

LA SAGA/FUGA DE J. B. CONVERSACIONES CON SU AUTOR

M: DE LOS REYES NIETO PÉREZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

«Yo tengo explicado muchas veces cuál es mi actitud ante la realidad, que es una actitud radical, es decir, lo irreal no existe».

A finales de los ochenta tuve la suerte de poder conversar varias veces con Torrente Ballester. Me recibía en el bar del Gran Hotel de Salamanca, a donde solía ir el narrador antes del almuerzo. Quería que me hablara de *La saga/fuga de J. B.*, novela por la que he sentido —y siento— una pasión especial, y que a un tiempo me parecía jeroglífica, llena de misterios, de agudezas, de sapiencia narrativa. Quería que él mismo, de sus propios labios, me desvelara algo de esos misterios. El saber narrativo —pero, por supuesto, no sólo narrativo— de Torrente no tiene límites ni precio para quien, como yo, estaba de lleno en la tarea de aprender de él, de alguien que es a la vez que un narrador de talla un crítico y un teórico eminente, algo de eso que se ha llamado narratología.

La idea de contestar en cinta magnetofónica (ya es conocida su afición por esos aparatos) a un largo cuestionario mío fue del propio

Torrente: sin duda para librarse de mí y de mi avidez inquisitiva. Es difícil sobre todo olvidar la amenidad y la cortesía del maestro. De su generosidad de auténtico caballero hablan el mucho tiempo que con absoluto desinterés gastó conmigo —del que las dos cintas que tuvo que grabar y que aquí transcribo son más que una clara prueba—, el cuidado y la atención con que responde, como se verá, a mis muchas preguntas, sin hacerme notar la impertinencia de más de una. quede como homenaje a Don Gonzalo la publicación en esta revista de esas transcripciones, que con toda seguridad iluminarán al estudioso, como me esclarecieron a mí misma, acerca de tantos puntos de *La saga/fuga*, de la obra torrentina en general y de su época, de la teoría narrativa y de la propia personalidad del autor.

I. LA OBRA DE TORRENTE BALLESTER

P. ¿Qué lugar ocupa, a su juicio, su obra, dentro del panorama narrativo de postguerra?

R. *Para situar a un escritor en su tiempo hace falta, en primer lugar, perspectiva; y en segundo lugar, un principio de clasificación.*

Naturalmente, yo no dispongo de ninguna de estas dos condiciones.

Me veo a mí mismo perteneciente a una generación que puede ser la primera de la postguerra o la última de la anteguerra, de la cual formaban parte personas como Ignacio Agustí (muerto prematuramente) o poetas como los Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco..., con ninguno de los cuales tengo, o al menos no me doy cuenta de que tenga, ninguna relación.

Los escritores posteriores, Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, que fueron los primeros en publicar novelas importantes después de la guerra, tampoco tienen afinidades conmigo.

En todo caso, habría que relacionarme con Álvaro Cunqueiro, que era aproximadamente de mi edad, o con escritores posteriores como

Juan Perucho. De todas maneras, creo que hay entre nosotros diferencias substanciales para que no se nos pueda meter en el mismo capítulo, como hizo algún autor de libros.

Yo me veo a mí mismo como escritor independiente y marginal que siguió su propio camino con independencia de todo criterio ajeno a los míos propios; sobre todo, con independencia de las modas sucesivas que aparecieron y desaparecieron en España en el último medio siglo.

P. Usted sostiene, y estoy totalmente de acuerdo, que su obra es una especie de pescadilla que se muerde la cola. Ahora bien, no en cuanto a composición de su mundo poético, sino en cuanto a intención crítica o moral. ¿Cree que hay evolución desde *La princesa durmiente va a la escuela* hasta *La saga/fuga de J.B.*?

R. *Evidentemente La princesa durmiente va a la escuela tiene una intención crítica, pero creo que esta intención desaparece en mis obras sucesivas, dentro de las cuales lo más que se puede hallar son críticas ocasionales a algún tema o materia de carácter literario o intelectual. Pero nunca una obra entera está presidida por ese propósito. Yo no le llamaría a eso evolución, le llamaría simplemente cambio de actitud.*

P. Cuando escribió *La saga/fuga de J.B.* ¿pretendía llenar algún hueco en la novela española del momento?

R. *Yo no creo que ningún escritor auténtico y que se respete, cuando se pone a escribir una obra, se proponga llenar un vacío u ocupar un determinado capítulo de un conjunto literario.*

Cuando yo escribí La saga/fuga de J.B. sólo pensaba en La saga/fuga de J.B. y no me proponía nada extraño o diferente de la invención y redacción de la obra. Si, después de publicada, cosa que para mí estaba dudosa mientras la escribía, vino a ser situada en un lugar determinado, ni yo soy responsable, ni es probable que esté conforme con la clasificación.

P. ¿Han contribuido sus estudios históricos en la composición y enfoque de sus novelas?

R. *Sí, efectivamente mis estudios históricos han contribuido como uno de los pilares, unas veces visibles y otras no, de mi obra literaria. En general, siempre establezco en el texto o en el contexto alguna relación con el momento histórico en que transcurre la acción de la novela. De esto quizá puedan excluirse algunas narraciones cortas, no todas. Pero, en general, la preocupación histórica es una de mis preocupaciones básicas.*

P. ¿Qué opinión le merece la novela española escrita por gallegos?

R. *Podría darse una respuesta general, si todos los escritores gallegos, por el hecho de serlo, coincidiesen en unas determinadas características. Creo, sin embargo, que esta coincidencia, con carácter general, no existe. Es frecuente, pero sólo frecuente, que los escritores gallegos coincidan en el sentido del humor. Pero hay bastantes narraciones novelescas contemporáneas, escritas por gallegos o en gallego, donde esta característica del humor no se vislumbra. Sin embargo, suele ser lo más estimable de ellos.*

P. En bastantes ocasiones, recientemente en el homenaje que le fue tributado en Santiago de Compostela, ha reiterado su gusto por la lengua gallega. ¿No cree que uno de los factores de la belleza de su estilo está en el sometimiento del castellano al ritmo del gallego?

R. *Mi relación con la lengua gallega la he explicado muchas veces. Es la base de mi expresión castellana y en ella hay que buscar las raíces del ritmo de mi prosa, es decir, de todos los aspectos musicales de la misma; y, por supuesto, en mi sintaxis. Naturalmente esto es algo de lo que soy consciente, pero de lo que nunca intenté librarme en busca de formas más castizas de forma castellana. Creo también que es una de las características más visibles de mi literatura, lo cual se advierte con una simple comparación de mi prosa con la de aquellos contemporáneos míos, o al menos coetáneos, que escriben formas de castellano más conformes con la literatura tradicional y con la lengua castiza.*

P. ¿Cómo influyó en su obra su estancia en los EE.UU.? En el sentido de si la nostalgia de España avivó su mundo fantástico centrado en Galicia.

R. *Yo creo que en el libro titulado Cuadernos de un vate vago está, quizá sin referirlo, de una manera espontánea y con frecuencia demasiado sincera, cuál era mi estado de ánimo durante mi estancia en los EE. UU.; y de esa lectura puede derivarse la conclusión de que, en lo único que influyó ese ambiente, fue en haberme proporcionado tiempo de sobra, ocasión de lectura y de trabajo y cosas por el estilo.*

Ahora bien, como fue en los EE. UU. donde adquirí un conocimiento amplio del estructuralismo, que entonces era la moda de pensar de moda, se puede concluir honestamente que mi actitud ante semejante moda intelectual reflejada en La saga/fuga de J.B. se debe, naturalmente, a mi estancia en los EE. UU.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que quienes leí con más atención, con más extensión y con más profundidad fueron los estructuralistas franceses.

P. ¿Podría darme su opinión sobre la narrativa española actual?

R. *Resulta difícil señalar los límites de la literatura española actual.*

Si la pregunta se refiere a los escritores de 45 años para abajo, mi opinión se puede reducir a dos puntos: en general escriben bien y algunos muy bien.

En cuanto a los materiales y actitudes, si los dividimos en realistas y no realistas, entendiéndolo a la manera tradicional, yo estoy más cerca de los no realistas que de los realistas. De todas maneras, mi actitud ante estos grupos es positiva y creo que están enriqueciendo la literatura española.

P. En sus estudios sobre el personaje literario, centrándose en el Quijote, señala que el escritor toma elementos de la realidad, que funde en su fantasía, para componer sus personajes. Por otra parte, cuando he hablado con Vd., hace mucho hincapié en las personas reales en las que se inspiró para crear tal o cual personaje. ¿Qué elementos reales se toman y cuáles se inventan?

R. *A la interrogación con que concluye no se puede responder brevemente.*

Yo tengo explicado muchas veces cuál es mi actitud ante la realidad, que es una actitud radical, es decir, lo irreal no existe. Cada cosa de la que podemos hablar tiene su modo de ser real y el escritor vive en esta realidad y se nutre de ella.

El resultado de esta relación con la realidad es la experiencia y la experiencia es el material sobre el que trabaja la imaginación.

Hay que entender por experiencia, no el resultado del contacto del escritor con lo que se entiende por tal, es decir, la vida cotidiana, social, sino con todo lo existente y muy principalmente con la cultura.

De ahí resulta que haya escritores, pongamos el ejemplo de Borges, cuya materia es principalmente cultural y que haya otros escritores, y no hace falta poner ejemplos, cuya materia es principalmente social.

Yo me sitúo a caballo entre estos dos extremos: tomo buena parte de mis materiales de la cultura, de la realidad cultural, y tomo otra buena parte de mis materiales de la realidad humana, social e individual.

Cualquier elemento de cualquier escrito, por fantástico que parezca, tiene una referencia a la realidad, tiene una relación con ella. Cuando la imaginación mantiene las estructuras reales el resultado es muy distinto que cuando rompe estas estructuras y altera el orden de la realidad al que pertenecen los materiales.

Si se coge como ejemplo un libro tal como Alicia en el país de las maravillas y se examina a fondo, se despieza, todos los materiales que existen en esta novela fantástica tienen una referencia real; lo que pasa es que todos ellos están cambiados de lugar y se atribuye a seres normalmente quietos, sin vida, situaciones vitales, o se juntan en una sola frase fantástica, elementos como gato, Chersire, o sonrisa, y se dice que el gato de Chersire se marchó dejando en el aire la sonrisa.

Todos los elementos de esta proposición son reales. Sin embargo, la nueva estructura que le da el uso de la fantasía lo convierte en algo realmente distinto de la realidad empírica, algo propiamente fantástico.

P. Abundando en lo mismo y siguiendo su terminología, ¿qué rasgos considera fundamentales para dar «realidad suficiente» a un personaje?

R. *Yo considero que eso que llamo «realidad suficiente» no depende tanto de los materiales que se usen cuanto de las palabras.*

Naturalmente, si las palabras se usan con un sentido exacto de su función literaria, deben referirse a realidades que el autor ha tomado de su experiencia y está introduciendo en la narración. Estas realidades serán más o menos efectivas como tales realidades dependiendo de la estructura verbal de las frases que las contengan.

De todas maneras, la fidelidad excesiva al posible modelo humano, en mi caso, da resultados inferiores a la introducción de rasgos, cualidades o características que proceden de otra persona o de otro lugar o de otro hecho. Es decir, yo no soy ni un buen retratista, ni un buen cronista de la realidad. Mis hechos y mis figuras tienen una relación con la realidad pero, en todos ellos, hechos y figuras, se pueden discernir materiales de procedencias diversas, cuya fusión en un solo hecho depende principal y casi únicamente del uso de las palabras acertadas.

P. En su obra abundan los finales con batallas y destrucciones. ¿Responden quizás, a un sentimiento de fracaso colectivo?

R. *No estoy seguro de la afirmación fundamental que se contiene en esta pregunta. Más aún, me temo que en cierto modo y con pocas excepciones, pero con algunas, evidentemente, en mi obra abundan los finales felices.*

Claro está que hay que entender por «final feliz» algo muy distinto de lo que se entiende por final feliz en el cine americano o en la novela rosa.

De todas maneras, no me atrevería a decir, a afirmar, que a lo largo de toda mi vida haya tenido esa sensación o convicción de un fracaso colectivo. Algo que pudiera llamarse así lo sentía específicamente y lo sentí durante cierto tiempo cuando escribí, allá por los años 50-51, La princesa durmiente va a la escuela. Pero creo que ese sentimiento de fracaso lo compartíamos muchas personas y, por supuesto, muchos intelectuales.

tuales. Hay que recordar el contenido histórico de aquellos años para explicarlo.

P. ¿Cree que el ser gallego influye en la facilidad con que maneja la ambigüedad y la ironía?

R. *La visión de la realidad como ambigua puede ser una postura de carácter intelectual o puede ser el resultado de una experiencia.*

El uso de la ironía pienso que responde a las mismas cualidades. No pienso, no creo que el pertenecer a una determinada colectividad proporcione instrumentos tan delicados como esos dos.

De todas maneras, estos instrumentos cuando existen y se manejan suelen ser actitudes vitales resultado de una experiencia total, es decir, de una experiencia social y de una experiencia cultural.

Las condiciones en que se desarrolló, a lo largo de los siglos, la sociedad gallega, la llevó, indudablemente, al uso de actitudes ambiguas y de la ironía como instrumentos de defensa o de ataque. Pero, con frecuencia, ambas cualidades formando parte de lo que se llama generalmente sentido del humor, tal y como se entiende, por ejemplo en el Quijote.

P. Parece que en su obra hubiera una diferencia de profundidad entre los personajes masculinos y los femeninos, (mucho más complejos los masculinos). Si está de acuerdo con ello, ¿considera que tendría eso relación con su afirmación en el prólogo a *La princesa durmiente va a la escuela*, de que Vd. utiliza la literatura para poder ser todos los hombres que quisiera?

R. *Estoy de acuerdo en que mis personajes masculinos son distintos de los femeninos. Pero creo acertar al añadir que los personajes femeninos son artísticamente más perfectos que los masculinos. Yo no creo que la complejidad de los varones sea un signo de superioridad, sino simplemente de diferencia. Esto no excluye, naturalmente, el hecho de que en la realidad existan mujeres personalmente tan complejas como los hombres y que no existan hombres de una absoluta simplicidad personal. Yo me refiero exclusivamente al ámbito de mi obra literaria y de mis personajes.*

Si la pregunta se refiere únicamente al hecho de que a través de los personajes el autor puede vivir, respondo afirmativamente, pero teniendo en cuenta que también vive, si es varón, a través de las mujeres.

P. *¿Qué importancia tienen para Vd. las personas gramaticales en que está narrada una novela para conseguir la «realidad suficiente» de la misma?*

R. *Las personas gramaticales, usadas por el escritor como instrumento, amplían o reducen el ámbito de la narración. El que escribe en primera persona, difícilmente puede describir el proceso mental de otra persona, hallándose, sin embargo, en situación apropiada para describir las suyas propias.*

De manera que, en la práctica mía, en mi práctica como escritor, el uso de la tercera o la primera persona, y muy escasamente de la segunda, obedece a una exigencia de los materiales que pueden ser desarrollados mejor utilizando una persona o utilizando la otra.

Esto se ve claramente, por ejemplo en La saga/fuga de J.B., donde el primer capítulo está escrito en primera persona, el segundo en tercera, y el tercero en primera, segunda y tercera. Pero no hay que perder de vista lo que de juego técnico, que pienso que es uno de sus aspectos, tiene La saga/fuga de J.B.

II. LA SAGA/FUGA DE J. B.

P. *¿Cómo valora La saga/fuga de J.B. en relación con el resto de su obra?*

R. *Respondo diciendo que no me resulta fácil establecer una jerarquía entre las diversas novelas que he escrito.*

Es indudable que alguna de ellas como La princesa durmiente va a la escuela ofrecen deficiencias de construcción.

Después, no creo que se pueda establecer comparación ninguna entre el grupo de las novelas realistas la Trilogía y Off-side, y el de las novelas donde se introducen elementos de fantasía.

Yo tengo cierta debilidad por Don Juan, no porque la crea la mejor de mis obras, sino por circunstancias que acompañaron a su publicación y que determinaron su fracaso. Creo que el tratamiento que se le dio en 1963 a esta obra mía fue injusto.

Por lo que respecta a La saga/fuga de J.B. es indudablemente, de todas mis obras, la que me dio más trabajo y no precisamente de invención porque llegué a tener materiales sobrados. Es decir, que, de haberlos utilizado todos, la novela podría tener, por lo menos, la mitad más de extensión. Y muchas veces pienso que en esta selección de materiales, anduve excesivamente generoso y que podría haber suprimido algunos, pero, en fin, esto ya está.

Lo que realmente me causó problemas fue la construcción de la novela, y esta historia está contada en Los cuadernos de un vate vago. Entonces, yo pienso objetivamente, que desde el punto de vista del esfuerzo técnico, La saga/fuga de J.B. es, sin duda, la más importante de mis obras. Quizá también a causa del esfuerzo inventivo. Lo que no sé es si la perfección final ha sido lo suficiente como para pensar que La saga/fuga de J.B. haya sido o sea lo mejor de... cuanto llevo escrito.

Es muy difícil, naturalmente, el tener una visión objetiva cuando se trata de valorar. Para mí la más perfecta de mis obras es una novela corta que se llama El cuento de sirena, pero esto no quiere decir que objetivamente sea así. De todas maneras, mi estimación por La saga/fuga de J.B. es importante. Creo que, de todas mis obras es la que más ha sorprendido y quizá la que ha provocado estimaciones más entusiastas, aunque no falten algunos amigos que me declaren su preferencia por Don Juan.

P. «Hablar como los griegos, soñar como los celtas» es máxima de los castrofortinos. ¿Tiene esta manera de pensar algo que ver con su idea de lo gallego?

R. *No me atrevería a decir que se trate de un ideal gallego. Todo lo más de un ideal personal. Es muy difícil dar con una fórmula que pueda abarcar en su contenido la cultura de un pueblo.*

P. Las letras mayúsculas intervienen en *La saga/fuga de J. B.* como primer elemento caracterizador de lo mítico. ¿Podría contarme por qué decidió utilizar este recurso?

R. *Las letras mayúsculas pueden considerarse como una señal o como una advertencia acerca del distinto carácter de los objetos o materiales que se designan de esta manera. Unos son míticos, otros no lo son, pero, en general, con letra mayúscula no suelen ir los elementos realistas.*

P. ¿José Bastida se propone realizar la novela aquella a la que Alonso Quijano hubiera querido dar fin, si otros menesteres no se lo hubieran impedido?

R. *Yo no me atrevería a establecer una relación entre Bastida y Alonso Quijano. Sobre todo porque yo estoy en el secreto de que Bastida acabó contando La saga/fuga de J. B. por el simple hecho de que yo no fui capaz de contarla. Es decir, que tuve que recurrir a un personaje con una mentalidad distinta de la mía para que La saga/fuga de J. B. pudiera ser escrita. El caso de D. Quijote y de su... continuación me parece que era del D. Belianís, es un caso completamente distinto.*

P. ¿Qué importancia ha tenido el personaje de D. Quijote en la composición del personaje José Bastida?

R. *Aunque creo que va implícita en la cuarta, insisto en que entre José Bastida y D. Quijote, al menos conscientemente, no introduje ninguna relación, ni de modelo, por lo tanto de semejanza, ni de ninguna otra clase.*

Realmente José Bastida tuvo un modelo vivo al cual añadí características de otros personajes, como por ejemplo el hecho de escribir en un idioma propio que, como escribí alguna vez o conté alguna vez a algún interlocutor, está tomado de un caballero que había en Orense que se llamaba D. Juan de la Coba y que inventó un idioma que se llamaba el trampitán. Sobre esto hay escrito un ensayo de José Filgueira Valverde, no me acuerdo ahora dónde está publicado, pero que es muy fácil escribirle a él al museo de Pontevedra y preguntárselo.

P. ¿Podríamos decir que *La saga/fuga de J.B.* responde técnicamente a los planteamientos de «la escritura desatada»?

R. *Yo pienso que Cervantes con la frase «escritura desatada» quiso decir pura y simplemente escritura más libre, escritura con menor sujeción a las reglas tradicionales, lo cual parece justo, puesto que la novela es, precisamente a partir de Cervantes, un género nuevo que Aristóteles no tuvo en cuenta, por lo menos en lo que de él ha llegado a nosotros.*

Es decir, que se trata de un tipo de literatura cuyas normas crea el propio autor, sobre todo sus límites. En este sentido, evidentemente, y como cualquier novela posterior al Quijote y en la tradición del Quijote, La saga/fuga de J.B. cabe dentro del concepto de «escritura desatada».

P. *El Quijote como juego* es un ensayo posterior a *La saga/fuga de J.B.* ¿Cómo influyó la composición de *La saga/fuga de J.B.* en esa visión de la obra cervantina? En concreto, ¿le sirvió para poner en claro algunos puntos sobre la tesis de ese estudio o más bien fue al contrario?

R. *Tiene que existir, evidentemente, alguna relación entre La saga/fuga de J.B. y El Quijote como juego, puesto que no es la primera persona que me pregunta sobre este tema.*

Cronológicamente, primero fue el proceso de invención de La saga/fuga de J.B., luego un curso sobre el Quijote que di en la Universidad de Albany hacia 1970 ó 71, es decir, que el curso sobre el Quijote fue contemporáneo al proceso, no de invención, sino de redacción de La saga/fuga de J.B.; y luego el año 74, aproximadamente, escribí el ensayo sobre el Quijote.

No hay duda de que entre La saga/fuga de J.B. existe una relación, no tan visible como mucha gente cree, pero muy real y muy profunda. La invención de La saga/fuga de J.B. me espabiló, me enseñó a buscar en el Quijote ese tipo de relaciones profundas, ese tipo de sutilezas de construcción que señalo en El Quijote como juego.

Por lo tanto, yo pienso que este ensayo, por una parte aclara algunos aspectos de la construcción del Quijote que quizá obliguen a un

nuevo tipo de interpretación, en esto no quiero meterme, no es cuestión mía; y en segundo lugar, pone al lector en la pista de cómo debe leer La saga/fuga de J.B., es decir, del tipo de relaciones, no visibles pero reales, que existe entre los diversos aspectos de La saga/fuga de J.B. una vez concluida.

Es decir, que si el Quijote está montado sobre un tinglado, llámémosle así, La saga/fuga de J.B. está montada sobre otro tinglado que no es el mismo que el del Quijote pero que pertenece a la misma naturaleza.

P. En el capítulo II del *Quijote*, cuando D. Quijote habla con el ventero [edición de L. A. Murillo, Clásicos Castalia, p. 88] el protagonista está lo suficientemente «realizado» como para que el lector no pueda aceptar que éste oye, mejor, que escucha, lo que le dice el ventero acerca de su vida como ladrón. En el capítulo II de *La saga/fuga de J.B.*, ¿no cree que se da, salvando las diferencias, un hecho parecido entre la tercera persona y José Bastida?

R. *Lo primero que hace falta es decidirse por una de estas dos interpretaciones: o Bastida narra unos hechos reales, o Bastida inventa de cabo a rabo una ficción.*

Yo me inclino a creer que se trata precisamente de lo último, es decir, de que tanto Castroforte, como las personas que viven en esta ciudad, como los acontecimientos que se cuentan, no son ni más ni menos que invenciones de José Bastida, que se sitúa a sí mismo en el centro de esas invenciones.

En tal caso, nos encontramos ante el problema de preguntarnos si Bastida se retrata a sí mismo o si Bastida se convierte a sí mismo en una ficción más entre ficciones. Yo no sé, aunque soy el autor, por cuál de los caminos tomar, aunque como acabo de decir me inclino por el segundo, porque la novela hubiera sido distinta de haber sido redactada en tercera persona por un narrador indiscutible.

Entonces, la cuestión hay que plantearla ante esta nueva perspectiva: qué es lo que Bastida piensa de sí mismo, qué es lo verdadero y lo falso de la imagen que da de sí mismo, qué es ese grupo o conjunto

de acontecimientos que se narran en tercera persona en el capítulo segundo.

P. Partiendo de *La saga/fuga de J.B.* como juego de José Bastida, entiendo «juego» en el sentido primero que Vd. da al vocablo en *El Quijote como juego* ¿Podríamos decir que frente al señor Reboiras, que se mete rápidamente en el juego, y aprende enseguida sus claves, Don Jacinto Barallobre no es capaz de aprender a jugar, al menos de aprender a jugar bien?

R. *Yo creo que depende de lo que acabo de decir pero toda vez que D. Jacinto Barallobre asume su papel de J.B. y acaba marchándose con El Cuerpo Santo, río abajo, y encontrándose con sus predecesores Más allá de la Isla, el personaje Jacinto Barallobre, invención de Bastida, entiende el juego y se somete a él.*

P. ¿Cree que *La saga/fuga de J.B.* es una divertida parodia de su mundo narrativo?

R. *Yo no estoy seguro de que mi mundo narrativo sea precisamente objeto de parodia por parte de La saga/fuga de J.B. Creo que la parodia abarca mucho más que mi propia obra narrativa. Creo que hay muchos elementos culturales, vivos en la época en que escribí esa novela, que se parodian igualmente, que se toman primero como materiales novelescos, y segundo que se toman en clave de parodia, más allá de lo que yo hasta entonces había inventado a lo cual hay pocas referencias, si acaso, si acaso, el hecho de que el mundo sobre el que trata La saga/fuga de J.B. sea el mismo mundo tratado de una manera realista en la trilogía Los gozos y las sombras.*

P. ¿Considera la ironía el recurso retórico del juego en *La saga/fuga de J.B.*?

R. *La ironía, pienso yo, no es más que uno de los elementos del juego, pero ni siquiera el elemento fundamental.*

Pienso que el elemento fundamental del juego se encuentra en la estructura fugada de la narración. Porque la ironía, pienso yo, que aparece como elemento tónico de otras narraciones mías anteriores como La princesa durmiente va a la escuela, como Los gozos y las sombras,

como Off-side, y no digamos como Don Juan. Es decir, que esta actitud irónica se trata de una actitud general ante toda mi obra, que puede detectarse y estudiarse tanto en mis obras anteriores como en mis obras posteriores a La saga/fuga de J.B.

P. La ciudad antigua y monumental, flanqueada por dos ríos, suele ser su espacio preferido en las novelas de ambiente gallego. ¿Responde a alguna experiencia real?

R. *La ciudad entre dos ríos es frecuente en la geografía gallega. En cierto modo, la ciudad en que nací está situada entre dos cuernos o brazos de una ría, al final de cada uno de los cuales, hay ríos. Betanzos es una ciudad entre dos ríos. Pontevedra es también una ciudad entre dos ríos, aunque uno de ellos sea pequeño y ridículo. Si nos ponemos a buscar, probablemente aparecerán más ciudades gallegas, situadas entre dos ríos.*

Por lo tanto, no encuentro disparatado en que Castroforte, a este respecto, sea una ciudad gallega. Ahora bien, la configuración de Castroforte, con un río que transcurre entre llanos y otro que transcurre entre gargantas, tiene algo que ver con Cuenca, aunque no con la Cuenca real, sino con una mezcla de Cuenca y Pontevedra: uno de los ríos transcurre entre llanuras y otro de los ríos transcurre entre gargantas. No creo que haya ninguna ciudad gallega cuya configuración responda a esta de Castroforte. No olvidemos que Castroforte es una ciudad inventada.

P. Las tertulias son un elemento muy abundante en su obra. ¿Procede de su experiencia de la vida intelectual o es, más bien, un recurso técnico para la hipóstasis?

R. *La tertulia era una realidad social y cultural en la Galicia que yo viví, en la Galicia anterior a la guerra civil. Aparece en el casino de Pueblanueva del Conde y aparece en el café de Castroforte do Baralla. Podía señalarse ciudades reales como Orense, donde la tertulia de carácter cultural tenía un relieve importante en la vida social de la ciudad.*

Nunca me he parado a pensar si se trata de un recurso literario, yo creo que no. Yo creo que se trata de una referencia a la realidad.

P. «La muñeca», elemento básico en su novela, adquiere, como todo su minifundio literario, categoría de mito, en *La saga/fuga de J. B.* Aquí, sin embargo, se acentúa el papel que «la muñeca», como símbolo de lo femenino, tiene en su narrativa. Quiero decir que sus valores de elemento «adorable», «mecánico» y «distante», se complican con el añadido de *mera referencia* (aunque muy necesaria) ¿Tendría esto relación con la visión que de Dulcinea tiene D. Quijote?

R. *En este momento no soy capaz de recordar en qué lugar de La saga/fuga de J. B. tiene presencia la muñeca, así como en Fragmentos de apocalipsis domina una parte importante de esta novela.*

Pienso que su relación con Dulcinea es nula.

El tema de «la muñeca», que se reitera en alguna otra obra mía como El casamiento engañoso, procede, en mi imaginación, de una película muy pretenciosa y finalmente frustrada, que ahora creo que se ha arreglado y es mucho más tolerable, menos aburrida, del año 1926 ó 27, pero que yo vi el 28, y que se llama Metrópolis, donde una mujer artificial compite con su simbología con una mujer real.

Ambas estaban representadas por una actriz alemana llamada B. H. Pero, es indudable que se trataba de dos seres cargados de significación, pero de significación polarmente opuesta: una era la buena, otra era la mala. Naturalmente, en ninguna de mis obras se puede señalar una simbología tan radicalmente opuesta, contraria a la ambigüedad de los valores que creo que aparece en aquellas obras mías más cargadas de significación. En todo caso, toda referencia a Dulcinea creo que es traída por los pelos.

P. En *La saga/fuga de J. B.* asistimos a la mitificación de todo su mundo narrativo: se mitifica la ciudad, se mitifican las hipóstasis, se mitifica la muñeca, se mitifica la tertulia... pero, a la vez, se parodia ese mundo. ¿Sería este juego de leyenda y parodia lo que configura ese «humor lírico» que, según Vd. mismo, es el elemento fundamental de su estilo?

R. *No hay que olvidar que La saga/fuga de J. B. es en un sentido un proceso de mitificación, y en otro sentido un proceso de desmitifi-*

cación. Uno de los juegos estructurales de esa novela consiste precisamente en esto. El humor tiene algo que ver con este juego, pero yo pienso que lo que llamo «humor lírico» tiene más que ver con cierto tipo de expresiones muy localizadas en las cuales o mediante las cuales, un proceso irónico o satírico o simplemente intelectual, se termina con una referencia lírica, es decir, con una frase lírica.

P. ¿Se podría decir que el «humor lírico» constituye la clave fundamental en la que se asienta la «realidad suficiente» de *La saga/fuga de J.B.*?

R. La «realidad suficiente», como creo haber dicho ya, se obtiene mediante un uso determinado de las palabras, y el «humor lírico», como acabo de decir, es un elemento parcial y estructuralmente innecesario. Es decir, teniendo en cuenta la realidad de la narración, diríamos un lujo del autor, una manera que tiene el autor de enjuiciar sus propios materiales y su propia obra. De manera que yo lo consideraría uno de los elementos «decorativos» de la obra; habida cuenta de que la concepción total está vista y regida por una clase de humor, que abarca el humor lírico, pero que es mucho más amplio.

P. ¿Cree que su idea del «humor lírico» puede estar influida por el juego realidad-fantasia de Cervantes en el *Quijote*? Es decir, ¿qué influencia tendría el *Quijote* sobre *La saga/fuga de J.B.* en este sentido de mitificar y burlarse a la vez?

R. La influencia del *Quijote* puede verse en todos los aspectos, tanto interiores como exteriores de *La saga/fuga de J.B.* Pero conviene recordar que lo que yo llamo «humor lírico» no es un elemento cervantino. El humor de Cervantes no incluye ese tipo de detalles, ese tipo de... diríamos frases, que rematan un conjunto racional y que lo resuelven y al mismo tiempo niegan mediante una frase lírica.

P. Partiendo de la idea de que D. Quijote juega representando un papel y de que es consciente de ello, —por lo que, cuando arremete contra los rebaños, que a él le interesa que sean ejércitos, lo hace con la lanza hacia abajo, hecho que nos revela palmariamente su consciencia del juego—, y partiendo del hecho de que José Bastida juega a

ser autor y personaje de novela, ¿gestarían las claves de su juego en la desfachatez irónica con que elige y utiliza los datos de su investigación?

R. *No lo creo. La situación de Bastida no puede homologarse a la de D. Quijote porque, si bien es cierto que D. Quijote, a mi juicio, inventa su papel, Bastida no creo que invente su papel sino que inventa su mundo, dentro del cual su papel no es más que un elemento.*

P. El Varón Liberador, variante del mito del Mesías ¿tiene mucho que ver con el ambiente galaico en que se sitúa la novela?

R. *El mito del Varón Liberador no tiene nada que ver con el Mesías. Con quien tiene que ver es con los mitos liberadores del mundo céltico, hacia el sur, en Portugal, el rey D. Sebastián, y hacia el norte, en Bretaña, Irlanda y suroeste de Inglaterra, el rey Arthus.*

Yo inventé el mito del Varón Liberador porque la cultura gallega popular carece de él, en el sentido de que el varón liberador viene de la mar. Para la cultura popular gallega el varón liberador es, precisamente, Santiago, que es un mito terrestre, aunque haya llegado a Galicia por la mar. La expansión del mito de Santiago es terrícola, es europea. A Santiago se llega por caminos de tierra, aunque entre ellos haya el camino de Inglaterra que es por la mar. Pero que apenas tiene consistencia, ni constancia en el conjunto de los caminos de Santiago.

Está por estudiar la influencia de San James en la cultura popular religiosa inglesa. Yo, por lo menos, no conozco nada que lo haya estudiado, aunque en mis viajes por Inglaterra haya encontrado la concha jacobea en algún edificio de construcción medieval.

P. ¿Diría que en José Bastida se realiza un «drama en gente»? Quiero decir que si del tipo de mito en que se realiza Bastida podemos deducir una especie de «admiración-burla» por el mundo de Pessoa, o si sólo se ironiza por uno de los mitos de la raza celta.

R. *La referencia a Pessoa tratándose de La saga/fuga de J.B. está fuera de lugar.*

Cuando yo escribí La saga/fuga de J.B. mis conocimientos de Pessoa eran escasos y relativos. Conocía cuatro o cinco poemas, pero

toda la problemática de los heterónimos la ignoraba. Por lo tanto, no pudo servirme de modelo, aunque a primera vista lo pareciera.

Mi conocimiento de Pessoa quizá haya repercutido, de hecho creo que repercutió, en una novela posterior que se titula Yo no soy yo, evidentemente.

Entonces, toda la complejidad de los J. B., nace de sí misma. Es una elucubración de carácter matemático sobre unos datos previos, los datos de los cuatro J. B. históricos.

Yo no sé hasta qué punto podemos hablar de la realización de José Bastida, otras personas hablan de la búsqueda de identidad. A mí me parece que tanto una como otra son inexactas.

Yo no tenía cuando escribí La saga/fuga de J. B. conciencia de ninguna de las dos, porque ninguna de las dos, ni la realización, ni la búsqueda de identidad, eran moneda corriente en la cultura de aquel tiempo.

El hecho de que se juzgue «a posteriori» y que se aplique a la obra criterios de los cuales yo no tuve conocimiento ni conciencia, puede, evidentemente dar lugar a una construcción racional aceptable pero que en ningún caso tendrá relación con la obra, ni con el proceso que la determinó.

P. ¿Comparte la idea de Pessoa de que «el ateísmo está siempre unido a cualidades negativas: la incapacidad de pensamiento abstracto y la deficiencia de imaginación racional. Por eso nunca ha habido un gran filósofo que fuera ateo»?

R. *El hecho de que yo pueda compartir la idea de Pessoa a que hace referencia la pregunta, no creo que tenga relación ninguna con La saga/fuga de J. B., puesto que, como acabo de decir, el conocimiento más amplio que he llegado a poseer de Pessoa es posterior a la redacción de La saga/fuga de J. B.*

P. ¿Se encuentra en esta línea la opinión que José Bastida tiene sobre Don Torcuato y sobre el Vate Barrantes?

R. *No creo que exista relación ninguna.*

P. En la tercera parte de *La saga/fuga de J. B.*, en el viaje que hace José Bastida por el interior de J. B., aparece un diagrama sobre

dos reflejos de espejo sin imagen interpuesta. ¿Se puede considerar como símbolo de la estructura de la novela, considerando que la ciudad de José Bastida es imagen de la ciudad imaginaria del autor, la cual no procede de la imagen real sino de una elaboración imaginaria de varias ciudades?

R. *Yo creo que una información mayor sobre los personajes históricos Jorge Juan y Antonio de Ulloa, hace inútil la pregunta.*

P. En una nota autobiográfica, publicada en el año 1981 en la revista *Triunfo*, y recogida por *Anthropos*, en el monográfico que se le dedica como homenaje con motivo del Premio Cervantes, dice usted que, como cada persona, cada novela lleva en sí la imagen de su propia perfección. Partiendo de este supuesto, ¿le parecería interesante estudiar la «realidad suficiente» de José Bastida novelista, considerando la novela como respuesta a su talante personal? Es decir, con los datos aportados en el monólogo de José Bastida, podríamos analizar el resultado de su novela a partir de su personalidad, y buscar «la realidad suficiente» de esta hipótesis, en la realización de la novela que esperamos de él.

Por ejemplo, José Bastida admira a Unamuno, pues en su novela vemos cómo actúa con uno de sus personajes como Unamuno en *Niebla*.

Otro ejemplo, José Bastida siente una especial atracción por las estructuras duales, así que, si él se ha inventado unas hipóstasis, a Don Acisclo, a quien él considera su antagonista, le inventa hipóstasis paralelas.

Quizá esta forma de análisis sea un buen complemento para redondear «la realidad suficiente» que hayamos extraído del análisis de la sintaxis de Bastida en las tres partes de la novela. Partiendo de la personalidad de Bastida extraída del monólogo, analizaremos la novela como respuesta imaginativa a esos datos. Las preguntas que nos haremos serán: ¿inventaría así José Bastida?, ¿transformaría así su imaginación el mundo ficticio-real en que se mueve (ficticio en el sentido de que José Bastida es un personaje inventado, al que rodea un

mundo inventado, pero para él real, como personaje de ese mundo, sobre cuyos datos su imaginación va a construir su mundo ficticio), inventaría estos personajes y de esta manera?

R. *No es fácil. Por lo pronto, hay que tomar partido previo, y admitir que La saga/fuga de J.B. es una novela inventada por José Bastida.*

Pero, en ese caso, hay que admitir también que la primera parte o el primer capítulo, en el cual José Bastida habla en primera persona, forma parte de la misma ficción. No conviene olvidar que los materiales del primer capítulo son los mismos que los del segundo capítulo, y que el tratamiento narrativo es semejante, y que el final de la novela, está relacionado con el comienzo.

Es decir, yo pienso que esto habrá que presentarlo como una hipótesis, no como una realidad. Como tal hipótesis, se admite que José Bastida sea el inventor de su propia novela, pero hay que tener en cuenta que si esta hipótesis es la base del trabajo completo, habrá que modificar, en función de ella, muchas de las cosas que se han concluido. Es decir, la desaparición total del autor y su sustitución por José Bastida.

Yo no digo que no sea posible, lo encuentro difícil, sobre todo, habida cuenta de lo que se pregunta en el apartado 25. A lo cual tengo que responder, no en función de esa hipótesis sino en función de mi experiencia como hombre que lo escribió.

Es decir, yo no niego la posibilidad de que se haga de esta manera, ni de que se interprete de esta manera. Lo que sí pienso es que esta interpretación obliga a que se extienda a la interpretación general del libro. Es decir, no es el capítulo segundo o el capítulo tercero, sino que es la totalidad de La saga/fuga de J.B. lo que es una ficción de José Bastida. Y entonces es muy difícil que encontremos causas y efectos.

La invención de la novela por José Bastida sería absolutamente gratuita, se quedaría en el aire. No sería posible aplicarle determinados sistemas de análisis que se están aplicando ahora.

Desde mi punto de vista creo que el problema puede plantearse partiendo de las páginas de Cuadernos de un vate vago donde se

cuenta cómo tomé la decisión de convertir a Bastida en narrador de la novela.

Entonces, a mi juicio, el personaje Bastida hay que considerarlo en tres etapas, o más bien descomponerlo en tres aspectos: uno, el de personaje instrumental, puesto que está inventado para contar; segundo, personaje que cobra importancia en la narración al ser un actor de ella; tercero, la importancia y carácter que cobra de autor de la novela.

Yo creo que existiendo notas del autor acerca de aspectos de La saga/fuga de J.B., conviene tenerlas en cuenta, como las tendríamos si Cervantes hubiera hecho un diario de trabajo del Quijote, pongamos por caso.

P. Otro de los problemas que me preocupan es el el juego intertextual que creo observar entre *La saga/fuga de J. B.* y el *Quijote*, una intertextualidad de oposición, en el sentido siguiente: el *Quijote*, cuya base narrativa va a ser la patencia, comienza con una referencia para situarnos en el espacio: «En un lugar de la Mancha...», mientras que *La saga/fuga de J. B.*, cuya base narrativa es la referencia, no puede comenzar con una patencia más absoluta: «Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!», voz de la señora Benita que tiene la virtud de situarnos en un espacio determinado que identificamos por cómo habla el personaje.

Quizá me hubiera parecido un dato curioso sin más trascendencia, si no hubiera aparecido el retrato de Julia, tan desrealizador como el de Dulcinea, pero por otros motivos, ya que D. Quijote topifica a Dulcinea porque es un elemento necesario para su juego literario, pero no siente ningún afecto por ella, mientras que Julia es el «bien apetecido» de José Bastida, y su desrealización responde, a mi juicio, a una necesidad dolorosa, a la necesidad de apartar de la mente la idea de Julia sufriendo.

Por otra parte, mientras D. Quijote no hace más que citar a Dulcinea como móvil de sus aventuras, jamás José Bastida cita a Julia como fin de su aventura literaria. Somos nosotros quienes tenemos que sacar esta conclusión.

Me gustaría saber si hubo intención de juego intertextual con *El Quijote* desde el principio o si ese juego sólo es intencionado en el caso de Julia.

R. *Así como acepto que se interprete, desde el punto de vista de la intertextualidad, aunque con restricciones, en el caso del retrato de Julia, creo que en el resto de la novela no es adecuado este método.*

La influencia indudable y profunda del Quijote en La saga/fuga de J.B., no se ejerce tanto en detalles textuales o intertextuales como en la adopción de una actitud determinada, que yo espero que haya sido semejante a la de Cervantes cuando escribió El Quijote ante los materiales y los personajes.

En cuanto al problema de la patencia y de la referencia, habida cuenta que yo utilizo presencia en lugar de patencia, que viene a decir lo mismo, me da la impresión de que considerar La saga/fuga de J.B. como novela de base referencial, es un poco exagerado, puesto que no solamente el comienzo, sino un número bastante crecido de acontecimientos de la novela, se presentan, se hacen patentes y no se narran.

Lo que pasó fue que comenzada la novela con un criterio distinto, es decir, con el criterio de que toda su acción fuese presente, dada la cantidad de materiales, se hubiera convertido en una novela inacabable, que yo en modo alguno quería escribir.

Ésta es la razón por la cual quemé cuatrocientos folios escritos de esa manera y busqué la mezcla del procedimiento narrativo y la del presentativo para que todos esos materiales, que yo consideraba necesarios, pudiesen figurar en la novela.

Lo que pasa, o lo que pasó, fue que José Bastida es hombre de mente revuelta capaz de cortar y combinar los elementos de varios acontecimientos distintos, y como si dijéramos, encartarlos, mediante procedimientos gramaticales legítimos y muy pocas veces mediante la mera yuxtaposición.

De ahí que las escenas presentes o patentes queden disimuladas o incluso ofrezcan fragmentos intercalados referenciales o narrativos. Esto es por lo menos lo que a mí me parece, habida cuenta de que yo no

juzgo la novela como crítico y como estudioso de la literatura, sino como autor de una ficción de cuyo proceso guardo algunos recuerdos. Otros están escritos y publicados y de cuyo conjunto, al cabo de 18 años, no tengo una idea muy clara, pero de todas maneras, me parece que todo lo que he dicho en estas respuestas responde a la realidad, no sólo tal y como yo la veo ahora, sino tal y como la veía entonces.

Como yo creo haber visto en el monólogo de a la salida de D. Quijote, en el monólogo no sé en cuál de los primeros capítulos, me parece que es en el segundo de la primera parte, cuando empezó a caminar... ahí se formula una petición concreta, un ansia, un anhelo concreto al cual se subordinan todos los demás. Pero yo no creo que el caso de José Bastida sea éste.