



HAL
open science

Alfons Cervera y la construcción de sus personajes (entrevista)

Marie Gourgues, Alfons Cervera

► **To cite this version:**

Marie Gourgues, Alfons Cervera. Alfons Cervera y la construcción de sus personajes (entrevista). Natalie Noyaret; Gregoria Palomar. Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine, Orbis Tertius, pp.47-73, 2022. hal-04154711

HAL Id: hal-04154711

<https://hal.science/hal-04154711v1>

Submitted on 11 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CHARLA INAUGURAL
ALFONS CERVERA
Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS PERSONAJES

Alfons Cervera, Marie Gourgues

Pregunta (Marie Gourgues)¹: —Para empezar, Alfons, de manera general ¿cuáles son para ti los recursos narrativos y elementos esenciales a la hora de retratar a un personaje?

Respuesta (Alfons Cervera): —Bueno, gracias por acompañarnos esta mañana, la verdad es que hubiera estado mejor estar en París ahora mismo, pero ya llegarán tiempos mejores. Para mí es un placer estar esta mañana aquí. Hacía mucho tiempo que no tenía relación prácticamente con nadie. Yo vivo aquí en el pueblo, vivo en Gestalgar, casi totalmente encerrado, y las pocas veces que veo hablo con la gente es a través del móvil o, como esta mañana, a través de un ordenador. Bueno pues, aunque sea a través de la pantalla puede estar bien que de vez en cuando la gente que se quiere se pueda ver y pueda hablar. Ya llegarán tiempos mejores que serán los tiempos de los abrazos, que es evidentemente lo que toda la gente estamos esperando. Y evidentemente, lamentar todo el dolor y todo el daño que está sucediendo en todas partes, pero tenemos que seguir, y esta mañana es un buen ejemplo para ir siguiendo, para ir haciendo cosas. Decía Marie que en qué me baso para construir mis personajes. Claro, yo tengo que

1 Por realizarse en tiempos de COVID la charla tuvo lugar por internet a distancia.

decir algo que he dicho muchas veces y que enlace con una de las cosas que decía Philippe Merlo. Ha dicho Philippe, en un momento determinado, ahora cuando estaba respondiendo a algunas de las intervenciones, ha dicho algo así como que los que escribimos sabemos ya exactamente qué hacer con los personajes. Bueno, pues, yo soy de los escritores que no saben qué hacen con los personajes. O sea, ¿cómo construyo mis personajes? Compruebo quiénes son mis personajes cuando ya están en la historia. Yo cuando empiezo a escribir una novela, lo he dicho muchas veces, tengo muy pocos datos de qué es lo que va a salir después. También he dicho muchas veces que esto no me lo invento, el mismo Faulkner lo dice: escribimos de lo que no sabemos, y poco a poco, conforme vayamos escribiendo, sabremos qué es aquello que estamos contando. Por lo tanto, empiezo con muy pocos elementos a trabajar las historias que quiero contar. De verdad, con muy pocos elementos, un chispazo, esa especie de relámpago que de repente dices: «Bueno pues ¿qué es lo que voy a escribir?». Pongo un ejemplo: ¿de dónde sale mi penúltimo libro y mi última novela, que es *Claudio, mira* (Claudio es mi hermano, yo vivo con él aquí en Gestalgar), y ¿con qué mimbres? Para todo, para la acción, para la historia que voy a contar, para los personajes, para su relación entre ellos, ¿con qué mimbres empiezo esto y, por lo tanto también, con qué mimbres empiezo a construir un personaje esencial en una novela o en el libro, que es Claudio? ¿Con qué mimbres empiezo? Pues, es muy sencillo, empecé en un hospital de Valencia, con mi hermano en una camilla, recién operado de cataratas, con dos algodones en los ojos, esperando que le pasara la anestesia, y bueno cuando la enfermera dice: «Voy a quitarle los algodones», yo estoy allí con mi hermano y con la enfermera, y cuando le quita los algodones mi hermano abre los ojos y mira como si estuviera alucinado. Claro, vuelve de una anestesia profunda y por lo tanto ¿qué es lo que mira? Pues a partir del momento en que le quita los algodones, en ese momento, aunque os parezca raro, yo sé que voy a tener una novela que se titula *Claudio, mira*. ¿Por qué? Porque lo primero que se me ocurre, sin tener ningún otro mimbres con el que construir esta historia como digo, ni cómo diseñar mis personajes, porque ni siquiera sé qué personajes aparecerán aparte de mi hermano. Lo

que sé es que le digo casi de una manera imprecativa a mi hermano: «Claudio, mira lo que tienes aquí, que vuelves de una ceguera del noventa por cien en los dos ojos, mira lo que tienes delante de ti». Con lo cual, lo que estoy planteando, y tiene que ver también con algo que planteaba Philippe en su intervención, es: aquí tienes esto, tienes este pedazo de hospital en el que estamos ahora, pero aquí vas a tener también dos espacios diferentes, ese pasado en el que nos vamos a mover, que es ese diseño o esa lista de los personajes que aparecerán, de las acciones que sucederán, pero también ese paisaje que se va a tender delante de nosotros cuando salgamos del hospital, volvamos a esa casa inmensa donde estamos viviendo ya desde hace casi dieciséis años, y a ver qué pasa. Por lo tanto, a la pregunta de Marie: ¿cómo construyo mis personajes?, pues los personajes no los puedo separar de esta experiencia que acabo de comentar. Nunca hago un diseño de personajes, nunca, de verdad. Me entero de quiénes son mis personajes, en esa línea que ha estado marcando Philippe en toda su intervención, cuando de verdad los personajes van interviniendo, intentando evidentemente que no se te vayan de las manos. Hay una entrevista preciosa de Juan Carlos Onetti con Ramón Chao en la televisión francesa y que os recomiendo —en España se publicó en un libro el resumen de aquellas entrevistas—, pues con respecto a los personajes le preguntaba Ramón Chao ese tópico que abunda, y que como todo tópico tiene algo de verdad: «El escritor domina perfectamente sus personajes». Los diseña según unas características, pone en relación las características para ir construyendo esos personajes y cada cual tendrá las suyas, y al final cada personaje tiene su propia autonomía. Y a esta pregunta sobre el tópico que le hacía Ramón, Onetti, con esa displicencia suya que tenía, con esa especie de distanciarse de todo que tenía, menos de esa magnífica escritura que tiene, Onetti le dice: «Mire, eso son tonterías, ningún personaje en ninguna novela puede hacer lo que le dé la gana». ¿Dónde está, por lo tanto, quién los crea? Y esa figura del creador, que también comentaba Philippe —e insisto en las referencias que voy a hacer—, esa imagen del creador, la tiene también Nabokov cuando habla de sus personajes: como creador él es dueño y señor, o dueña y señora, de aquellos personajes que, diseñados en profundidad o diseñados con cuatro pinceladas

o sin ninguna como es mi caso, van adquiriendo protagonismo, presencia, en las novelas. Por lo tanto, no distingo demasiado, a la hora de construir personajes, y a la hora de construir paisajes, y a la hora de construir acciones. Recordemos también lo que era el personaje para Aristóteles, que es cuando empieza esto, pues es la acción, y que esta acción, junto con los personajes, tengan eso que se llama verosimilitud, y, yendo mucho más allá de la verosimilitud, si es posible, que fueran *verdad*, como decía en un texto precioso el premio Nobel. Por lo tanto, no tengo demasiados elementos a la hora de construir unos personajes que luego me van a llevar a la novela, el ejemplo de *Claudio, mira* es bien claro. A Claudio se le va a incorporar enseguida otro personaje que soy yo, y a Claudiose le va a incorporar inmediatamente otros personajes que son mi padre y que son mi madre, y que, como decía Philippe, formarían esa especie de territorio sentimental, de territorio afectivo, que son los personajes que aparecen en mis novelas. Pero todo esto se va construyendo sobre la marcha, se va construyendo a la hora que cada uno intervenga cuando dice el escritor, en mi caso, que le toca intervenir. Pero no hay demasiados detalles, y luego lo veremos si queréis en otras preguntas, pero mis personajes tienen poco diseño, mis personajes no son personajes de diseño, para nada. Yo no sé decir si un personaje lleva la chaqueta azul o tiene la oreja grande o la nariz grande como en mi caso, no, yo no sé hacer esto. Esto lo sabe hacer quien lo sabe hacer, yo soy muy mal descriptor, y por lo tanto evito meterme en esta especie de arenas movedizas que son las descripciones. Mis personajes son lo que dicen, y mis personajes son lo que hacen.

Pregunta (Marie Gourgues): —Precisamente, como escritor, pero también a fuer de gran lector, que lo eres, ¿cuál es tu relación con la descripción? ¿Te parece que una descripción tiene que ser precisa o más bien evocativa? ¿Hasta qué punto se ha de dejar al lector la posibilidad de figurarse a su manera el contexto de los relatos y sus protagonistas?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí, pues, enlazando un poco con la anterior. Yo creo que hay que tener una medida para todo, aunque a veces querrían romper esas medidas, y en el caso de las descripciones también. Voy a hablar de los dos puntos de vista que tú decías, el punto de vista de quien escribe, y el punto de vista de quien lee. Empiezo por el punto de vista de quien lee, porque luego me servirá para hablar del punto de vista de quien escribe, que en este caso soy yo. Me aburren soberanamente las larguísimas descripciones, ya sé que también es un tópico, pero bueno, yo no leo novelas de más de doscientas o trescientas páginas, solo las de los amigos, solo las de las amigas, y las novelas del XIX. Para novelas gordas, ya está *Guerra y paz*, ya están las novelas de Stendhal, de Flaubert, y está bien. Pero no, no puedo con una novela de quinientas páginas, y así repito lo del tópico: cuántas veces habéis oído, y habéis dicho, además con mucho fundamento, que a una novela de seiscientas páginas le sobran trescientas. Yo diría que a una que tiene ochocientas le sobran setecientas cincuenta, pero bueno eso ya es una cosa particular, pero sí que hablaré de alguna novela después. Las descripciones han de ser justas. Hay que ser sencillo en la descripción, y dejar que la gente imagine. Vuelvo otra vez a lo que decía Philippe, o sea dejar que el imaginario construya a partir seguramente de la idealización de esos pocos detalles que le ha dado quien escribe. Cuando en el *Quijote* están el Quijote y Sancho allí, y van a vivir una aventura, de repente dice: «Llegan catorce», y da cuatro detalles, y a partir de ahí crea una historia tremenda. Entonces, a la hora de establecer qué quieres que sea esa descripción, esos personajes o esas situaciones, pero sobre todo los personajes, hay que tener una medida muy controlada. Lo que no puedes es empezar a describir, a describir, a describir, y luego resulta que todo eso que has descrito no se complementa, no se acopla a lo que ese personaje está dejando en ti. Por lo tanto, se ha dejado muchísimo por el camino, muchísima inutilidad por el camino. Esa idea que os he comentado, cuántas páginas le sobran a esta novela, pues seguramente casi todas las páginas que le sobran a una novela será por las descripciones. Yase ha acabado, claro que Flaubert se podía permitir el lujo de cuando al baile en el centro de Comercio dedica cincuenta páginas. Y claro que está muy bien que Proust dedique un tomo de *En busca del*

tiempo perdido a que un tipo o una tipa se levante de la cama. Bien, eran otros tiempos. No es que esté diciendo que hay que banalizar la escritura, que hay que frivolarla, que hacerla sencilla hasta el límite de la vergüenza. No. Lo que estoy diciendo es que las descripciones han de ser las que tocan, las justas. No tiene que ver con esto, pero pongo un ejemplo que a mí siempre me hizo mucha gracia: hay un actor de cine en España, muy conocido y muy amigo mío, que en su primera película solamente tenía una frase, la primera vez que en una película tuvo frase; era una película de Fernán Gómez, y la frase era tan sencilla como los cómicos de la legua, que se decía en España en los años 40, aquellos cómicos que iban haciendo teatro por los pueblos, llegan a un pueblo y los jóvenes de ese pueblo piensan que los cómicos, los artistas, les van a quitar las chicas en los bailes del pueblo. Entonces bueno, pues el personaje este, amigomío, entraba en escena y les decía a los cómicos, más o menos:

«Váyanse o los corremos a hostias». Esta era la frase del actor. Y entonces, como era su primera frase en su película, pues para él era como un monólogo, y no paraba de ir detrás de Fernán Gómez, que era el director, el cual, como sabéis, tenía un genio muy corto, y siempre iba detrás de Fernán Gómez: «Don Fernando, ¿cómo le parece que diga esto?». Y le soltaba la parrafada como si estuviera representando a Shakespeare. Ya, Fernán Gómez se cabrea en un momento y le dice: «Mire, ¿usted sabe lo que tiene que decir?», y el actor dice: «Sí: Si no os vais de este pueblo os corremos a hostias», y Fernán Gómez le dice: «Pues, dígallo, dígallo, y ya está, y no me maree». Por lo tanto, si alguien tiene que decir cómo es ese personaje, pues que lo diga, pero que no maree. Hay un escritor que es muy importante en España, que es Antonio Muñoz Molina que, ya sé que hay mucha gente de los que estáis ahí que sois fans, pero con Muñoz Molina, recuerdo, éramos muy amigos, pero recuerdo que la última vez que nos vimos en su casa de Madrid le dije: «Antonio, tienes un problema: te emborrachas con las frases bonitas; y al final escarbas, ¿y qué?», y enseguida me despedí de él y del perrito, y ya no nos volvimos a hablar más en la vida. Quiero decir que hay que tener una cierta medida. Lo que digo de Antonio lo puedo decir de otros escritores; y otro escritor u otra escritora puede decir que mis novelas son demasiado flacas e inconsistentes. Pero bueno, con

respecto a lo que decías, digo esto: hay que ser mesurados, no hay que ser desproporcionados, y mucho menos en las descripciones. Porque puede pasar una cosa, que a lo mejor os ha pasado, a mí me ha pasado, y es que, cuando empiezan a desnudar de prendas al personaje, ves que no hay nada debajo. Seguramente, si hubiesen empezado a construir el personaje desde abajo, para mí desde dentro, si hubieran empezado a pensar en el personaje desde —y permitidme a lo mejor la cursilería, pero la palabra tampoco es mía y viene de los clásicos más clásicos— eso que se llama «el alma de la gente», «el alma de los personajes». Si hubieras empezado a pensar que ese personaje, menos que chaquetas azules o rojas, o sombreros, necesita saber cómo le van las tripas cuando ve lo que le está pasando a él y a la gente que le rodea, seguramente, si pensáramos en los personajes de esa manera, y menos en cómo van vestidos, pues seguramente los personajes tendrían más consistencia de la que tienen. Por lo tanto, ojo con las descripciones, no nos pasemos con las descripciones, porque muchas veces es verdad lo del tópico. Insisto en que a una novela le pueden sobrar tantísimas páginas, y si reflexionamos veremos cómo la mayoría de esas páginas que le sobran tienen que ver con esa dilación de la acción, con esa dilación que se desenvuelven las tripas de los personajes, que son las descripciones. ¿Por qué asumir que una novela es madura, y un escritor y una escritora son maduros cuando son capaces de escribir una novela de seiscientas páginas? Otro de los tópicos que se han impuesto al menos en la literatura española: te encuentras gente que llegan con su primera novela, y dicen: «Ochocientas páginas. Es que no me pueden salir menos», dicen. «Pero ¿es que tú eres Tolstói, o de dónde vienes?» «Es que no me pueden salir menos». «Oye, ¿tú has leído el cuento del dinosaurio?» ¿Has leído uno de los mejores cuentos de terror que hay en la historia de la literatura, ahora que se estilán esas otras historias delirantes, los microrrelatos? Nada menos, microrrelatos. ¿Habrá microrrelatos más importantes, como el cuento de terror que antologa Borges en su *Antología del terror*, con Silvina Ocampo y con Bioy Casares? Un relato de terror que tiene tres líneas: «Era el único habitante sobre la tierra. De repente llaman a la puerta». ¿Qué?, ¿Cómo se le queda el cuerpo a esta gente que escribe trescientas páginas para no contar nada? «Era el único

habitante de la tierra, entonces llamaron a la puerta.» ¿Qué? ¿Cómo se te ha quedado el cuerpo? ¿Habrá un cuento que tenga más versiones que las del dinosaurio? No hay nadie que lo cuente realmente, si nadie de vosotros lo tenéis delante, seguro que ninguno de nosotros repetimos fielmente lo que dice Monterroso: «Al despertare el dinosaurio aún estaba allí.», «Cuando despertó, el dinosaurio no se había ido.» No hace falta. Las descripciones han de ser ajustadas como han de ser ajustados todos los elementos del relato. Por lo tanto, claro que soy partidario, no de la escasez, sino de lo justo que hay que ser en las descripciones y también en los personajes, y con cuatro pinceladas se puede describir un personaje. Pensar en las novelas, por irnos a otro nivel, de Dashiell Hammett. Dashiell Hammett dice: «Su rostro era una V», y ya está. Y ya te lo imaginas. Claro. Por lo tanto, ajustémonos a ese respeto que el lector se merece. Si esto que he dicho lo he dicho como lector, pues lo tengo que decir también como escritor. El escritor, la escritora, es un lector, que ha decidido dar el paso. Hoy, no sé en Francia, pero en España asistimos a un delirio, y es que nunca ha habido en España tantas voluntades de ser escritores como ahora. Todo el mundo quiere ser escritor. A mí me gustaba mucho ir a los clubs de lectura, no sé si en Francia también existirán, me imagino, pero los clubs de lectura están desapareciendo. Yo iba a los clubs de lectura, me gustaba muchísimo ir a los clubs de lectura porque era gente de diversa condición, de clases sociales diferentes, estratosféricamente diferentes a veces, y de formación cultural muy diferente, y que les juntaba el amor por los libros, y disfrutabas muchísimo yendo a hablar allí con esta gente. De repente llegas a un club de lectura y lo que te hacen es dejarte sus manuscritos. Y sí, pero aquí venimos a leer, no podemos escribir si no leemos. Un amigo mío tiene una librería en Valencia, y acoge también textos pequeños, libritos que uno se autoedita, y llegó una mujer con un libro de poemas y Miguel, mi amigo, le dijo: «Bueno, dime algo del libro para que yo lo pueda vender». Era un libro autoeditado, ¿cuáles son tus referencias? Pero solamente le preguntaba para poder vender el libro y decir esta mujer es esto. Y ¿qué le contestó la mujer poeta? Que ella desde que había acabado el bachiller no había leído a nadie para que no le influyera. Pues se está poniendo de moda que para escribir no hace

falta leer. Yo he dicho también muchas veces, no pasará nada el día que yo deje de escribir; es más, también añadido, mucha gente me lo agradecerá. Un amigo mío tiene un libro extraordinario de poemas que se titula *Proximidad del silencio*, un poeta extraordinario, pues un amigo suyo, de estos amigos que no necesita firma para pasarlosal otro lado, decía: a ver si es verdad, cuando hablaba de *Proximidad del silencio*. Entonces bueno, por volver al final de la pregunta, cuando leo tengo que leer bien, y cuando escribo tengo que apli-carme bien esa lectura que he hecho. El oficio de lector es algo que se olvida. Y el oficio del lector es tan maravilloso como el oficio de describir. Hay una frase preciosa de Julio Ramón Ribeyro, un escritor peruano de los que entraría en el saco de los olvidados, murió hace tiempo, vivió mucho tiempo en París y lo conoce la gente que está en el tajo de la literatura, pero no es un escritor conocidísimo como alguna gente del boom sobre todo, pues él dice: «Tan prodigioso como escribir es leer». Por lo tanto, le aplico a la construcción de mis personajes, a ese diseño de mis personajes, lo que aplico también en mis lecturas. Si exijo que no se pasen de la raya, pero no sola-mente por no aburrir sino por no traicionar lo que deberían ser las reglas máximas de la literatura y de la escritura, pues me aplico ese cuento a la hora de escribir. Y seguramente ya he llegado a un punto que es fundamental, que es el de la torpeza. Ya no sé describir a mis personajes, no es que no quiera, es que no sé, es que si digo: «La persona que entró llevaba una chaqueta y un sombrero», ya no puedo seguir, porque digo «y a partir de la chaqueta y el sombrero

¿qué?». Pues los evito, y voy directamente como le pasaba a mi amigo autor con Fernán Gómez, voy directamente al grano. Y para descripciones, ya tenemos a Flaubert, ya tenemos a Stendhal, ya tenemos a Tolstói, etcétera.

Pregunta (Marie Gourgues): —En efecto, son relativamente escasos los detalles físicos que caracterizan a tus protagonistas, lo que no es el caso de sus rasgos psicológicos, y se nota en particular la referencia recurrente a sus recuerdos y pensamientos. Para ti entonces, crearle un pasado —además de un presente— a cada personaje ¿es algo primordial para su construcción?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí pues, la verdad es que la pregunta me chifla, como se suele decir, porque enlaza también con lo que hablaba Philippe, y lo que también alguien después en el coloquio le preguntaba a él, y es una de las partes que más me ha gustado. Y es cómo se construyen los personajes, qué dimensión memorialista tiene esta parte de diseño de los personajes sobre todo por la identificación. Claro que mis personajes son el pasado, hay una frase de Jean Cassou, que leí hace muchísimos años en francés, por lo tanto igual me equivoco un poco, pero él decía que estamos hechos de memoria. Por lo tanto, ya tenemos el principal rasgo de un personaje. Estamos hechos de memoria. A Sunta, que es una de las protagonistas principales de mi serie de la memoria, la mata la memoria. ¿Qué está pasando en España? Está pasando en España que es un país sin memoria, y un país sin memoria siempre va a ser un país a medio construir. Estamos hechos de memoria, que decía Jean Cassou. Por lo tanto, mis personajes vienen de ahí, mis personajes están llenos de memoria, mis personajes están llenos de pasado; pero cuidado, no de pasado, mis personajes están llenos de tiempo. No se pueden concebir las novelas sin tiempo, y permitidme la frivolidad vosotros, pues sabéis muchísimo más que yo de esto. Mis personajes están llenos de tiempo. Sunta se muere de memoria, está enferma de memoria de la misma manera que Flaubert estaba enfermo de estilo, según decía su madre a la novia de Flaubert. Bueno, mis personajes están enfermos de memoria, mis personajes solo quieren recordar. En España hay una moda desde toda la vida desde que está la democracia, que es que cuando intentas hablar del pasado, del pasado de la Segunda República, del golpe de Estado, de la guerra, la dictadura y la Transición, hay una respuesta inmediatamente, pero no solamente por parte de las derechas, también por parte de bastante izquierda, cuando dicen: «Hablar del pasado es reabrir las heridas». No, precisamente, no hablar del pasado quiere decir que estas heridas nunca se van a cerrar. En el año 2001 el presidente del Gobierno socialista desde 1982 a 1996, Felipe González, dice en una entrevista en *El País*: «Nosotros decidimos no hablar del pasado». Pues apañados estamos. Así estamos ahora mismo en España, no hablando del pasado, y teniendo todavía mucho temor a ver exactamente qué dice ese pasado franquista de

este presente democrático. Pues estamos pendientes de ver qué dice este pasado franquista, ahora mismo dejaremos de estar pendientes de qué debería ser ese pasado en los momentos actuales que estamos viviendo en democracia. Por lo tanto mis personajes son personajes llenos de tiempo. El diseño de mis personajes, añadiendo a la primera pregunta tuya si tuviera que añadir algo, sí los diseño llenándolos los de memoria. Más que de zapatos de tal manera, o de la nariz de otra, y si llevan pelo o no, o llevan sombrero, los lleno de memoria. Y cada uno, lo que hace en mis novelas es precisamente convertir sus relaciones en relaciones con ellos mismos y con el pasado. Decía Philippe, y por eso insisto en que me ha gustado mucho esta parte de su exposición: el recurrir precisamente a la memoria para construir los personajes, por aquello que os decía de que estamos llenos de memoria. Y hay también otro elemento fundamental, él hablaba también de una novela que es la más conocida mía, que es *Maquis*, que lo explica perfectamente también. Decía Philippe que había un discurso, a la hora de construir el personaje, alegórico, y hablaba por ejemplo de Ojos azules. Pero yo iba más allá, concretamente en mis personajes está por una parte el retrato alegórico del retrato del personaje o de los personajes con relación a la memoria. Pero cuidado, si alguien de vosotros tiene en la cabeza mi novela *Maquis* —lo hemos comentado muchas veces— ¿qué diferencia hay en mi novela *Maquis* entre los personajes y el paisaje? Ninguna. Cuando se insiste en que en mis novelas el protagonista principal o de los principales es Los Yesares, que es mi pueblo (Los Yesares porque dentro del monte hay un paraje que se llama Los Yesares porque había allí fábricas de yeso en los años 50 incluso hasta los 60), pues bueno sobre todo en *Maquis* el retrato de mis personajes, ese carácter aristotélico, digamos, de mis personajes, es el paisaje. ¿Qué diferencias hay entre el paisaje en *Maquis* y mis personajes? No se diferencian mis personajes humanos de las liebres o de los conejos, ni de los árboles, ni de los montes. Es inconcebible la historia de la guerrilla, la historia del maquis, si no es por el paisaje. De hecho, en España la palabra «maquis» es el paisaje. Porque el «maquisard» en Francia es el hombre; aquí no, aquí el «maquis» engloba tanto al paisaje como al paisanaje. Por lo tanto, en el diseño de mis personajes, y sobre todo en mis novelas memorialistas o más memorialistas,

porque toda novela lo es, pues no distingo a la hora de construir mis personajes que, a la hora de construir mi paisaje, sea un monte sea una casa, como es el caso de esta casa. La protagonista principal de *Esas vidas* no es la muerte de mi madre. La protagonista principal de *Esas vidas* es esta casa en la que ahora estoy hablando. La protagonista principal de *Claudio, mira* es esta casa en la que ahora estoy hablando. Por lo tanto, en ese diseño de personajes que es un poco de lo que va este encuentro, en este retrato de los personajes, pues no puedo distinguir el personaje del paisaje. De ninguna manera. Y por lo tanto, mis personajes son memoria, mis personajes son pasado, pero imbricados siempre en el presente, y si es posible, también en el futuro. Pero, por lo menos, acogamos eso que decía Faulkner: el pasado no solo no ha pasado, sino que es presente, o el mismo Machado, no recuerdo exactamente, pero «ayer es siempre hoy o siempre ahora». Si hablamos solo de pasado estamos haciendotrampas. No me sirven las novelas sobre la guerra civil, las novelas contadas ahora mismo sobre ese pasado si las contamos desde el pasado. Todo tiene sentido si lo contamos desde el presente. Y no quiero hacer un falso presentismo acogiéndome a que es lo mismo, que con los mismos valores de ahora podemos ver el pasado. No, vivimos ahora y con estos ojos sin provocar, sin tender ninguna trampa, tenemos que ver qué es lo que pasó. Pero no por aquello de que los errores no se repitan, que para mí me parece, con todo respeto, una simpleza. Hay que conocer el pasado para cometer y seguir cometiendo todos los errores que haga falta. Claro, el pasado no se enseña, pero no se enseña *ad eternum*, pues es algo que no se enseña temporalmente, y mañana a saber quiénes seremos, quiénes seremos nosotros. Pero construirnos desde ese respeto al pasado, construirnos desde eso que decía Cassou, que somos memoria, estamos hechos de memoria. En mi caso, porque hablo de mí y no puedo hablar de otra gente a la hora de escribir, pues en mi caso los personajes están contruidos de la misma manera y con los mismos elementos que los árboles de mis montes, que las liebres que saco en mis novelas, que los conejos que saco de mis novelas, exactamente de la misma manera.

Pregunta (Marie Gourgues): —Y ¿qué pasa con los personajes de tus ficciones no memoriales? ¿Los construiste de la misma manera que los de tus novelas memoriales?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí, mira, lo que me gusta decir siempre que estoy con personas que saben mucho más que yo de lo que escribo, porque aquí y lo digo aunque me esté riendo, pero es verdad, cada uno tiene su faena, el mío es escribir, escribir bien, que no todo el mundo sabe hacer y que nos tendrían que haber impuesto. En Montpellier hubo hace años un congreso que era más o menos ¿puede ser subversiva la literatura? Pues, en una mesa redonda que compartí con Ignacio Martínez de Pisón, yo empecé diciendo que el acto subversivo más importante en España ahora mismo en literatura es escribir bien. Parece que sea un pecado, pero lo mínimo que podemos hacer es precisamente escribir bien. Entonces bueno, reconociendo el papel que el estudioso, que la estudiosa, tienen que hacer con respecto a lo que otra gente escribimos, pues digo precisamente eso: que yo estoy aprendiendo muchísimo, pero muchísimo, de lo que estoy leyendo, de lo que estoy escuchando a la gente que escribe sobre lo que yo escribo. Pero es que, además, esto es de una sencillez tremenda. Si quien escribe una novela, cuando la está escribiendo, tuviera que estar pensando a cada tramo de la escritura en todo lo que después vosotros y vosotras descubrís, no habría novelas. Si yo digo en el capítulo 4: «Sale José María, y Margarita», pues yo me tengo que parar a diseñar: quién es Margarita, quién es José María, y luego los que vayan entrando sucesivamente. Ya sé que es un poco estereotipado lo que estoy diciendo, pero es que es así, que uno no se puede parar a estar diseñando nada, uno, como mucho, si tiene muchos personajes puede hacerse como un árbol genealógico, y ya está. Pero yo para *Maquis*, en que salen ochenta y seis personajes, no me hice ningún árbol genealógico. Ninguno. Van saliendo y van actuando y ya está. Por lo tanto, el trabajo, el oficio del lector, y del lector privilegiado como es el caso vuestro, es fundamental, para darnos claves de aquello que, como decía Philippe, a lo mejor desde el punto de vista psicoanalítico, o también otra persona que ha intervenido, pues a lo mejor consiste en

eso. Yo descubro qué es lo que he hecho con mis personajes, con mis situaciones, con mis historias, cuando os leo, cuando leo lo que otra gente escribe, en una reseña periodística, en un trabajo de tesis o en un trabajo de tesina o de fin de máster, o lo que es un simple artículo periodístico, ahí es donde yo me descubro, porque mientras estoy escribiendo no he descubierto nada. El trabajo de escritura tiene mucho de automático sin necesidad de irnos a lo del surrealismo. Cuando acabo una novela es cuando tengo que recomponer el puzle, cuando tengo que ver esa entidad que cada personaje tiene. Pero antes lo único que tengo que hacer es explotar al máximo el oficio de escribir, y ese oficio fundamentalmente es escribir bien. Por lo tanto, yendo a lo que comentabas, en mis novelas memoria- listas es cuando más se ha hablado de esos personajes, de cómo construyo mis personajes. Si nos vamos a esa etapa anterior, antes de *El color del crepúsculo*, con esas siete u ocho novelas que van desde 1984 a 1993, con *Nos veremos en París, seguramente*, ahí, sin ser yo consciente —pero hay un trabajo tuyo precisamente donde hablas de esas novelas—, sin ser uno consciente, se da cuenta de que no hay tanta diferencia entre esos personajes de las novelas de la memoria y aquellos personajes que formaban parte de ese ciclo entre comillas «experimental». Yo no diría tanto, sino que eran novelas en que a mí me interesaba más jugar con el lenguaje que con la historia que había que contar. Me doy cuenta ahora, y leyendo algunas cosas entre ellas lo que tú has escrito, que no hay tanta diferencia entre los personajes de mis novelas memorialistas, a partir de *El color del crepúsculo* como memoria colectiva, y a partir de *Esas vidas* como memoria personal y familiar, no hay tanta diferencia entre estos personajes como aquéllos, ¿por qué? Porque todos se mueven. Y vuelvo a algo tan interesante que decía desde el punto de vista alegórico y del paisaje Philippe Merlo: mis personajes son el paisaje que les rodea también, y el paisaje que rodeaba a los personajes de *Fragmentos de abril* o a los personajes de *La ciudad oscura* y, si mucho me apuráis, a los personajes delirantes de *De vampiros y otros asuntos amorosos*, son los mismos personajes. Me refiero, contruidos desde la misma intención, que no pierdan sobre la acción con el paisaje. Mis personajes, cada uno de ellos, tienen la gracia, o eso me gustaría que tuvieran, de lo colectivo. No hay

ningún personaje que no tenga que ver con el otro, sea para refrendar lo que el otro dice, o para oponérsele, como sea. Pero no hay ningún personaje aislado en mis novelas. Posiblemente mis novelas hablan de un personaje aislado, de ese personaje histórico que no sabe qué papel está jugando en la historia que le está tocando vivir. Y así andamos en este país, por una parte desde aquella Segunda República perdida, siguiendo por la tremenda cruelísima y larguísima dictadura franquista, y por esa Transición que yo creo que tuvo muchas cosas que hizo bien por los tiempos que había, pero dejó otras sin hacer. Y esas cosas sin hacer que se quedaron en la Transición, las podía haber hecho desde 1982 al 1996 el Partido Socialista Obrero Español, y que tampoco hizo. Por lo tanto, muchas veces cuando hablamos de la Transición, tenemos que hablar de la Transición hasta el 82, y después del 82 al 96, no de la segunda Transición, sino de un periodo que se podía haber distinguido por haber hecho muchas cosas y sobre todo en relación con la memoria, que no se hicieron. Por eso me gustaba esa pregunta que has hecho, porque de alguna manera veo demasiadas veces que las novelas anteriores a las de la memoria quedan totalmente marginadas. Yo no digo que sean mejores ni peores, pero son distintas. Pero también cuidado, si habéis tenido ocasión, la gente que estáis en este encuentro, de leer, de haber leído mis novelas de la memoria desde *El color del crepúsculo* hasta *Claudio, mira*, pues ¿qué tiene que ver el ciclo de la memoria colectiva con el ciclo de la memoria familiar? Si se ha producido en mis novelas algún cambio con respecto a la escritura, yo diría que se ha producido más cambio del ciclo memorialista primero de las cinco novelas al segundo, a la memoria familiar. Si a mí me preguntaran una cosa muy concreta: ¿notas algún cambio en tu escritura? Yo diría: no, desde las novelas aquellas primeras del lenguaje al ciclo de la memoria, sino entre el ciclo de la memoria —las cinco novelas que se reúnen en *Las voces fugitivas*— y el ciclo de memoria familiar. Cuando yo escribo *Esas vidas* cambio el chip. Lo digo para la gente que estáis ahí, y estáis interesados en algún momento, ahí sí que hay un cambio sustancial. ¿Cómo escribo desde *Esas vidas* y cómo escribía antes? Ahí hay un cambio sustancial. ¿Por qué? Otra vez vuelvo a algo super importante que decía Philippe: el paisaje, el contexto. Imposible separarlo, nada

absolutamente nada, de ese contexto en el que te estás moviendo. Sea histórico a lo grande, sea histórico a lo pequeño, esas pequeñas historias en las que nos movemos a veces, o sea una casa como ésta. Cuando escribo *Esas vidas*, la novela de la muerte de mi madre, vivo en esta casa año y medio, y por lo tanto el protagonista, como decía, es esta casa, el personaje es esta casa. Por lo tanto, el contexto es fundamental, y luego el término que tú decías: lo alegórico. Pues claro que no hay ninguna duda, claro que mis personajes de *La ciudad oscura* son la alegoría de ese período de extrañeza que es una Transición que a mucha gente nos había dejado descontentos. El ciclo de la memoria con todos esos personajes supone lo mismo, esos personajes que van buscando memoria y lo que encuentran es olvido y la desmemoria más cruel. Y claro que en mi memoria familiar está eso mismo, ¿cómo no van a estar mis personajes del ciclo familiar si *Esas vidas* es una novela vivida intensamente durante año y medio con una persona que se está muriendo pero que en realidad no se quiere morir, ¿cómo puedes entender una historia como ésta?, ¿cómo puedes entrar en la historia como en *Otro mundo*, que es la historia de los silencios de mi padre, una persona que fue incapaz, por miedo o por lo que fuera, de contarme cuál había sido su gran trauma en su vida? El ser un joven anarquista que había atracado una casa, y eso le pudre de por vida, después de aquella condena de doce años en 1940. ¿Qué voy a decir de *Claudio, mira* si es una persona que vive conmigo y que está dos pisos más abajo, en la planta baja de esta casa, si estamos cada día, iba a decir hablando pero por desgracia hablamos poco, pues ¿cómo le voy a rectificar la plana a Philippe diciéndole que mis personajes no son alegóricos? Pues claro que lo son, como él decía. ¿Cómo voy a negar que en *Maquis* hay un solo personaje, que es la resistencia antifranquista, ¿cómo voy a negar eso? Claro que mis personajes son alegóricos, claro que mis personajes son un solo personaje. Por eso me siento incapaz de diseñar uno a uno mis personajes. El diseño de mis personajes es el todo. No hay un personaje uno a uno en mis novelas. Que alguien me saque una novela mía en que exista un protagonismo por encima de los demás. Claro que *Claudio, mira*, en el propio título, ya es el personaje, pero ¿qué pasa con los demás? Os pongo un ejemplo que me ha llegado en la memoria. Mi hermano tiene

novela: *Claudio, mira*, pero cuando se publicó *Esas vidas*, recuerdo una crítica, una reseña, en el diario *El País*, donde decía que el personaje del hermano se merece una novela. Y yo aluciné, ni me acordaba si mi hermano aparecía en la novela, pero vamos a ver, si mi hermano, en todo el proceso de degradación física y mental de mi madre, que se pasó año y medio sentada en una silla, en todo ese tiempo, que yo recuerde, mi hermano lo único que hacía, mi hermano que le tiene más miedo a la enfermedad y a los vivos que a los muertos, mi hermano no quería ver a mi madre y mi hermano pasaba por detrás de mí para no ver a mi madre. Dije ¿qué contaba de mi hermano para que se merezca una novela?, que el cabronazo no se preocupa de nada. Entonces tuve que recurrir a ver qué es lo que había contado yo de mi hermano, pues algo habría contado de mi hermano, en esos diseños frágiles que yo hago de mis personajes, para que esta crítica en la reseña —que decía que la novela era una maravilla por otra parte— dijera: «el hermano se merece una novela», cuando mi hermano prácticamente hacía un cameo, de lo que se llama ahora en las películas, hacía un cameo en esa novela. Algo habría hecho yo pues en esta novela para que las pocas veces que aparecía mi hermano en un cameo, como un personaje no secundario como diría Aristóteles sino principal, mejor dicho que casi no aparece ni como secundario, alguien viera que ese personaje se merece una novela. Pues algún mérito tendrá esa sencillez que yo pueda tener a la hora de describir mis personajes, porque desde luego lo que mi hermano no ha hecho nunca es pasar por detrás de mí para no ver a mi madre disfrazado, nunca aquí nadie nos hemos disfrazado. Y las descripciones a las que aludíamos hace unos momentos son disfraces que muchas veces demuestran que debajo no había absolutamente nada. Por lo tanto, gracias Philippe y Marie por la alusión a los personajes, a la alegoría que de alguna manera tienen mis personajes, representados como muy bien decía Philippe, por esa novela *Maquis* que vosotros, muchos de vosotros conocéis infinitamente mejor que yo.

Pregunta (Marie Gourgues): —Por cierto, es cada vez más palpable la dimensión autobiográfica de tus relatos, en particular en la presencia de personajes que pertenecen a tu historia familiar muy cercana. ¿Será esto la huella de un deseo cada vez más apremiante de escribirte a ti a través de ellos?

Respuesta (Alfons Cervera): —Sí, también eso alguna vez lo he leído en algún sitio, de que todos los personajes son el autor o la autora, y de alguna manera los va construyendo a su imagen y semejanza. Va distribuyendo los papeles como en una obra de teatro. Estos son los personajes y tú vas distribuyendo las acciones, lo que estos personajes tienen que hacer. Y en ese sentido, tendríamos que concluir que todas las novelas son autobiográficas, que también es algo muy manido, repetido, y que se suele contestar siempre. Todas las novelas son autobiográficas, lo que escribimos, sea en términos de ficción o en términos de relato autobiográfico auténtico, por llamarlo de alguna manera, son autobiografías. Y aquí hago una gracia, como un chiste, a lo que decía Philippe. Hablaba de la biografía y la autobiografía con respecto a la falsedad o no, y entonces más o menos se podía pensar que la biografía tiene más dosis, digamos, de verdad que la ficción, la novela por entendernos, y que la autobiografía es el colmo de la autenticidad, el colmo de la verdad. Pues bueno, la gracia que yo quería hacer —y la he hecho muchas veces— es que la biografía es siempre falsa, la biografía, eso que a veces leemos «biografía autorizada», no lo creemos nada. Entonces, biografía hay que dudar, biografía autorizada, por la familia por el personaje, hay que dudar muchísimo más, y vade retro a las auto-biografías. Para nada. No entro en la dimensión moral del engaño, pero sí en la desconfianza. ¿Por qué? Pues porque es muy difícil que uno se abra las tripas para mostrarse en público, por lo tanto siempre hemos de tener los suficientes conocimientos como lector para discernir qué es aquello que es verdad de aquello que no lo es, y cuando digo verdad hablo en términos de verosimilitud o de creernos a pies juntillas o no aquello que estamos leyendo. El oficio del lector ha de tener algo fundamental, y es la desconfianza, porque la desconfianza te obliga a exprimerte a ti, para ver exactamente qué puede haber de

razonable o no en aquello que te están contando. No desconfío moralmente de la autobiografía, pero sí que me situó en un punto crítico con aquello que voy a leer, y me da igual que sea una novela, una biografía, o una autobiografía. Defiendo el oficio del lector, cualquiera que sea la dimensión a la que se enfrente, sea a una novela sea a una biografía, o a una autobiografía. Es verdad que hay novelas que entran más dentro de lo autobiográfico que otras, pues si alguien lee mis novelas anteriores al ciclo memorialista puede pensar que es más de ficción, y que luego cuando hablas de la memoria colectiva en esas cinco primeras novelas se acerca más a lo real, a «la verdad» por llamarlo de alguna manera. Y la autobiografía, pues que son las de la memoria familiar, de la historia familiar, pueden parecer más coherentes con aquello que fue lo real o «la verdad» con todos los matices que queramos poner. Pero yo vuelvo, para terminar esta pregunta a un detalle, una anécdota que os hará reír con aquello de que es verdad y que no es verdad cuando leemos algo. En *El color del crepúsculo* cuento una historia, una anécdota en uno de los capítulos, que es el siguiente: el abuelo de la novela, creo que era Félix, se está muriendo, y nadie sabe por qué, el médico no sabe por qué, él se está quedando cada día más blanco y más flaco, ya el médico dice que lo lleven a Valencia, y el abuelo dice que no quiere salir del pueblo para nada, si se tiene que morir que se muera en el pueblo. Entonces, llega un momento en que el abuelo, no recuerdo ahora muy bien por qué, vomita, le entra un golpe de tos muy fuerte, y en ese golpe de tos muy fuerte expulsa una sanguijuela. ¿Sabéis lo que es la sanguijuela? Es un gusano que te chupa la sangre. ¿Qué le había pasado al abuelo? Al expulsar la sanguijuela se le van todos los males. Todos. Esta anécdota yo creo que explica perfectamente, más que podría hacerlo yo, de lo que estamos hablando, de lo real, de lo inventado, de lo verosímil, de la verdad. El capítulo de la sanguijuela es asqueroso, sobre todo para la gente o las generaciones que no se han criado con sanguijuelas. No me refiero a las sanguijuelas de los políticos, que algunos hay. No. A la sanguijuela de verdad, ese gusano que se te mete en el cuerpo y te va chupando. Cuando yo era joven no había agua potable y muchas veces ibas al monte, con el burro, con la mula, y venías en los mismos sitios donde venían las mulas y donde había de todo, y muchas veces lo

que le pasaba a este abuelo de la novela le pasaba a la gente. Iba a beber agua y se tragaba una sanguijuela. Cuando el abuelo de la novela el médico lo descubre, pues ya se sabe que es por una sanguijuela, pero es un relato asqueroso. Vomita un bicho. Bueno. Cuandopresentábamos esta novela ¿sabéis cuál era la pregunta del millón? Cuidado, fijaros en este detalle. La pregunta era: «El capítulo de la sanguijuela ¿también es verdad?» Y yo contestaba: «El único capítulo real, que sucedió tal cual, es el de la sanguijuela, lo demás es inventado». Volvemos a la primera pregunta y a la intervención de Philippe. La verdad. La verosimilitud. La desconfianza. *El color del crepúsculo* pasa por ser todo verdad, pasa porque toda esa memoria de Sunta, pasa porque todos esos personajes, desde Sunta, Manuel, su primo, Alicia, todos los personajes de la novela son verdad, menos la sanguijuela; pues mira, al revés: la sanguijuela también es verdad. El único capítulo que calqué de mi realidad es el de la sanguijuela, y no me lo contó nadie. Mi abuelo Claudio se tragó una sanguijuela, se estaba muriendo, hasta que un día la vomitó. Y se curó. Ese capítulo, el de la sanguijuela, es real, la verdad, ni siquiera verosímil, la verdad. Por lo tanto, mucho cuidado cuando mezclamos estos términos: la ficción es ficción, la biografía, la autobiografía, para mí, si los trajino, si los muevo, si los trabajo, en mis libros, no tengo ninguna duda, siempre respondo lo mismo: mis libros son novelas. Mi madre, es verdad, hasta sale con su nombre, Teresa, en *Esas vidas*; mi hermano Claudio, es verdad, hasta sale con su nombre en *Claudio, mira*; mi padre Claudio sale con su nombre en *Otro mundo*. ¿Son autobiografías? No, son novelas. Vosotros lo sabéis muchísimo mejor que yo, porque lo habéis trabajado eso, no digo en mis novelas sino en las de otros escritores y escritoras, que no solamente aquello más directamente relacionado con la ficción, es una novela. *Claudio, mira* es una novela porque todos los elementos con los que yo construyo esa historia pertenecen al mundo de la duda, de la incertidumbre, que es el mundo de la ficción. Este último libro, fijaos, hago publicidad: *Algo personal*, es un libro de libros: aquí hablo de cincuenta libros. Por cierto, lo he escrito yo y hago publicidad, pero sois historiadores de la literatura narrativa española contemporánea, aquí hay cincuenta autores y autoras que, de los cincuenta, no os voy a poner en un brete, no voy a agobiar,

pero hago una especie de encuesta, a ver ¿cuántos de estos cincuenta escritores y escritoras conocéis? No es una prueba, simplemente una sugerencia. Es decir, son cincuenta escritores y escritoras entre los que, conocidos, está Juan Marsé con su libro menos conocido, porque cada escritor elige un libro, con Ronda del Guinardó; Luis Goytisolo, con su primera novela cuando tenía veintiséis años de la que nadie se acuerda que es *Las afueras*; Carmen Martín Gaité, con un librito pequeñito de ensayos que ella me regaló, que es *La búsqueda del interlocutor*; y, para de contar, los demás casi desconocidos, saco una escritora francesa, que me chifla, soy un fan, Annie Ernaux, y saco una novela que es *La ocupación*, pero Annie Ernaux, no sé en Francia pero en España no es un best seller. Entonces, de estos cincuenta la mayoría son escritores desconocidos. Y obedece precisamente a esa intención que es rescatar toda aquella escritura de la que casi nadie habla. Algún crítico —para que veáis que la apuesta a la que os metía no solamente la hago aquí— algún crítico, dos concretamente, me han dicho, palabras textuales: «Nos tenemos que poner al día». ¿Por qué? Porque son prácticamente desconocidos, y algunos de ellos ganan el Premio Planeta, algunos de ellos ganan el premio Nadal, y hoy nadie se acuerda de ellos, y mucho menos de ellas. Son libros que yo leía cuando nadie me decía lo que tenía que leer. Esa es la historia de este libro. Cuando yo tenía catorce o quince años, que leía novelas del oeste, novelas que eran subliteratura. Yo no supe hasta muy tarde quién era Tolstói, o quiénera Faulkner. Yo sabía quiénes escribían las novelitas del FBI y del oeste, claro eso lo sabía, pero yo no sabía quiénes eran esos grandes escritores porque aquí no había bibliotecas en mi pueblo, porque en mi casa nunca hubo libros, y me apañaba con los libros que alguna gente me dejaba o los que compraba en el mercado, y estos son los libros que llenan este libro, es el homenaje a aquellos libros que me ayudaron a amar la literatura por encima de casi todo. ¿Qué digo con esto, aparte de hacer publicidad de *Algo personal*? Es un libro que despierta curiosidad. Es decir, ¿quiénes son estos autores y estas autoras? ¿Quiénes son? ¿Quién es Dolores Medio, que ganó el premio Nadal, y de la que casi nadie se acuerda en este país? ¿Quién es Concha Alós, una escritora valenciana, que es lo mejor de lo mejor, con una novela única que se titula *Los enanos*? Precisamente, releer.

Y me viene también a la cabeza este libro, es un libro de relecturas. Nabokov decía, en su curso de literatura, no sé si recuerdo exactamente, pero decía: «Nuestro deber no es leer, nuestro deber es releer». Ahí es cuando alcanzamos las auténticas dimensiones del asunto, cuando los libros de verdad nos llegan en las condiciones que tienen que llegar. Por lo tanto, ¿por qué digo esto? Porque este libro —lo vuelvo a enseñar— es mi biografía añadida, mi autobiografía añadida, a la que puede suponer *Claudio, mira*, a la que puede suponer *Otro mundo* y a la que puede suponer *Esas vidas*. Mi biografía. La historia de mi padre, la conté a través de sus silencios; la historia de mi madre, a través de esa mujer que decía que se quería morir pero miraba las fechas de caducidad del yogur; la novela de mi hermano, a través de ese mundo interior que él se ha construido y en el que muy poca gente podemos penetrar. Precisamente, mi autobiografía, por llamarlo de alguna manera, con todas las luces y sombras que tiene cualquier libro que hable de uno mismo, pues es ésta. Mi autobiografía, si tuviera que definirla así, es este libro, que son los libros que, sin que nadie me dijera qué tenía que leer, fui leyendo. Hay una frase en este libro que me gusta muchísimo, que dice: «Somos lo que leemos». Eso lo puede decir la gente que tiene o ha tenido muchos libros en casa. No, yo soy de la generación, o de la clase —que a mí me gusta reivindicar todavía esos conceptos de clase— que dice: «Somos lo que leímos». Este libro soy yo, soy lo que yo leí en su momento, y he añadido algunas cosas de lo que leo ahora mismo, pero es el libro de lo que yo leí. Somos lo que leímos. Como a aquella frase contundente que decía Cassou, «Estamos hechos de memoria», pues le doy también esa contundencia: «Somos lo que leímos». Y añadido en este libro lo que leímos, antes de saber quién era Tolstói, Virginia Woolf, Dostoievski o William Faulkner. Esa es mi biografía personal, llamémosla autobiografía o también esa palabra que a mí me hace mucha gracia, que se llama autoficción, ¡viva la autoficción!, no sé qué es, vosotros sí que lo sabréis, pero ¡viva la autoficción! Aquí no se estilaba nada de eso. Hay un chico que se llama Vila Matas, Enrique Vila Matas, es un chico que, no es que me interese demasiado, pero que escribe, empezó a escribir, y de repente sale gente diciendo: «Metaficción», pues yo digo lo que hace este chico es metaficción. Pero luego, claro, eso ya se agotó, a lo

mejor muchos de vosotros tenéis textos o artículos escritos sobre la autoficción, la metafiction y eso, pero aquí insisto, no es desprecio y mucho menos actitud moral frente a lo que el otro hace, hay respeto a lo que uno hace, pero evidentemente sin saber exactamente qué es eso, ¿es autobiografía? ¿no es autobiografía? El microrrelato, ¿es un relato muy breve, un relato a medias, o una versión abreviada de humillados y ofendidos? Yo me limito al oficio que tengo, y el oficio que tengo en mi vida han sido dos: hornero, panadero, trabajar en el horno, que es a lo que he dedicado más tiempo en mi vida, y el segundo a escribir. Ese es mi oficio. Interpretar, valorar lo que uno ha hecho, señalar los puntos en que se ha equivocado, es algo que os corresponde a vosotros. Pero reivindico eso: si algo explica mejor que nada lo que yo soy, lo que la gente que saco en mis novelas son, es la ficción. Fijaros, ya os he explicado de qué va este libro: *Algo personal*, pues en la introducción digo que me gustaría que este libro se leyera como una ficción. ¿Por qué digo que me gustaría que se leyera como una ficción? Porque este libro lo he escrito yo y quiero que se lea como una ficción. Claro, no voy a imponer la lectura, y simplemente digo que me gustaría que se leyera como una ficción. Pero ¿por qué tiene elementos de ficción? Muy sencillo, lo digo también en la introducción, o en uno de los capítulos: cuando alguien lea este libro y lo acabe, o a lo mejor mientras lo está leyendo, llegará un momento en que se levantará de la silla, se irá a la wikipedia, y mirará si ese escritor o escritora existen de verdad. Por lo tanto, primer elemento: muchos escritores y escritoras son absolutamente desconocidos, o han caído en ese limbo de lo desconocido —peor todavía— que es el olvido. Por lo tanto, que se lea como ficción este libro, como me gusta que se lea como ficción la historia de mi hermano, la historia de mi padre, la historia de mi madre, y esa historia colectiva que conforman ese corpus o, como se le quiera llamar, ese territorio sentimental que es visceral, que es emocional, pero cuidado —una palabra que no ha sido aquí— fundamentalmente político. Esa voz, a la que se refería Philippe, esa voz alegórica, esa voz que yo completaba como una voz que reúne personajes y paisajes, es una voz profundamente política. Mis novelas de la memoria son profundamente políticas, profundamente ideológicas. Es que parece que en este país, el mío,

el único que hace novelas políticas es con desprecio. Mis novelas reabren heridas, mis novelas enfrentan con un pasado traumático, nunca se cerrarán las heridas con novelas como las mías. Y como las dejarían Cercas y Muñoz Molina, y como las de Andrés Trapiello ¿con esas cerramos heridas? Reivindico la novela clarísimamente política. Hay un libro que os recomiendo, de David Becerra, un librito de sesenta páginas, que se titula *Las novelas de la no ideología*, y ahí mete a toda esta gente que estoy diciendo. Y la tesis de David Becerra, que es un historiador joven, dice que esas novelas no son ideológicas, que son novelas sentimentales, novelas un poco más allá del costumbrismo, novelas familiares incluso desde el punto de vista emocional. Ahí, en esa negación de la ideología, está precisamente la ideología. Por lo tanto, claro que reivindico que mi voz es una voz política dentro de la narrativa española contemporánea, claro que es una voz política. No solamente no la niego, la reivindico, y más todavía con ese discurso alegórico que puede suponer lo que yo cuento en mis novelas, claro que sí. ¿Cómo no va a ser política la resistencia antifranquista que cuento en mis novelas? ¿Cómo no va a ser político reivindicar que necesita una justicia el sufrimiento que tuvo tantísima gente durante la dictadura? ¿Cómo no va a ser político decir que es una indecencia que haya en España más desaparecidos casi también, el segundo país del planeta con más desaparecidos después de Camboya? ¿Cómo no van a ser político mi discurso literario, mi discurso periodístico, mi discurso novelesco, cómo no va a ser político? Claro que me enorgullezco de que mi discurso sea político, aunque no sea la mejor manera de tener, digamos, esa aquiescencia, esa unanimidad, tampoco me importa absolutamente, en absoluto me importa.

Ahora, a lo mejor solamente enseñándoos esto [enseña portadas de libros suyos], me hubiera evitado toda la intervención, porque mis personajes, el retrato y de alguna manera el autorretrato, es este encuentro: boda de mis padres [portada de *El color del crepúsculo*]. Mi madre en *Esas vidas. Maquis*, el del violín: mi padre, el del medio, mi tío Alfonso, el de la orilla, mi tío Antonio. *Otro mundo*: mi padre, no es un actor alemán de los años cincuenta, es mi padre. *Aquel invierno*, pues las fotos: la radio que tengo en casa de Valencia, la foto de soldado de mi padre, y la foto de mi madre. Es

decir, el retrato de mis personajes ya en mis novelas empieza por las portadas. En *El domador de leones* no, en aquel tiempo no intervenía mucho en las portadas, pero ya con el ciclo memorialista me impuse el poder intervenir en las portadas y eché mano de fotografías familiares. Y con esto, reivindicando también el papel que deben tener las portadas en los libros. Puestos a ilustrarlos, si no tienes ilustración no, pero puestos a ilustrarlos no puedes poner cualquier ilustración. La novela empieza con la portada. El título también. Yo no empiezo a escribir una novela si no es con el título, soy incapaz de poner el título después, otra gente dice que no. Yo pongo un título, y apartir de ahí empiezo a escribir la novela. Soy incapaz de cambiar ese título. El título y la portada. La portada tiene que ser la primera página de la novela. En los periódicos de papel no existe la portada. En los periódicos de papel es primera, es la portada la primera. La primera página de una novela tendría que ser la portada.

Bueno, en la parte que me toca hablar para despedirme, pues como al principio, eternamente agradecido, como se diría ahora super agradecido, y, de verdad, ha sido un gozo, y estoy poco acostumbrado a estos medios, pero ya tengo que acostumbrarme. Si, con alguna de las cosas que he dicho, hay gente que se ha mosqueado, pues lo siento. A mí me dicen: «No te callas nada». Y ¿por qué me tengo que callar? Ya tengo muchos años, y de esos muchos años muchos de ellos los he dedicado a callarme, como en este país muchísima gente. Y se acabó. Había un programa en televisión en España, que se llamaba «Caiga quien caiga», pues me da igual. Caiga quien caiga. Me da exactamente igual. Y si uno de los que caen es el Rey, pues encantado...