

LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco



UNIVERSIDAD DE ALICANTE

LA MIRADA SERENA

Estudios literarios ofrecidos al profesor
Miguel Ángel Lozano Marco

LAURA PALOMO ALEPUZ
ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA
JUAN A. RÍOS CARRATALÁ
(Eds.)

LA MIRADA SERENA

ESTUDIOS LITERARIOS OFRECIDOS AL PROFESOR
MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Este libro ha sido debidamente examinado y valorado por evaluadores ajenos a la Universidad de Alicante con el fin de garantizar su calidad científica.

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<https://publicaciones.ua.es>
Teléfono: 965 903 480

© los autores, 2023
© de esta edición: Universitat d'Alacant

ISBN: 978-84-9717-XXX-X
Depósito legal: A XXX-2023

Diseño de cubierta: candela ink
Composición: Marten Kwinkelenberg
Impresión y encuadernación:
XXXXX



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización nacional e internacional de sus publicaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

I

AD HOMINEM

MIGUEL ÁNGEL LOZANO: ENSAYO DE ETOPEYA Y APUNTE INTELECTUAL.....	13
<i>Ángel L. Prieto de Paula</i>	
SALUTACIÓN.....	25
<i>Ian Macdonald</i>	
SER SIGÜENZA	29
<i>Juan Luis Tato González-Espada</i>	
MIGUEL ÁNGEL LOZANO, MAESTRO.....	35
<i>Rosa M.ª Monzó Seva</i>	

II

DE ARGENTEA AETATE

GENERO LITERARIO Y BÚSQUEDA DE TRASCENDENCIA EN <i>LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO</i>	49
<i>Gemma Márquez Fernández</i>	
TODO ES FRANCIA Y TODO ES ESPAÑA.....	63
<i>Christian Manso</i>	
AZORÍN LEYENDO A LOS POETAS (1929-1945)	77
<i>Francisco Javier Díez de Revenga</i>	

LA CRÍTICA DE AÑOS CERCANOS: LA NOVELA VANGUARDISTA DE AZORÍN ANTE LA CRÍTICA DE SU TIEMPO	93
<i>Miguel Ángel Mora Sánchez</i>	
A LA LUZ DE LA VELA, EN INSTANTES PROFUNDOS, CUANDO TODO REPOSA..	103
<i>Verónica Zumárraga</i>	
AZORÍN Y JOSEP PIN I SOLER: A VUELTAS CON EL PATRIOTISMO Y CON LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA (1912) DE FEDERICO DE ONÍS.....	131
<i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i>	
AZORÍN, CRONISTA PARLAMENTARIO Y LA CRÓNICA AZORINIANA DE JULIO CAMBA	147
<i>José Miguel González Soriano</i>	
AZORÍN, EL MODERNISMO Y LA GENERACIÓN DEL 98 EN LA EDUCACIÓN PREUNIVERSITARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI.....	171
<i>Miguel Ángel Martín-Hervás</i>	
GABRIEL MIRÓ Y EL PESO DE LOS AÑOS	197
<i>Ricardo Landeira</i>	
MIRÓ ANTE EL MOTIVO DE «EL SACERDOTE ENAMORADO».....	213
<i>Ana L. Baquero Escudero</i>	
GABRIEL MIRÓ, FILÓGRAFO: AMOR, DESEO Y EGOÍSMO EN <i>NIÑO Y GRANDE</i> ..	235
<i>Laura Palomo Alepuz</i>	
LA REVISTA <i>EL IBERO</i> (1898-1903) Y LAS COLABORACIONES PERIODÍSTICAS DE GABRIEL MIRÓ	259
<i>Enrique Rubio Cremades</i>	
GABRIEL MIRÓ Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SAGA FAMILIAR Y CRÍTICA SOCIOPOLÍTICA.....	281
<i>Guillermo Lain Corona</i>	
EL SEÑOR DE LOS ESTANQUES (CARTA APÓCRIFA DE CLEMENCIA MIRÓ A LA MUERTE DE SU PADRE).....	309
<i>José Luis Ferris</i>	

III
DE VARIA LECTIONE

DE NUEVO SOBRE CERVANTES Y LA CONSTRUCCIÓN DE SUS MORISCOS.....	317
<i>Luis F. Bernabé Pons</i>	
EL MILAGRO DE LAS LÁGRIMAS (ORIHUELA, 1706) Y LA INQUISICIÓN	335
<i>Enrique Giménez López</i>	
SAFO EN LA IMAGINACIÓN DE CAROLINA CORONADO Y DE EMILIO CASTELAR.....	341
<i>José María Ferri Coll</i>	
LOS ESCRITOS DE VIAJES DE MIGUEL DE UNAMUNO	355
<i>Ramón F. Llorens García</i>	
MANUEL BUENO, DIRECTOR DE <i>MADRID, REVISTA LITERARIA</i> (1901).....	365
<i>Cecilio Alonso</i>	
CARMEN DE BURGOS (<i>COLOMBINE</i>) EN EL <i>HERALDO DE MADRID</i> (LAS NUEVAS SENDAS DEL PERIODISMO LITERARIO ESPAÑOL DE AUTORÍA FEMENINA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX)	389
<i>Helena Establier Pérez</i>	
LA ENSOÑACIÓN ANTE LA IMAGEN: GIL-ALBERT Y LA PINTURA	417
<i>José Carlos Rovira</i>	
EL PROCESAMIENTO DE RAMÓN GOY DE SILVA EN EL MADRID DE LA VICTORIA	429
<i>Juan A. Ríos Carratalá</i>	
JOSEFINA ESCOLANO SOPENA, LA HERNANDIANA <i>MARÍA DE GRACIA</i> <i>IFACH</i> , NOVELISTA EN 1925	439
<i>Ángela Ena Bordonada</i>	
DONDE DA LA VUELTA LA VIDA (UNA ENTREVISTA INÉDITA A GONZALO TORRENTE BALLESTER).....	459
<i>Susana Pastor Cesteros</i>	

«LA DULCE PÁTINA DEL TIEMPO» EN VÉZELAY, CIUDAD MUERTA DE
JULIO RAMÓN RIBEYRO..... 479

Eva Valero Juan

POETAS MEXICANAS EN LENGUAS ORIGINARIAS. SOBRE LA ECOPOESÍA
Y LO ANCESTRAL: EL CASO DE ROSA MAQUEDA VICENTE 495

Carmen Alemany Bay

DONDE DA LA VUELTA LA VIDA (UNA ENTREVISTA INÉDITA A GONZALO TORRENTE BALLESTER)

Susana PASTOR CESTEROS
Universidad de Alicante

Han pasado muchos años desde que, un 5 de julio de 1988, Gonzalo Torrente Ballester se disponía a atender a una recién licenciada en Filología Hispánica en el café del Gran Hotel de Salamanca, ya hoy desaparecido, donde el escritor recalaba a media mañana y atendía a amigos y periodistas. Esa semana estaba teniendo lugar en la Universidad de Salamanca el Curso Superior de Filología Hispánica *La novela española actual: teoría y práctica*, en el que me había matriculado, atraída por el hecho de que uno de los novelistas que intervendría, junto a Rosa Montero y Antonio Muñoz Molina, entre otros, sería Torrente Ballester, sobre quien había decidido hacer mi tesina. ¿Por qué motivo? Lo ignoro, porque durante los cinco cursos de la carrera no tuvimos ninguna asignatura de literatura contemporánea, ni tampoco conocía apenas la obra de este autor, de quien tan solo había leído los artículos que puntualmente publicaba en un semanario cultural de la época y su ensayo *El Quijote como juego*. Pero sí había asistido a un curso sobre los orígenes de la novela y el *Quijote*, justamente, impartido por Miguel Ángel Lozano Marco, que me abrió las puertas a todo un mundo narrativo que estaba en la base de cuanto había leído y me quedaba por leer.

Miguel Ángel Lozano fue quien guio mis pasos en aquellos inicios, quien tutorizó aquella tesina, quien me avaló para la obtención de una beca de investigación y quien magistralmente dirigió mi tesis doctoral, por lo que le estoy siempre agradecida. Por eso, a la hora de contribuir de algún modo a este libro de homenaje, y puesto que hace ya mucho tiempo que no me dedico a la investigación literaria, sino a la lingüística aplicada, pensé en esta entrevista pequeña y humilde, aún inédita, que osé pedirle a Torrente con el atrevimiento

y la ingenuidad que solo se perdonan por la juventud e ilusión con que la acometí. De regreso tras aquel curso de verano, pasé lo que quedaba de julio y agosto leyendo toda la obra de Torrente, comencé en septiembre el doctorado y pude defender al cabo de un año, en 1989, la tesina que llevaba por título *La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: Una lectura de Javier Mariño*, la primera de sus novelas.

La memoria suele ser engañosa y, en efecto, aunque hubiera jurado que el texto de la entrevista figuraba como anexo de ese trabajo académico, cuando fui a leerla comprobé que no aparecía por ninguna parte. Escuché entonces de nuevo la grabación, que sí conservaba, y decidí transcribirla, por el valor que pudieran tener las respuestas de Torrente Ballester. Escuchadas desde la actualidad, siguen revistiendo interés, creo, como muestra de la visión que sobre la literatura tenía este gran escritor y como reflexión sobre su propia obra, a la altura de sus casi ochenta años: «donde da la vuelta la vida», parafraseando el título *Donde da la vuelta el aire* del segundo volumen de su famosa trilogía *Los gozos y las sombras*. Para presentar la entrevista, he renunciado a incluir una introducción académica sobre la vida y obra del autor, que hubiera rebasado la extensión requerida; he optado, no obstante, por incluir a pie de página alguna aclaración que pudiera ayudar a seguir mejor el hilo de la conversación. Aquí quedan, pues, aquellas palabras, léanlas con indulgencia, pero con la atención que merecen unas opiniones siempre actuales y especialmente vigentes hoy en día.

P.: Ayer, cuando dio su conferencia¹, me sorprendió su contenido tan personal, porque como se titulaba «Charla en torno a mi obra literaria», esperaba algo más académico. Pero resulta mejor sin duda una charla como la que impartió, porque, como bien dijo, esas cosas no vienen en los libros, mientras que cualquier otro tipo de referencia se puede encontrar en los manuales.

R.: Cierto. Al final, hablo de mí mismo...

P.: Si le parece bien, podemos hacer un par de preguntas de tipo general sobre literatura y después ya entramos en aspectos concretos de su obra.

R.: Muy bien.

P.: En alguna ocasión usted ha dicho que, por ejemplo, la novela actual se encontraba en un buen momento. Sin embargo, me chocó que el otro día, en una conferencia de un profesor estadounidense en la Universidad de Alicante, se comentaba que la literatura española estaba en un momento de decadencia.

1. En el marco del Curso Superior de Filología Hispánica *La novela española actual: teoría y práctica*, Universidad de Salamanca, julio de 1988.

Y si no ya de decadencia, sí al menos de menor importancia respecto de la literatura hispanoamericana. Que había que eliminar ese cierto chauvinismo que teníamos, como si la literatura española fuera la metrópolis, pues no dejaba de ser una más, entre la literatura argentina, la colombiana... Vamos, que no tenía ya el papel preponderante que en otras ocasiones se le había concedido. ¿Está usted de acuerdo en hablar incluso de decadencia o le parece algo exagerado?

R.: A mí me parece que eso está mal enfocado, porque parte de una situación histórica que ha sido superada hace muchos años, la situación que tuvo España de metrópoli. Esa situación la perdió de hecho y de derecho cuando se independizaron los antiguos virreinos y, aunque la dependencia cultural se mantuvo, ya no fue solamente la dependencia cultural de España, sino en general de Europa y también de los EE.UU. Es decir, que, durante el siglo XIX, las minorías cultas hispanoamericanas conocen otras culturas además de la española e incluso algunos buscan deliberadamente en otras culturas distintas de la española otra manera distinta de interpretar la realidad. Literatura americana la hay siempre, lo que sucede es que no se conoce por culpa de los españoles, que somos un poco soberbios, despectivos, porque también hay una gran literatura portuguesa que tampoco se conoce.

P.: Y está ahí al lado...

R.: Sí, está ahí al lado. Y luego porque, naturalmente, cada uno de estos países va adquiriendo su identidad, va expresándola y es natural que aparezca gente que tenga talento. Pero lo que sucedió es que la aparición de estos americanos, digamos en grupo o bloque, coincidió con un momento malo de la literatura española, no porque no hubiera buenos escritores, sino porque eran unas circunstancias políticas poco favorables. Y además en un momento en que los que constituían la oposición intelectual al régimen hacían unas propuestas que ya estaban superadas por la historia, entonces vino esa época penosísima del social realismo en la que se consumieron y se agotaron y se hundieron media docena de muchachos que podrían haber sido buenos escritores, se les decía que no había que escribir bien... en fin, una serie de tonterías y, claro, de repente aparecen los americanos que tienen imaginación, que escriben bien y que se llevan a la gente, a mí esto me parece normal.

P.: En la situación actual, superado ese momento del boom hispanoamericano, se ha amplificado la imagen de la literatura española: si hablamos de literatura en castellano, pues ya no es la española la única existente, obviamente.

R.: Esto es un hecho, un hecho lógico. Yo no veo la razón por la que los americanos deban estar supeditados, ni en esto ni en nada. Si algo queda de espíritu colonizador, pues hay que renunciar a eso. Ahora, tampoco hay que adquirir,

como adquiere mucha gente, un complejo de inferioridad pensando que todo lo americano, por ser americano, es mejor que lo nuestro, ¿no? Es muy posible que ese señor que lo dijo no entienda de literatura, porque una cosa es saber de literatura y otra entender de literatura. No tiene nada que ver una cosa con la otra.

P.: ¿La diferencia entre eruditos y literatos de veras?

R.: No, no. El entender no tiene nada que ver con la ciencia.

P.: ¿Se refiere a la intuición, quizá?

R.: No. Es una relación directa con la obra de arte, no solamente con la literatura, con el arte en general, no tiene nada que ver con la investigación, es un tipo de relación cordial, diríamos. Y claro, pues estos señores, a quienes yo conozco porque yo estuve en América y sé qué puntos calzan... no todos, claro, porque también hay gente que está muy bien informada, que tiene buen gusto y entiende de literatura, pero, en general, son señores que saben más o menos, pero que no saben lo que se traen entre manos. La prueba de ello está en los libros que se estudian. Por ejemplo, yo he dado muchas conferencias en universidades americanas, hablando de cuatro libros estupendos que ellos ignoraban. Y no digo cuatro autores, porque a algunos autores los conocían. Es decir, allí no se conocía, por ejemplo, el *Félix Muriel* de Rafael Dieste [*Historias e invenciones de Félix Muriel*], que es el mejor libro publicado en la emigración. No se conocía *Los niños tontos*, de Ana María Matute, que es el mejor libro de Ana María Matute. No se conocía el *Alfanhuí* [*Industrias y andanzas de Alfanhuí*], de Ferlosio. Y no se conocía en absoluto a Álvaro Cunqueiro. ¿Por qué? Porque los periódicos no hablaban de eso, hablaban de otras cosas, se guían por lo que dicen los periódicos y los periódicos dicen lo que les parece. Y entonces, en aquella época, mucho más. Así, yo creo que en este momento [1988] hay una docena de escritores, entre los treinta y los cuarenta años, que van a constituir una generación importante. Escritores que tienen una orientación completamente distinta a la de los de mi época y las generaciones siguientes, tienen otra actitud frente a la literatura, tienen otra cultura y saben escribir. Claro, hay casos confusos, porque hay gente que escribe bien, pero no escribe buenas novelas. Eso pasa. Pero hay gente también que escribe muy bien. En los periódicos aparecen nombres de gente que escribe maravillosamente.

P.: Claro, estoy pensando, por ejemplo, en Paco Umbral, que escribe muy bien, pero a las novelas les falta algo...

R.: Les falta todo. Es otra cosa completamente distinta. No basta saber escribir para hacer una novela. Y se puede hacer una novela escribiendo mal, cosa que no aconsejo a nadie, pero que de hecho sucede.

P.: Pero no dejará de ser una mala novela, al final.

R.: Bueno, puede ser una buena novela mal escrita. Quiero decir que la prosa en que está escrita no es una prosa deslumbrante ni maravillosa, es una prosa funcional.

P.: Usted ha dicho en alguna ocasión que sus comienzos como escritor fueron un error, refiriéndose a sus primeras obras de teatro, ¿piensa lo mismo respecto a la novela o no se arrepiente de nada de sus principios?

R.: Bueno, en primer lugar, yo no me arrepiento de nada. Me hago cargo de mis errores, porque sobre mis errores se montan mis aciertos. Y tengo, o intento tener, una actitud objetiva ante mí mismo. Y claro, reconozco, por ejemplo, que el modo expresivo que yo usaba cuando escribí el *Viaje del joven Tobías*² es un error estético. Es decir, el *Viaje del joven Tobías* es un libro para mí importante, pero que no está escrito como debía, es un error de expresión, justificable, porque entonces se escribía una prosa muy recargada. Así como la generación del 27 fue una generación de grandes poetas, no lo fue de grandes prosistas. Esto no quiere decir que no haya habido buenos prosistas en el 27, pero son pocos, y sobre todo había una actitud ante la prosa que se puede sostener en cierto tipo de géneros, pero no en un género dramático o narrativo. Y claro, pues yo estaba más o menos imbuido de aquella estética y me salió *El viaje del joven Tobías*... creo que me curé pronto, porque me di cuenta, si no, seguiría escribiendo una prosa imposible.

P.: Respecto a la Generación del 27, alguna vez que se le ha intentado encuadrar en la Generación del 36, usted ha dicho que se veía más bien solitario, que se sentía más cercano a la Generación del 27, lo cual es un aspecto poco conocido. Más cercano, ¿en qué sentido?

R.: No, mira, lo que pasa es que la Generación de 27 influyó sobre mí, porque era lo que estaba vigente cuando yo tenía dieciocho años. Yo nací el 10, de manera que el 27 yo tenía diecisiete años y, claro, aquellos escritores eran unos escritores deslumbrantes y es lógico que un adolescente que empieza a escribir se sienta atraído por ellos. Por otra parte, mi formación cultural es anterior a la Guerra Civil, coincide con esa época. Evidentemente, quien más ha influido

2. La obra teatral *Viaje del joven Tobías* se publicó en Ediciones Jerarquía en 1938 con el subtítulo *Milagro representable en siete coloquios*.

en mi constitución espiritual fue Ortega y Gasset. Ahora, creo que eso ya está superado, ¿verdad?, y puedo adoptar una actitud objetiva e incluso crítica ante este grupo de escritores, a los cuales sigo reconociendo valor y admirando. Pero, vamos, quizá me haya apartado de ellos más de lo debido.

P.: Más de lo debido, ¿por qué?

R.: Bueno, porque yo siempre tuve afición a las literaturas extranjeras y, claro, encontré a otros poetas, probablemente iguales o superiores. No hay que pensar que la cumbre de la poesía fueran ellos. El momento anterior a las guerras fue un momento muy brillante de la cultura europea y, aunque hoy se tiende a olvidarlo, pero está ahí, se está viviendo de lo que ellos hicieron y nos dieron.

P.: ¿Cree usted también en la importancia de las lecturas certeras? Por ejemplo, usted decía que a los 30 años había leído ya cuanto le podía influir literariamente hablando... ¿Hay lecturas que pueden marcar de por vida? Estoy pensando en el *Quijote*, que es un tema recurrente en usted.

R.: Influyen sobre uno aquellos escritores con los cuales uno se siente de alguna manera afín. Hay grandes escritores que yo he leído, que yo admiro, pero que no me han dado nada, por ejemplo, Proust. Yo tengo una mente, una sensibilidad y una personalidad completamente distintas y, si yo le imitara, sería un imitador de Proust, no sería yo. Entonces, yo me encuentro mejor en la línea cervantina, que es una línea de literatura inglesa, no española; en España no le han hecho caso a Cervantes nunca, por mucho que hablen de él, no hay ningún escritor español que haya recogido la herencia de Cervantes.

P.: Por cierto, hablando de Cervantes, yo siempre leía sus colaboraciones en el *Sábado Cultural del ABC*, que se publicaban bajo el título de «Cotufas en el golfo»³ y hasta que leí esa misma expresión en el *Quijote*, me devanaba los sesos pensando qué significaría, porque no lo había oído nunca.

R.: Claro, fue un tributo.

P.: Y ahora, ¿qué hace más, leer o releer?

R.: Bueno, yo tengo una escasa capacidad de lectura, porque veo mal. Entonces, suelo guiarme un poco por lo que se dice de los libros, y a veces me encuentro con que lo que se dice es acertado; y otras veces me encuentro con que se establecen reputaciones que no responden a la realidad. Por ejemplo, a mí me

3. *Cotufas en el golfo* (Destino, 1998) recoge los artículos que compusieron la columna de igual nombre que publicaba Torrente entre los años 1981 y 1986 en el periódico *ABC*, muchos de los cuales trataban temas cervantinos.

parece que Milan Kundera no es un gran escritor. Claro, la gente está embobada con él...

P.: También está en las listas de los libros más vendidos.

R.: Claro, eso es resultado también de la propaganda. Es un escritor inteligente, interesante, pero no es un gran escritor. No puede sustituir a Proust, por ejemplo, o a Joyce. Es un buen escritor corriente.

P.: ¿Y suele usted leer lo que se escribe acerca de su obra o está un poco al margen?

R.: Es que es muy difícil estar al tanto de todo lo que se dice de uno, porque no llegan hasta mí todas las opiniones de los demás... Una crítica que aparezca en *El País* o en el *ABC*, en un diario o una revista de gran tirada, siempre acaba uno leyéndola. Pero como se escribe en muchos sitios, es difícil acceder a todo.

P.: ¿Le suena muy tópico cuando se dice respecto a su obra que hay un comienzo en la novela intelectual, luego una renovación de la novela tradicional más o menos realista, y finalmente una revolución con *La saga/fuga de J.B.*?⁴ ¿Qué hay de cierto en esa estructuración de su obra?

R.: Yo lo que creo es que desde mi primer libro hasta el último hay una evolución. Efectivamente, yo no escribo ahora como cuando escribí *Javier Mariño*, creo que mi literatura ha mejorado, se ha enriquecido y presenta una fisonomía distinta, quizá mejor, quizá peor, no lo sé, pero evidentemente no es lo mismo. Pero bueno, esto le sucede a cualquier autor, salvo a los que encuentran una fórmula y se acomodan a ella. Todo escritor tiene una historia personal que, por lo general, depende, en primer lugar, de lo que uno lleva dentro y de lo que uno ve como suyo; y, en segundo lugar, porque se van viendo cosas distintas que, más o menos, le van a uno abriendo caminos. Yo pienso que el escritor vivo y curioso siempre tiene en cuenta lo que hacen los demás, aunque no lo imite. Evidentemente, cuando yo escribí mi primer libro, mi personalidad literaria y cultural estaba formada y, claro, pues todo lo que se puede encontrar en cualquier libro mío de esta década está en germen en *El viaje del joven Tobías*.

4. Obras como *Javier Mariño* (1943), *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) o *Ifigenia* (1950) representarían esa primera etapa de novela intelectual. El retorno al realismo se suele identificar con la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957, 1960, 1962), *Don Juan* (1963) y *Off-side* (1969). Mientras que obras como *La saga/fuga de J.B.* (1972), *Fragmentos de apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980) constituirían una evolución hacia un tipo de novela de estructura más compleja.

P.: Ayer, en la conferencia siguiente a la suya, la profesora Isabel Criado hablaba del problema de la censura en la novela de los 40 y puso casualmente como ejemplo el caso de su novela *Javier Mariño*, que fue publicada y después retirada por la censura⁵. ¿Qué supuso esta experiencia?

R.: Por una parte, claro, a mí me dio un gran disgusto. Pero, hoy, visto con casi medio siglo de perspectiva, me parece que fue una acción afortunada, porque me hizo reflexionar sobre la situación real y acomodarme a ella, porque claro, si no, yo me hubiera encerrado en mi casa y no hubiera vuelto a escribir. Entonces, como existía realmente la censura y había que trabajar con ella, había que pensar. Pero esto me pasó a mí y a todos los escritores de la época: había que ver la manera de engañar a la censura. Nos dedicamos a engañar a la censura, que por fortuna no estaba en manos de personas inteligentes, sino de personas a las cuales era fácil engañar. Es decir, que yo publico en los años cuarenta dos sátiras políticas, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* e *Ifigenia*, que pasan por la censura sin ninguna tachadura.

P.: No se enteraron.

R.: En efecto, afortunadamente, era gente que no veía más allá de sus narices. Si se decía una palabrota, la tachaban, si se decía algo contra Franco, lo tachaban, si se describía una escena verde, la tachaban... pero fuera de esto, no veían otras cosas.

P.: Que era lo más importante.

R.: Claro, era lo más importante. De manera que llegamos a saber cuáles eran los caminos indirectos por los cuales se podía transitar. Y en cuanto al pensamiento, a decir lo que uno quiere, muy pronto, cuando hicimos la revista *Escorial*, que la hicimos entre unos cuantos amigos⁶, la hicimos sabiendo que teníamos que manifestar claramente unos elogios al régimen, para, al amparo de estos elogios al régimen, decir lo que nos diera la gana, vamos. De manera que es muy corriente encontrar en mis artículos y ensayos textos donde se hace una sátira o una crítica de una realidad y termina diciendo «cuando nosotros mandemos, ya veréis cómo esto desaparece». Claro, era la pantalla que nos permitía decir lo otro, que era lo que nos interesaba, porque si no, tendríamos que haber callado la boca durante 40 años, y no callamos la boca.

5. A esta cuestión dediqué con posterioridad el artículo «*Javier Mariño*: el influjo del pensamiento falangista en la ideología de los cuarenta» (*Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Universidad de Amsterdam, 1993, 2.^a época, n.º 2, 363-372).

6. La revista *Escorial*, fundada por Dionisio Ridruejo y Laín Entralgo, y en la que colaboraron Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Torrente Ballester, entre otros muchos autores, se editó en Madrid entre 1940 y 1950.

P.: ¿Y cómo se disolvió el grupo de la revista *Escorial*?

R.: Bueno, nos echaron, simplemente. La revista continuó, pero a los que la habíamos empezado nos echaron. Pero ahí están los años de revista, que tienen su importancia, no como realización, sino como intento.

P.: Por lo que respecta a su labor crítica, ¿cree usted que ha sido una ventaja la dedicación docente (estoy pensando en los numerosos profesores / poetas / críticos) respecto a quienes la escriben solo desde el ejercicio literario? O sin hablar ya de ventaja, ¿la ha propiciado en cierto modo?

R.: Pues mira, afortunadamente esto ya ha desaparecido o está en vías de desaparecer, se creía que eran incompatibles la labor crítica y la literaria, olvidando, por ejemplo, que en España hubo importantes escritores que fueron críticos. Por ejemplo, Valera, Pérez de Ayala...

P.: Clarín.

R.: Clarín... De manera que había una tradición de escritores críticos, o por lo menos unos ejemplos. Pero en literaturas como la inglesa o la francesa, es acostumbrado que un señor que escribe poemas, que escribe comedias, que escribe novelas, sea al mismo tiempo crítico. Por ejemplo, Eliot. O la mayor parte de los novelistas ingleses del siglo XVIII o XIX fueron gente que, al lado de su obra crítica, tienen una obra reflexiva. Es decir, que escriben sabiendo lo que escriben y, desde luego, cómo escriben. Como aquí en España lo que gusta es aparecer como 'dominado por el ángel', pero eso es una bobada. Ningún gran escritor español ha pensado que ha escrito 'dominado por el ángel'. Porque el propio Galdós, por ejemplo, fue crítico, y hay cartas por ahí de Galdós que están sin publicar, de las cuales se deduce que tenía una reflexión sobre la literatura. Doña Emilia Pardo Bazán era crítica al mismo tiempo que novelista. Es decir, que toda esta actitud negativa hacia la duplicidad, es una actitud de mediocres y de currinches, gentuza que se mete en la literatura y hace daño. En mi época hizo mucho daño. Claro, mi caso, por ejemplo, que empecé escribiendo teatro y fracasé como dramaturgo, esto es evidente, ¿no?, es decir, fracasé sin fracasar: me di cuenta de que yo no tenía nada que hacer por ese camino y lo dejé y luego me dediqué a la crítica de teatro, entonces, yo era un «resentido», porque supuestamente no tenía nada en la cabeza y bueno, después escribí cuarenta libros, prueba de que sí tenía algo en la cabeza y de que los que eran unos imbéciles eran ellos...

P.: Y cuando durante todos estos años ha estado usted publicando libros escritos con anterioridad, ¿qué ha sentido al reescribirlos? Porque habrá tenido que revisarlos, puede haber cambiado su conciencia sobre ellos...

R.: Bueno, yo el único libro que publiqué en esas condiciones es *La princesa durmiente va a la escuela*, lo demás en realidad son reediciones de libros publicados. *La bella durmiente* no se publicó. Entonces, yo lo que tengo es interés de que existan actualmente ediciones de todos mis libros para que quien quiera saber cómo es mi literatura disponga de ella en su conjunto. Porque, claro, yo publico *La saga/fuga de J.B.* y la gente dice...

P.: ¿Esto de dónde ha salido?

R.: Claro, pues mire, detrás de *La saga/fuga de J.B.*, hay *Don Juan*, la trilogía de *Los gozos y las sombras*, *La princesa durmiente va a la escuela*, *Ifigenia*, *Guadalupe Limón*, *Javier Mariño*... y un montón de ensayos⁷. Ahí tiene usted todo, lea, vea la evolución. El que lee la totalidad, sobre todo si la lee cronológicamente, se da cuenta de que hay una coherencia, de que hay una evolución, de que hay ciertos temas que se van desarrollando de distintas maneras, en fin, que hay un conjunto coherente, que no es que de pronto aparezca un libro por la gracia de Dios.

P.: ¿Cuál ha sido su relación con la literatura gallega? ¿Nunca se ha visto tentado de escribir en gallego?

R.: Sí, pero yo no sé gallego para escribir, sé gallego para hablar. [*Enciende un cigarrillo.*] Mi relación con la literatura gallega... la conozco, además desde muy joven, yo leía a Curros Enríquez o Rosalía de Castro desde que tenía 12 años, y a Castelao, claro, yo tengo un buen conocimiento de la literatura gallega y de la literatura gallega medieval, lo que pasa es que mi relación es más con Galicia, como entidad histórica y cultural, como realidad, que con la literatura gallega. Es decir, yo soy gallego de carácter y las bases de mi visión del mundo son gallegas. Y, claro, esto ya después se corrigió, se perfeccionó, se modificó, pero está ahí, sigo siéndolo.

P.: ¿Se ha planteado alguna vez, bueno, a estas alturas supongo que sí, la labor literaria como una profesión? ¿Ha habido épocas en que haya dejado al margen la creación y se haya dedicado solo a la docencia, en que se haya apartado de la literatura?

R.: De la literatura nunca.

P.: Sí, claro, de la creación quiero decir.

7. Entre su obra ensayística se cuentan *Compostela y su ángel* (1948), *Literatura española contemporánea* (1949), *Teatro español contemporáneo* (1957), *Panorama de la literatura española contemporánea* (1961, dos tomos), *El Quijote como juego* (1975) o *Ensayos críticos* (1982).

R.: Bueno, he tenido un apartamento entre el 50 y el 56, durante esa época no publiqué más que una cosa. Pero esa fue una época de trabajo literario de otra naturaleza, escribí ensayos, una historia de la literatura... yo no me aparté nunca de la literatura, porque es lo mío. Lo que pasa es que yo, además, he tenido siempre curiosidad por saber no solo cómo va la literatura, sino también cómo va la reflexión sobre la literatura. Y, claro, en los cincuenta años que llevo escribiendo ha habido muchos cambios y siempre he querido estar enterado para tomar una actitud ante ellos. Actitud que, en el caso del *Nouveau roman* o de la novela del social realismo, fue negativa, porque no me interesaban. Y en otros casos sí, por ejemplo, la nueva lingüística, la nueva crítica, todo este fenómeno del estructuralismo me interesó y lo estudié a fondo.

P.: ¿Le pilló a usted en Estados Unidos?

R.: Sí, me pilló en Estados Unidos, con mucho tiempo por delante y con todos los libros que necesitaba, de manera que pude enterarme. En este caso, mi actitud fue bastante más positiva que en el anterior.

P.: ¿Valora en general positivamente su paso por Estados Unidos? Al menos académicamente...

R.: No solo académicamente, en general. Yo en los Estados Unidos padecí mucho de morriña y esto me hizo ser un poco injusto, porque la verdad es que yo trabajé en los Estados Unidos muchísimo, con mucha facilidad, por lo que el balance es enormemente positivo. Aunque, como yo soy bastante sentimental, echaba de menos mi tierra, pero, vamos, fue una buena época en todos los aspectos. Porque yo me marché de España después del fracaso de *Don Juan*⁸, que realmente fue el único de mis fracasos que me dolió, y pude llegar a una situación de serenidad y darme cuenta de lo que valían mis cosas y de por qué no se estimaban.

P.: ¿Se sentía usted solo en el terreno literario, sentía que nadie hacía el tipo de literatura que hacía usted?

R.: Bueno, eso no molesta, lo que molesta es la actitud negativa de los demás. Si uno publica libros es para que se entiendan, no para que se rechacen sin conocerlos y, claro, el caso de *Don Juan* es paradigmático a este respecto. Yo no sé si es el mejor de los míos, pero claramente es uno de los mejores. Hay

8. Cuando se publicó *Don Juan*, en 1963, no obtuvo éxito ni de público ni de crítica. Al cabo de tres años, en 1966, Torrente recibió una invitación de la Universidad de Albany para ejercer como profesor permanente y se trasladó allí con toda su familia. Aunque volvió a España en 1970, aún colaboró algunos semestres con Albany, hasta su regreso definitivo en 1973.

mucha gente que cree que sí lo es y, sin embargo, es un libro al que no se le hizo ningún caso. Ahora ya es conocido, sí, y hay escritos sobre él, importantes, pero en el año 63 en que se publicó era un libro extemporáneo, la gente no iba por ahí, no se había llegado todavía a eso. Con decir que entre 1963 y 1972 habían salido del almacén 900 ejemplares, que sale a cien por año, hay que pensar que de esos 900 la mitad por lo menos fueron regalo. Es decir, que fue un fracaso en toda regla. Y me dolió, fue un momento grave en mi carrera literaria. Me marché de España pensando en no volver, en fin, yo qué sé... Sí, sí. Lo que pasa es que yo no sabía lo que era vivir fuera. La gente no sabe lo que era escribir entonces. No solamente por la censura, la gente se refiere sobre todo a la censura, pero es que había muchas censuras, además de la oficial.

P.: ¿La cerrazón de los críticos?

R.: Muchas cosas: actitudes dogmáticas... en fin.

P.: Curiosamente, hablando sobre *Los cuadernos de un vate vago*⁹, que en su mayor parte está escrito en Estados Unidos, comentaba un profesor que «de vago, nada», porque estas son de las vagancias fructíferas. Deja constancia de lo que le costó, pero no paró de escribir, como acaba de decir.

R.: Trabajé mucho, aunque soy vago en otros sentidos.

P.: ¿Y de su labor como académico está satisfecho?

R.: [*Pausa larga.*] De esto no me gusta hablar¹⁰.

P.: Pues no hablemos...

R.: No tiene importancia, es decir, el hecho de ser académico no influye en la producción, es algo de tipo social.

P.: Aunque no deja de ser un reconocimiento a su labor.

R.: Sí, claro, pero quiero decir que a mí no me ha cambiado.

P.: ¿Y los premios literarios?

R.: Pues tampoco.

9. *Los cuadernos de un vate vago* son unos diarios de trabajo que aparecieron publicados en 1982.

10. Torrente Ballester fue elegido académico de número de la Real Academia Española en 1975, donde ocupó el sillón E, si bien leyó su discurso de ingreso en 1977. Versaba «Acerca del novelista y su arte» y fue respondido por Camilo José Cela.

P.: ¿Ni siquiera con el Premio de la Crítica?¹¹

R.: Sí, bueno, pero habían cambiado ya muchas cosas en el 72, que fue el primero que me dieron. Incluso el mundo español, aunque todavía existía censura, ya pensaba de otra manera, se abría más, se había abierto a otras ideas que no eran las que estaban más o menos enquistadas. La prueba está en que *La saga/fuga de J.B.*, que tuvo que pasar por la censura, estuvo 24 horas, es decir, que el censor no pudo ni oírla. Entró hoy y mañana dieron la autorización.

P.: Ni la leyeron.

R.: Claro, pero si en vez del año 71 hubiera sido el 61 se la habrían cargado, porque está llena de cosas que en ese momento hubieran sido escandalosas.

P.: ¿Le sorprendió el revuelo que se armó con la publicación de *La saga/fuga de J.B.*? ¿Cómo lo encajó?

R.: Hombre, a mí no me desagradó, me pareció muy bien, fue una sorpresa, me di cuenta entonces de que las cosas habían cambiado, porque pasó la censura. Vamos a suponer que hubiera salido el año que publiqué *Don Juan* [1963], pues hubiera corrido la misma suerte que esa novela.

P.: ¿Podría explicar esta afirmación suya, «Solo soy un testigo metafórico de la realidad», como definición de la tarea del novelista?

R.: Eso tiene mucho que ver con lo que ayer os expliqué de la experiencia de la realidad, y de que siempre, en la base de toda obra literaria de tipo narrativo, hay una operación que se puede explicar como metáfora. No sé cómo decir esto... que la novela no es solamente una metáfora, es también una... ¿cómo se llama el tercer tropo?

P.: ¿Metonimia?

R.: Eso. Jakobson, por ejemplo, dice que la novela es una metonimia, yo creo que es algo más que una metonimia, pero es también una metonimia, además de ser una metáfora.

11. El Premio de la Crítica lo obtuvo en dos ocasiones: por *La saga/fuga de J.B.* (en 1972, junto con el Premio Ciudad de Barcelona) y por *Fragmentos de apocalipsis* (en 1977). Previamente, en 1969, había conseguido el Premio Juan March de novela por *El señor llega* (primer volumen de *Los gozos y las sombras*). *La isla de los jacintos cortados*, por su parte, ganó en 1981 el Premio Nacional de Narrativa. Con posterioridad llegaron el Príncipe de Asturias (1982), el Cervantes (1986) y, finalmente, el Planeta por *Filomeno, a mi pesar* (1988).

P.: En realidad, enlazando con lo que decía usted ayer, sería más una metonimia, en el sentido de tomar una parte de la realidad...

R.: Sí, claro, en ese sentido es una metonimia, pero en otro sentido es una metáfora, es el dar una versión de lo real mediante un término de comparación.

P.: Muchas veces hablando de la fantasía en su narrativa se le ha relacionado con el mundo de Álvaro Cunqueiro, ¿qué opina de ello?

R.: Álvaro Cunqueiro y yo, que somos contemporáneos, coetáneos, amigos y gallegos, tenemos muchas cosas en común. Cosa por otra parte explicable, porque nuestra cultura es la misma, nuestra experiencia histórica, social, fue la misma. Hay diferencias importantes: por ejemplo, la relación con la realidad es mayor en mi literatura que en la de Cunqueiro y es cosa curiosa, porque cuando Cunqueiro describe la realidad hace costumbrismo, cosa que yo no hice nunca. Pero, por ejemplo, ante la lengua castellana, tenemos una actitud muy semejante, pero esto se explica no por imitación. Podría decirse que tanto él como yo pertenecemos al mismo clan, no es así, es que el hecho de tener como lengua madre el gallego influye en la manera de escribir el castellano, en la sintaxis, por ejemplo. La sintaxis de Cunqueiro tiene más relación con el gallego que la mía, pero la mía también tiene mucha relación con la sintaxis gallega. Y luego sobre todo el concepto musical de la prosa, es decir, que nosotros partimos de una lengua que tiene un ritmo distinto al del castellano, entonces intentamos aplicar al castellano que usamos el ritmo originario. De manera que, en ese aspecto entre Cunqueiro y yo hay una coincidencia. Él prestó mucha más atención a la cultura céltica que yo, se nutrió de la cultura céltica, no solo gallega, sino en general, de la bretona, irlandesa, etc., que en mí también han influido, pero menos, hay menos elementos de este origen en mi literatura que en la de Cunqueiro, pero en la mía también los hay. En fin, dos escritores que son amigos, que han hablado mucho de estas cosas, que han tenido experiencias semejantes... Ahora bien, Cunqueiro coincide mucho más con Borges que yo, sin que Cunqueiro haya leído a Borges.

P.: ¿Sin que lo haya leído?

R.: Cunqueiro realmente yo creo que apenas ha leído a Borges. Sin embargo, yo creo que coincide en muchas cosas con él, por ejemplo, en la utilización de las materias literarias. Yo también hago literatura sobre literatura, en un sentido distinto, porque, claro, si hacemos un triángulo Borges, Cunqueiro y yo, Borges está en un extremo, Cunqueiro está en el otro y yo estoy en medio. Pero yo estoy seguro de que Cunqueiro no leyó a Borges o apenas lo leyó. Yo sí, yo he leído a Borges y fui amigo de él, pero no creo que haya influencias, sino coincidencias.

P.: El aspecto metaliterario de algunas de sus novelas es crucial, un tema recurrente no solo de ellas, sino de la literatura reciente. Bueno, reciente no, porque está claro que ya Cervantes hacía literatura sobre su literatura...

R.: ¡Claro, claro!

P.: Pero es una línea que ha estado como soterrada, ¿no?

R.: Sí, pero es una línea real, la literatura está ahí y está viviendo sobre nosotros. Y, además, la literatura, en muchos escritores que no tienen la reputación de culturalistas que tenemos nosotros, está también. La gente no ha dicho nunca, y en cambio es verdad, que la primera serie de *Los episodios nacionales* es una novela bizantina, tiene la estructura de una novela bizantina: dos amantes que se encuentran, que se separan, que se encuentran, que se separan... exactamente.

P.: A lo mejor inconscientemente por parte de Galdós...

R.: ¡Qué va a ser inconscientemente! Galdós había leído *Persiles y Segismunda*, que es una novela bizantina. Nada de eso, Galdós lo sabía perfectamente, Galdós había leído mucho. Lo que pasa es que los que criticaban a Galdós no conocían la novela bizantina.

P.: Así, no puedes encontrar algo que no conoces.

R.: Justo, es decir, que los errores de los críticos proceden siempre de un desconocimiento. Para ser crítico hay que conocer toda la literatura.

P.: Pero eso es tan difícil... Según esa postura, por modestia, nadie hablaría de nada, porque, claro, «cómo voy yo a opinar, si yo no sé nada...», hay que partir de un cierto atrevimiento.

R.: Claro, es lo que pasa, la osadía. Pero, vamos, hay cosas tan curiosas... Por ejemplo, en *La saga/fuga de J.B.*, hay un momento muy concreto que coincide con un escritor inglés que yo he leído mucho. Entonces yo escribí esas páginas y me di cuenta de que coincidían con algo que yo había leído. Podía haberlas suprimido, pero las dejé. Hace cinco o seis años, estuve en Cambridge, en la Cátedra de Colin Smith, con todos sus estudiantes, para hablar de *La saga/fuga*. La sesión duró casi tres horas y yo les dije: «En *La saga/fuga* hay algo que procede de un escritor inglés más o menos contemporáneo. Cuando vuelva el año que viene, tienen ustedes que decirme quién es». Volví al año siguiente y no lo sabían. Bueno, la segunda vez alguien dijo «es un escritor del XVIII», no, les dije, es de este siglo. No lo sabían, porque la gente no lee.

P.: O no lee, o lee por encima, y así no se pueden captar esos matices. Y cuando hace un momento decía que a Cervantes en España no se le ha hecho caso, estaba pensando yo en Eduardo Mendoza, no sé si ha leído *El misterio de la cripta embrujada*, una lectura que a mí me recordaba mucho el estilo cervantino.

R.: Es muy posible que los escritores contemporáneos vuelvan a Cervantes.

P.: ¿Pero sigue creyendo que, en general, no se le ha atendido suficiente?

R.: No, porque Cervantes no es un escritor español, no tiene nada de español, si acaso, es un escritor gallego.

P.: Dicho así, suena provocativo, antes decía «inglés», ¿en qué sentido?

R.: Bueno, no es que sea un escritor inglés, es que los ingleses aprendieron de él. Hay varios escritores ingleses que comienzan una novela diciendo «voy a escribir una novela al modo de Cervantes». Realmente, la escuela cervantina es la escuela inglesa del siglo XVIII, novelistas que leen a Cervantes de una manera expresa. Por ejemplo, el *Tristan Shandy*, de Sterne, comienza justamente así. Claro, esta línea fue la que yo seguí.

P.: Que en España quedó interrumpida, porque el XVIII español...

R.: No solo, en el XVII ya no hay un estilo cervantino. Es decir, Cervantes es un escritor que tiene un éxito inmediato y al que se olvida enseguida. Y, claro, se le rescata en el siglo XVIII porque tiene fama fuera, si no, se le hubiera seguido ignorando. Y a pesar de eso, siguen sin entenderlo. Todo lo que se ha hecho en España sobre Cervantes es puñetera erudición, salvo Ortega y Gasset, que fue el primero que tiene una visión de Cervantes distinta y al cual siguieron luego, por ejemplo, Luis Rosales o Arturo Serrano Plaja. En fin, hay ya en este siglo, después de Ortega, tres o cuatro escritores que juzgan a Cervantes de otra manera, y que parten de un entendimiento y de un amor. Pero, en general, los españoles sienten que Cervantes les está tomando el pelo, porque es cierto, y les molesta, dicen que es un rollo y lo dejan.

P.: Su ensayo *El Quijote como juego* fue gestado tras muchas lecturas y se escribió en una época determinada.

R.: Yo leo el *Quijote* constantemente, sobre todo el *Quijote*, otras cosas también, pero sobre todo el *Quijote*. Lo que pasa es que una vez di un curso sobre el *Quijote* y de ese curso salió el libro¹².

12. Este ensayo literario apareció en 1975 y así explicaba el autor su origen en el prólogo: «Las ideas que conforman este trabajo, [...] en esbozo primero, más desarrolladas después,

P.: ¿Qué tal ha encajado usted el éxito? Porque hoy en día es usted conocido no solo en el ambiente literario, sino también entre mucha otra gente que tal vez no lo ha leído en absoluto...

R.: Bueno, la respuesta a eso es que vivo en Salamanca. En vez de irme a Madrid a ser un personaje, pues vivo en Salamanca.

P.: Tiene usted mucho apego a esta ciudad.

R.: No es que tenga apego, sino que vivo bien, la gente me quiere, me respeta, yo también los respeto a ellos, se han portado bien conmigo, me encuentro bien aquí¹³. No me interesa vivir el éxito, eso es muy desagradable, porque los españoles son muy celosos. Y claro, ojos que no ven... Yo ya no estoy para pelearme con nadie, que me dejen tranquilo.

P.: ¿Eso se aplica también a la crítica que habla de sus novelas y tal vez se equivoca en sus juicios?

R.: Generalmente se equivoca, porque, claro, no cabe duda de que yo soy un hombre de otra época. Por formación y porque yo veo el mundo de una manera distinta a como se ve ahora y esto, quieras o no, queda reflejado en mis libros. Por otra parte, yo vivo mi tiempo. Vamos a poner un caso, yo escribo una novela que se llama *Quizá nos lleve el tiempo al infinito...*

P.: Que es un endecasílabo perfecto, entre otras cosas...

R.: Cierto, pero el crítico no ve más que una novela de espionaje. Claro, este crítico no se da cuenta de que todos los elementos básicos de esa novela son elementos clásicos, y algunos de ellos que ya he tratado en otras obras mías. Como, por ejemplo, el tema del robot, que aparece en *El casamiento engañoso* por primera vez, reaparece en *Fragmentos de apocalipsis* y que yo debo, que yo descubrí en una película del año 28, muy pretenciosa, que ahora la han arreglado, *Metrópolis*, que me llevó a los orígenes del tema, que es la fábula de Pigmalión y Galatea, es decir, que es un tema clásico, cuyo rastro se puede

servieron de tema a varias conferencias, y, una vez precisadas, las utilicé como base de los cursos sobre el *Quijote* que me veo en la necesidad de dar anualmente a mis alumnos de bachillerato. No soy un erudito ni un hombre de ciencia, y si lo primero me resulta indiferente, no dejo de deplorar lo segundo y me apresuro a confesar que de muy buena gana hubiera aprendido en alguna parte los métodos y exposición de la crítica moderna. Mi trabajo es, pues, el de un aficionado más o menos ducho en lecturas, que añade a esta condición la de novelista profesional, la de inventor de ficciones, circunstancia en la que me amparo para aplicar a un texto ajeno y eminente el saber que de mi experiencia de escritor pueda haber obtenido».

13. Cuando Torrente se jubiló como catedrático de instituto en 1980, la ciudad de Salamanca le tributó un homenaje. Un regalo entrañable fue una versión del *Quijote* escrita a mano por sus exalumnos.

seguir a lo largo de toda la historia, el autómeta, el golem de la cultura judía, hay muchas referencias, sin tener nada que ver con los robots americanos. Claro, lo que yo no puedo poner es el mito de la Galatea tal como fue en su origen.

P.: Porque entonces lo estaría repitiendo tal cual.

R.: Claro, es una reutilización, algo que hago yo mucho, reutilizar temas viejos, que responden a preocupaciones constantes de la humanidad. Son tan reales como puede ser real una huelga, o una guerra, lo que pasa es que la gente no sabe lo que es la realidad.

P.: Volvemos a lo mismo, si se desconoce el tratamiento que han recibidos tales mitos no se pueden reconocer.

R.: Claro, por eso dicen «es una novela sobre el robot americano». Lo primero que pasa es que la palabra *robot* no es americana, es una palabra inventada por un escritor checoslovaco de este siglo, palabra que tuvo fortuna, pero que no es americana, sino europea¹⁴. Segundo, este señor daba actualidad a un tema muy viejo. Por ejemplo, en esa novela hay cosas muy concretas de la narrativa europea, como el tema de *La Venus de Ille*, de Merimée, con el anillo que le pone a la estatua, o sea que hay un compromiso matrimonial entre un hombre y una estatua, que es algo que aparece en esta novela. La gente no ha leído a Merimée, pero claro que hay una referencia, deliberadamente, porque yo me estoy moviendo dentro de un tipo de literatura, de variaciones temáticas que yo conozco y de las cuales soy consciente que estoy utilizando. De manera que cuando mi personaje le pone el anillo, que después resulta que es una máquina, pero él no lo sabe y ella hace así [*ofreciendo el dedo*], eso está deliberadamente puesto así, para anudarlo a una tradición. No es necesario, desde el punto de vista del desarrollo de la novela, pero a mí me parece necesario desde el punto de vista de decir «esto está dentro de esta tradición y no de la otra».

P.: Cree usted necesario, entonces, dejar constancia del seguimiento de una determinada tradición.

R.: Claro, naturalmente. La novela de Merimée, que procede de una leyenda, está dentro de una tradición del hombre y la estatua, una estatua que tiene vida, este es el problema, que tiene vida. La leyenda de *La Venus de Ille* es terrible, porque la estatua se convierte en un ser demoníaco. Pero si se desconoce no se puede relacionar y lo relacionan entonces con John le Carré y *El espía que*

14. En efecto, procede del término checo *robota*, que usa por vez primera el escritor de ciencia ficción Karel Čapek, en su obra dramática de 1920 *R. U. R. (Robots Universales Rossum)*, y con la que designa a unas máquinas pensantes que acaban por sublevarse y matar a su creador.

surgió del frío. Pero mi visión del mundo no tiene nada que ver con esa novela. Le Carré utiliza el realismo más triste y más pobre para renovar un género que se hubiera podido hacer de otra manera. Pero, en fin, a mí no me interesa eso, a mí me interesa otra cosa.

P.: Ese sería tal vez un ejemplo de lo que usted decía al inicio, «una novela buena, pero mal escrita», para poder llegar a todo el mundo...

R.: Bueno, pero eso es deliberado, eso forma parte de su visión de la novela. Yo no me propongo lo que Le Carré, realmente esa es una novela que es una metáfora.

P.: ¿En qué sentido?

R.: En el sentido de que lo que hace es, indirectamente, plantear un tema que está sin resolver, el tema de si la máquina puede llegar a tener vida, cosa que en este momento es una preocupación real, o si se puede llegar a la vida a través de la máquina, todos los intentos de creación artificial de vida... en el fondo, eso es lo que significa. Desde un punto de vista religioso, alcanza autonomía, alcanza vida y persigue trascendencia. En cambio, la muñeca de Estados Unidos está supeditada a un puro mecanismo, a una concepción de la vida como puro mecanismo y la otra no, son dos creaciones de dos culturas distintas.

P.: Ayer me dijo que tenía algo preciso que hacer a las 11:30...

R.: No te preocupes, porque...

No sé por qué no debería preocuparme, porque la grabación se corta en este mismo punto. Había pasado una hora y media de entrevista. Mientras me despedía y le agradecía el tiempo que me había dedicado, llegó la persona con quien Torrente Ballester había quedado a continuación: Jesús Aguirre, el duque de Alba. Así lo he recordado siempre. Sin embargo, ahora me surgen las dudas: del mismo modo que estaba convencida de que esta conversación ya aparecía como apéndice de mi tesina, tal vez este sea un recuerdo inventado. En cualquier caso, el comprobar que no estaba realmente publicada es lo que me ha permitido ofrecer aquí esta entrevista inédita, como tributo a mi querido profesor Miguel Ángel Lozano. Gracias por tantos años de enseñanza y por haber guiado mis comienzos en la filología.