los fragmentos de *Paisajes* invita a leer de manera correcta a Marcuse. En el fragmento describe una revolución *disneyana* que se alienta en la cola afuera del cine Rex. ¿Quería, dando espacio a su imaginación novelesca, experimentar y referirse a las teorías de la escritura como onanismo? ¿Cómo se lee de manera correcta a Marcuse?

J.G.: Bueno, definir la escritura como onanismo... En Marrakech cuentan un chiste muy bonito. Es un niño que pregunta a su tío: «¡Tío! ¿Qué hacía con las manos la gente cuando no había móviles?». «Pues desgranaba rosarios.» «¿Y cuando no había rosarios?». «Se masturbaba» (*risas*). Pues si la escritura es una masturbación, bueno, es una forma de masturbación sublimada. ¿Por qué no? De todas formas, estas teorías no me han interesado.

F.G.: Muchas escenas de *Paisajes* se plantean en los alrededores del cine Rex y en el interior de un cine porno. ¿Qué relación tuvo con el cine, aparte de las conexiones con el neorrealismo que algunos vieron en sus primeras obras?

J.G.: Hasta *Señas de identidad*, lo que escribía seguía el modelo novelesco tradicional, que más o menos podía estar influido por el cine. Incluso una novela que se llama *La isla* en realidad es un guión de cine, lo preparé así. A partir de *Señas de identidad*, el cine dejó de interesarme. De hecho, es muy difícil que una película me interese. Es decir, una novela que se adapta fácilmente al cine para mí es muy mala señal porque quiere decir que es fácil reducir su trama. No se puede... Digamos, por ejemplo, *Citizen Kane* o *El acorazado Potemkin* o *La tierra tiembla*, incluso

Senso y ciertas películas de Fassbinder. Allí había una creatividad de la imagen. Pero el adaptar una novela... Mucha gente lo dice: «Yo escribo esta novela esperando que se adapte para el cine». Pero son cosas diferentes. Por ejemplo, ninguna novela mía se puede adaptar al cine.

F.G.: ¿Las primeras, tal vez?

J.G.: Las primeras sí. Pero para las otras, a partir de *Don Julián*, es imposible. Ninguna novela se puede adaptar. Conocí bastante a Luis Buñuel. Y nos había contado, a Carlos Fuentes y a mí, que le habían propuesto adaptar al cine *Under de Volcano*, la novela de Malcom Lowry. Es una novela tan extraordinaria, tan rica, que él dijo que la estuvo estudiando y que, en el mejor de los casos, dirían que había retratado la novela y siempre a un nivel inferior. Entonces decía con mucha gracia: «A mí me gusta mucho Galdós, porque tiene ideas muy buenas, pero es muy chapucero al trabajar». Trabajaba de prisa para ganar dinero. Entonces decía: «Me da a mí un margen de creación enorme pasarme la idea y a él le permite hacer algo nuevo. Adaptar una gran novela es imposible».

F.G.: Me parece ver en las «Reflexiones ya inútiles de un condenado» de *Paisajes...* el momento de mayor proximidad entre autor, narrador y protagonista. Una afirmación en primera persona que indica como su propio ideal literario al derviche errante sufi. Como autor, en *Contra las sagradas formas* habló usted de un «narrador-escriba» que «esboza su autorretrato». En la novela afirma luego que «el narrador no es fiable [...], no deja de engañarte un instante». ¿En quién tener confianza entonces? ¿En el autor cogido en el momento de la escritura de la novela misma?

J.G.: La literatura es el territorio de la duda. Di un curso sobre las *Mil y una noches* y me encanta Sherezade, que dice siempre «se cuenta que...», «se dice que...», pero luego hay una contradicción en lo que se dice, en lo que se cuenta. Es el territorio de la duda. Yo no creo en el Corán ni en la Biblia ni en la Torah ni en el Evangelio. Creo en las *Mil y una noches*, porque todo es dudoso. Y la novela no está para dar respuestas sino para plantear preguntas al lector, para que el lector se plantee nuevas preguntas. Todo el mundo da respuestas, todos los gobiernos, todos los partidos. Todos los sistemas dan respuestas. La mayor parte falsas, pero en fin, son respuestas. En cambio, hay que hacer preguntas.

F.G.: He considerado *La saga de los Marx* como el final lúdico de una vicisitud compositiva planteada en *Paisajes...* En la novela, la autobiografía grotesca parece mezclada con los hechos de un Karl Marx que tiene que enfrentarse con un mundo postmarxista. ¿Es esta una especie de alegoría de la desilusión vivida por usted mismo después de haber descubierto, desde hace mucho tiempo, que el realismo social que aplicaba al arte las teorías marxistas y engelsianas ya no era suficiente para describir la realidad? ¿O es más bien que el realismo, de cualquier tipo, ya no podía ser utilizado para describir la realidad?

J.G.: Yo tuve una experiencia. Viajé por la Unión Soviética en los años sesenta. Estuve dos veces invitado por la Unión de Escritores. Y allí me di cuenta de una cosa: de que aquello no podía funcionar. Porque era una experiencia continua:

te decían una cosa y veías exactamente lo contrario. Uno de los niños españoles de la guerra, es decir, alguien de mi propia edad que durante la guerra civil con otras familias republicanas fueron allí, tenía mucho sentido del humor y decía: «¿Qué diferencia hay entre un pintor impresionista, un pintor expresionista y un pintor realista socialista?», y decía: «El expresionista pinta lo que ve, el impresionista lo que siente y el realista socialista lo que oye». Era así exactamente. Allí lo vi todo con un cierto sentido del humor, no caí en una crónica anticomunista, sino que lo vi como un cierto retroceso y lo tomé con sentido del humor. Y allí vi el momento de la caída. Ponerme en los ojos de Marx y de la familia de Marx y ver lo que estaba pasando, para mí era muy divertido. La llegada de los albaneses a Bari, después a Francia, y, es impresionante, querían todos ir a Dallas, esto era cierto. Hubo un grupo al que instalaron en unos campamentos en Masif Central. ¡Fueron todos a pie hasta París, a la embajada americana, pidiendo un visado para Dallas! O sea, hay elementos de verdad: al final de la novela todos han llegado a Dallas, que forma parte del humor, pero la realidad estaba allí. En cuanto a los millonarios que aparecen, esto lo escribí en 1993, al comienzo de la era Yeltsin. Ahora se ha visto bien lo que son los oligarcas rusos. Tuve una prueba la última vez que estuve en Moscú cuando fui a Chechenia, en el año 1996. Estaba en el Hotel Metropole, reconvertido con dirección americana: para cualquier cosa tenías que pagar mucho dinero. «Mil dólares para futuras llamadas telefónicas», te pedían ya a la entrada del hotel. Luego —nunca lo olvidaré— en mi piso había unos músicos que tocaban música de Lully y de Rameau, música francesa del siglo XVIII, vestidos como en la época de Luis XVIII, y en el salón lo único que había eran guardaespaldas de jefes mafiosos que se veía que llevaban consigo una ametralladora... ¡Con la música de Lully! (*risas*). Si hubiese podido añadir un capítulo mejorado... Pero ya era tarde, ¡ya había escrito la novela! La realidad superaba la ficción.

F.G.: Después de la publicación de *Telón de boca* usted sostuvo que no escribiría nunca más obras de ficción. A pesar de eso, pocos años después publica *El exiliado de aquí y allá*, novela en la cual vuelven el protagonista y algunos matices de *Paisajes...* ¿Por qué sintió la necesidad de trabajar otra vez con «el monstruo» después de casi un cuarto de siglo? ¿Y por qué precisamente con él?

J.G.: Fue de acuerdo con las transformaciones que iba viendo. Yo creo que debería haber un hilo argumental, y el meter al monstruo no sé si fue un error, no estoy seguro. Dudo de mí mismo. Es decir, era una serie de textos que iba escribiendo sobre el tercer mundo, sobre los tiranos árabes; luego dos textos sobre Ben Ali en Túnez, sin mencionarlo. Y luego les busqué un hilo argumental. Yo no sé si esto es un error o no. Hay unos textos allí que me parecen muy reveladores de la época en la que estamos viviendo; por ejemplo, el buscar la fama siendo degollado ante las cámaras y el cazar unos momentos de gloria. Es lo que estamos viendo ahora. Es decir, este mundo es horroroso y, además, totalmente imprevisible. Cuando ocurrió lo de esta matanza de Noruega me acordé de que un compañero de clase, un señor, un viejo como yo, que hace cuatro meses en Barcelona estaba en un restaurante donde estaba yo también, se acercó y me dijo: «¡Mira! ¡Tú eres un loco, viviendo en estos países árabes, siempre con terroristas y atentados, mira lo que pasó en Marrakech!



¡Yo quiero vivir tranquilo, mi mujer y yo nos vamos este verano a los fiordos de Noruega!». Cuando hubo el atentado, me acordé inmediatamente de él y estaba a punto de reír, no por el horror del atentado, sino por este señor que buscaba la paz y la tranquilidad. El mundo en que vivimos es este.

F.G.: Se reconoce una sutil diferencia entre la risa provocada por Don Quijote y Sancho Panza, por Bouvard y Pecuchet, por los personajes de Rabelais, y la risa del «monstruo»: no es una comicidad inocente, es una comicidad sin ilusiones. Hay un estrecho vínculo con la actualidad y una realidad irónicamente extremada en las perversiones sexuales, en la pedofilia sarcásticamente referida a Lewis Carroll, en la revolución vista como postmarxismo y en la misantropía. A principios de siglo, era todavía posible una experiencia como la del soldado S'veik, pero desde la segunda posguerra hasta ahora la ironía se ha hecho cada vez más dura, feroz, satírica y desilusionada. ¿Piensa que hay un punto sin retorno para la inocencia cervantesca y rabelaisiana? ¿Hay más necesidad de inocencia o de sátira?

J.G.: Yo creo que en *Paisajes...* hay alguna condensación de toda la problemática urbana y mundial que el personaje está viendo. ¿Quién hablaba en 1982 del cambio climático? El personaje imagina ya que el nivel del mar ha subido, compra unos terrenos y ve la agonía de sus vecinos sumergidos en el mar, etc. Es decir, hay de todo. Me gusta mucho leer —soy muy curioso— anécdotas en los periódicos, las pintadas de las paredes, etc. Todo me estimula la creatividad. La última vez que estuve en México, fue una gozada para mí ver los alrededores del Zócalo, tan parecidos a los de la plaza de Marrakech y al mismo tiempo con inscripciones como... Una farmacia enorme que se llamaba «La Farmacia de Dios»: «Una farmacia enorme —yo pensé—, ¡con el tiempo que lleva y la cantidad de medicamentos que necesita, pues, una farmacia inmensa!» (*risas*). Y, por otra parte, alguien al otro lado había escrito en la pared un pensamiento que decía: «Cada día que amanece, el número de idiotas crece» (*risas*). Me parecía bastante acertado.

F.G.: Como escritor de ficción y crítico, ¿tendría usted más confianza en las aserciones sobre su poética de un autor-narrador o en los esfuerzos exegéticos autónomos de un crítico? ¿Y cuáles son las posiciones del escritor a las cuales referirse, las programáticas, las hechas con las obras en curso o las *ex post*?

J.G.: Siempre he dicho que el esfuerzo de la obra pertenece al autor y el resultado a todo el mundo, con excepción del autor. Es decir, una obra debe hablar por sí misma, obviamente si dice algo. Tuve una vez una experiencia en EEUU de un cursillo bastante especializado sobre mi obra, y de vez en cuando daban interpretaciones divergentes y me miraban a mí como para que yo diera razón a alguien. ¡Yo no tenía que hacerlo, esto no me corresponde a mí! Lo escrito estaba escrito y cada uno podía leer. Lo que pasa es que las lecturas cambian, cambian según la perspectiva. Proponía dar un curso, por ejemplo, sobre Cervantes, contratar a seis profesores que hicieran cada uno un enfoque distinto. Proponía Cervantes, pero podía proponer cualquier obra rica o cualquier novela moderna, por ejemplo *La Conciencia de Zeno*, o *Si una noche de invierno un viajero*. Y que cada uno diera un enfoque distinto: meramente lingüístico, pasar del adivinar el contexto a partir del

texto a estudiar el texto a partir del contexto, a una lectura marxista o a una lectura puramente evolutiva dentro del género. Y estaríamos hablando de cosas distintas hablando siempre del mismo libro. Es decir, siempre hay una variedad de enfoques: una obra rica admite una variedad de enfoques enorme.

F.G.: Una curiosidad: ¿qué libro está *releyendo* ahora?

J.G.: Acabo de leer ahora Diderot. He hecho un artículo sobre mi relectura de *Jacques el fatalista*, pero voy a leer *El Crítico* de Gracián, que no he leído desde hace muchos años. Porque esta es una de las cosas interesantes, es decir, cómo cambia la lectura con los años. Los libros que yo leí cuando tenía veinte años no son los que leo ahora, son otros, cambian según mi edad, mi experiencia. La lectura es distinta. Por ejemplo, leí *Guzmán de Alfarache*, la novela picaresca de Mateo Alemán, a los veinte y veintitantos años: ¡no entendí lo que leía! La releí hace diez o quince años y me di cuenta de que no había entendido nada. Con la experiencia de la censura inquisitorial, de los trucos de los cristianos nuevos para decir sin decir, todo eso, iba releyendo una novela de la que no me había enterado al leerla cuarenta años atrás.

F.G.: ¿Y es lo mismo con sus obras?

J.G.: No me releo... (*risas*).

F.G.: Pero ha modificado algunas de sus obras con la publicación de sus *Obras completas*...

J.G.: Bueno, lo que he hecho de estas *Obras (in)completas* es suprimir cosas. No he cambiado. Por ejemplo, en *Don Julián* hice un pequeño cambio porque la inspiración viene del poema del Lermontov, que es esta maldición gitana a Rusia cuando el Zar le manda al Cáucaso a matar chechenos. Entonces yo lo escribí basándome en una traducción francesa que era aproximativa. Un eslavista lo ha traducido ahora y entonces lo he mejorado. La traducción del poema del Lermontov es (*cita de memoria*):

*Adiós a ti del ruso sucia patria
nación de encomenderos y de esclavos.
Adiós esas guerreras azuladas.
Adiós al pueblo por ellas subyugadas.
Quizás yo, tras el Cáucaso erguido,
esconderme podré de tu tirano,
de sus ojos que todo lo escudriñan,
de su oído que nada escucha en vano.*

Una traducción maravillosa. Bueno, mi adaptación ahora ha sido (*siempre de memoria*):

*Adiós madrastra inmunda, España, país de siervos y señores. Adiós tricornios de charol,
adiós pueblo que los soporta. Quizás yo, tras el mar del estrecho, esconderme podré de tu
tirano, de sus ojos que todo lo escudriñan, de su oído que nada escucha en vano.*

Es decir, el único cambio que he hecho es mejorar el verso del Lermontov y adaptarlo. En los otros casos he cortado algún pasaje. Por ejemplo, en *La saga de los Marx* no, en *Las semana del jardín* he recortado cosas inútiles, en *Carajicomedia* he recortado bastantes páginas, en *Telón de boca* nada.

F.G.: Después de haber recorrido un viaje que le ha llevado, físicamente y en cuanto a poética, desde la España franquista y el realismo social hasta Marruecos y la cultura oral de los orígenes, ¿se siente como si hubiese llegado a una especie de meta? ¿Piensa que ha finalizado la empresa de Robinson Crusoe, o sea, haber creado, por necesidad, un mundo propio, refugio contra la hostilidad del exterior? ¿O siente como si hubiese cumplido un viaje idealmente homérico, un recorrido que pierde su significado si se piensa en el destino, pero que adquiere el más alto de los sentidos si es considerado en sí mismo?

J.G.: Bueno, en realidad mi vida ha sido una emigración constante, es decir, de España a París, de París a EEUU, de EEUU al interés por el mundo árabe, por Turquía, por Marruecos, que en gran parte me ha venido por mi estancia en París, digamos. No lo sé, uno no sabe nunca cuál es su propio destino, es el destino el que va trazando las cosas. La importancia de la oralidad... Todo lo que he escrito a partir de *Don Julián* —prácticamente enmarcado en *Don Julián*, en *Juan sin tierra*, en *Makbara*, sobre todo en *Las virtudes del pájaro solitario*, en *Telón de boca*— está todo escrito para ser leído en voz alta. Es a la vez prosa y poesía. Nada de prosa poética, que me horroriza, me parece espantosa, sino a la vez prosa y poesía. Existe lo que se llama la «oralidad secundaria» dentro del texto. Cuenta mucho para mí. Y la gestualidad, precisamente. Cuando estaba preparando el ensayo sobre el Arcipreste de Hita, entendí un episodio que nadie entendía viendo a un cuentista en la plaza Xemáa El-Fna que estaba contando algo parecido pero haciendo una serie de gestos. La gestualidad en la oralidad es importante, y quien lo captó muy bien también fue Diderot. En *Jacques el fatalista* siempre el lector interviene. Interviene y dice: «¿Bueno, y qué has hecho de la historia?». «¡No tengas prisa lector!», y al final no cuenta la historia. Es decir, siempre el lector está interviniendo de una forma muy creativa en la novela. Para mí la experiencia de la oralidad en la plaza fue muy importante. Ver cómo un episodio del *Libro de buen amor* cobraba su sentido viendo y escuchando a uno de los mejores cuentistas, que luego falleció, me ha hecho siempre tener un interés enorme por las culturas antiguas. Recuerdo haber leído, en un ensayo sobre los versos de Homero, que este era leído y adaptado al ritmo de la gente que lo estaba escuchando. Hay pasajes de mis novelas que están absolutamente escritos para leerlos en voz alta, con un ritmo muy preciso, muy marcado. Esto lo encontramos en Carlo Emilio Gadda, por ejemplo. No domino el italiano, pero intenté leer la *Via Merulana*, que es una maravilla. Está muy bien traducido al español. Cuando no entendía el texto en italiano recurría a la traducción española. Pero, claro, es un poco difícil, no es lo mismo que leer una novela italiana «normal». Para mí Calvino, Gadda y Svevo son los tres grandes italianos del pasado siglo.

RECIBIDO: junio de 2012. ACEPTADO: junio de 2012.