

UCLA

Mester

Title

La estirpe de Cervantes: La novela actual en lengua española; Un diálogo con Juan Bonilla, Andrés Neuman y Marta Sanz

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/15p1k2v4>

Journal

Mester, 47(1)

Author

Gallego Cuiñas, Ana

Publication Date

2018

DOI

10.5070/M3471038033

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

La estirpe de Cervantes: La novela actual en lengua española

Un diálogo con Juan Bonilla, Andrés Neuman y Marta Sanz¹

Introducción y preguntas de entrevista por Ana Gallego Cuiñas, profesora titular del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

Hacer una radiografía del panorama novelístico en la actualidad es casi una aporía y un acto que se aviene a la especulación. No obstante, considero no sólo necesario sino urgente pensar la novela desde sus modos de producción, circulación y recepción, transformados significativamente desde finales del siglo XX hasta nuestros días. Por un lado, hay que tener en cuenta el nuevo papel que adquiere la cultura en nuestra sociedad, donde la literatura ha sido desplazada y orillada. Por otro, hay que considerar la superproducción textual y la crisis epistemológica que vive la crítica literaria, asfixiada por la teoría y desbordada por la naturaleza proteica que presenta el género. Así no sólo que es complejo definir hoy la novela sino los contornos de la propia literatura: el interrogante de Sartre nos interpela quizás con más fuerza que nunca.

Con este horizonte de reflexión sobre la novela actual en lengua española, he reunido² a tres de los novelistas más destacados y considerados de nuestro campo literario, tanto por la *doxa* académica como por el público. Se trata de Juan Bonilla, Andrés Neuman y Marta Sanz. El primero nació en 1966 y ha cultivado la poesía, el relato y el ensayo, además de escribir cinco novelas: *Yo soy, yo eres, yo es* (1995), *Nadie conoce a nadie* (1996), *Cansados de estar muertos* (1998), *Los príncipes nubios* (2003) y *Prohibido entrar sin pantalones* (2013). En 2009, recibió el Premio Mario Vargas Llosa al mejor libro de relatos por *Tanta gente sola*. Por su parte, Andrés Neuman, poeta, cuentista, aforista, ensayista y novelista, *Bariloche*, su primera novela, fue finalista del Premio Herralde en 1999. Es autor

de *La vida en las ventanas* (finalista del premio primavera en 2002), *Una vez Argentina* (finalista del Premio Herralde in 2003), *El viajero del siglo* (Premio Alfaguara y Premio de la crítica en 2009), *Hablar solos* (2012) y *Fractura* (2018). Y por último, Marta Sanz, nacida en 1967, es doctora en Filología, narradora, poeta y ensayista, que ha publicado novelas como *El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997), *Los mejores tiempos* (2001), *Animales domésticos* (2003), *Susana y los viejos* (finalista del Nadal en el 2006), *La lección de anatomía* (2008), *Black, Black, Black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012), *Daniela Astor y la caja negra* (2013), *Farándula* (merecedora del Premio Herralde de Novela 2015) y *Clavícula* (2017).

Ana Gallego Cuiñas: ¿Cuál sería vuestro diagnóstico del estado actual de la novela en lengua española? Es decir, ¿cuáles creéis que son los temas y formas más persistentes de la novela del siglo XXI?

Andrés Neuman: Me gustaría decir antes dos o tres cosas sobre lo que has apuntado en la introducción, que ha sido muy breve pero muy jugosa, y luego ya me voy enfocando hacia la pregunta que me has hecho, si para entonces tengo algún tipo de respuesta. Primero, hablabas de la superproducción en nuestra época y estaba pensando hasta qué punto ese fenómeno que se llamó “los demasiados libros” empezó en la época de [Miguel de] Cervantes. Y estaría bien retrotraernos al origen del *best seller* que es, precisamente, la época de [*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*], cuando las imprentas empezaban a echar humo. Es interesante pensar que un libro que es absolutamente canónico como el *Quijote* fue también un *best seller* de su época. Eso también es verdaderamente sorprendente y sorprendió, por supuesto, a su propio autor que no vio un duro. De hecho, siguió sin ver un duro porque poco ganó con el *Quijote*. Quiero decir que es interesante cómo el conflicto de “los demasiados libros” está en el origen del *Quijote* y cómo incluso en la época del *Quijote*, entre la primera y segunda parte—que es sin duda la mejor—sale incluso un *fake*, que es el de [Alonso Fernández de] Avellaneda, de tal manera que hay disputas acerca de la paternidad de un personaje de ficción. Quiero decir con esto que todos los componentes más o menos sociológicos que rodean a la literatura de hoy—si no todos, muchos—arrancan en esa época. Es interesante pensar que el *Quijote* es la primera y la última novela, centrándonos en la cuestión de si es el *Quijote* un modelo para la novela o es el final de la novela o es el principio de la

novela. Creo que el gran misterio del *Quijote* es ese, que sea la primera y la última novela; la primera, porque de algún modo crea un género pero la última en el sentido de su manifestación más perfecta. Creo que no hay otro caso en la historia de la literatura en el que un libro modele un género y, al mismo tiempo, tenga la última palabra sobre él. Es verdaderamente un fenómeno extraño que, por supuesto, no se debe sólo atribuir a las condiciones innatas de ese libro, que son incalculables, sino a los cuatro siglos de historia de lectura del *Quijote*. El *Quijote* ha sido tan leído que lo que no está en el *Quijote* está en los lectores del *Quijote* y digamos que ese trabajo en equipo de un libro riquísimo e inagotable y una actividad lectora inagotable han hecho que no haya rincón de nuestra novela que no se haya reflejado en el *Quijote*. Digamos que en ese sentido el *Quijote* cumple con esa definición maravillosa de [Italo] Calvino sobre qué es un clásico.

Por otra parte, se me ocurre que ya no es cuestión solamente de que el *Quijote* siga siendo el eje de nuestro modo de novela sino que el *Quijote* modela algo que es más importante, que es nuestra idea de ficción. El *Quijote* no es sólo la primera y la última novela y, por tanto, la mejor, sino que ya no es el precedente, sino el causante de nuestra idea de la ficción. Eso hace que cuando nos planteemos la relación que hay entre una novela y el *Quijote* no podamos también olvidar hasta qué punto todo lo que queda fuera de lo que sería en el mercado del libro de hoy *factio*, también está en el *Quijote*. Es decir, cuando Sancho y su señor descubren en una imprenta que hay un libro que es el próximo libro que van a protagonizar ellos, ¿eso es ficción o periodismo? Hasta qué punto no hay un montón de géneros que están fuera de la ficción y que ya están dentro de esa novela llamada el *Quijote*. Creo que es interesante pensar que entre [William] Shakespeare y Cervantes se creó un molde que no ha desaparecido, que es el molde de todo lo que cabe en la ficción y, por supuesto, lo que cabe en la ficción es toda la realidad. Dijo [Oscar] Wilde, bastantes años después, que “la realidad imitaba al arte” y creo que esa idea es también de Cervantes. En el momento en el que Sancho y su amo descubren en las librerías sus libros, lo que se trata de invertir son dos polos que están en el origen mismo del personaje de Alonso Quijano. Alonso Quijano quiere leer la realidad en función de lo que ha leído. Don Quijote no está loco sino que de algún modo tiene un problema de lectura y lee la realidad a partir de sus lecturas. Eso es precisamente lo que ocurre cuando empiezan a salir biografías falsas sobre

Don Quijote. Es increíble cómo un libro ha podido intervenir en la realidad hasta el punto de que hay otros autores que quieren contar la verdadera biografía de Alonso Quijano y, de hecho, la segunda parte del *Quijote* viene a ser una respuesta a Avellaneda. Decía—creo que fue [Vladimir] Nabokov—que es una pena que Cervantes no hubiera inventado a Avellaneda, que el único error de Cervantes fue no inventar a Avellaneda y que lo mejor que le había pasado al *Quijote* había sido Avellaneda y la respuesta que generó en Cervantes porque le dio carta de naturaleza, le dio realidad.

Entonces, todos estos elementos me llevan a pensar: ¿dónde están hoy en la novela contemporánea? Por un lado, hay una lectura muy actual del *Quijote*, que es la metaliteraria, esa línea que empieza tradicionalmente en las vidas imaginarias de Marcel Proust y abarca a Giovanni Papini y ese libro maravilloso que es *Gog*. Podría incluirse un libro que le gustaba mucho a [Roberto] Bolaño, del que hablaba continuamente, que es *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcok (Wilcok, el autor argentino que se convierte en italiano y empieza a escribir en italiano la mayor parte de su obra y que se parece mucho a un libro que vino después, uno de Bolaño, *La literatura nazi en América*). Están, por supuesto, los libros de [Enrique] Vila-Matas como *Bartleby y compañía* o *Historia de la literatura portátil*. En fin, toda esa tradición de libros que hablan de libros hasta que no sabe qué libros existen y cuáles no, cuál estaba el primero y cuál estaba al final, eso sí que es una línea clarísima cervantina y se sigue haciendo esa lectura. A mí me parece que sigue habiendo, como mínimo, otras dos que serían tan o más interesantes. Debo decir que yo estoy un poco cansado de la metaliteratura en ese sentido, como lector. Como investigador supongo que no te puedes cansar porque es como un hambriento cansándose de la comida, pero por el puro placer de leer, creo que la ficción metaliteraria vive un momento de empacho—por así decirlo.

Hay otras líneas en el *Quijote* que me interesan. Por ejemplo, creo que el *Quijote* es, a su modo, una novela política pero también una novela sobre la lucha de clases, sobre las diferencias de clases, y creo que desde la Generación del 98 no se lee el *Quijote* como un libro donde la economía es parte del problema y el estado del país. Es decir, el *Quijote* se ha universalizado tanto que hace mucho que no miramos los muros de la patria nuestra y esa lectura se hizo en el momento, fue una lectura que se sostuvo hasta el siglo XIX, principios del siglo XX,

pero hace como un siglo que el *Quijote* ya no es una lectura sobre el estado de la patria y creo que, de pronto, se podría hacer de nuevo esa lectura y toda esa especie de regreso, entiendo yo, en cierto modo de la literatura española contemporánea. Pienso en mi generación, en Isaac Rosa, en Elvira Navarro, o en otros autores que, siendo muy narrativos y sin descuidar la narrativa y la construcción del personaje, apuntan a ese cruce interesante del que hablaba antes entre la novela y el periodismo de denuncia. Es decir, el *Quijote* no deja de ser un reportero manchego.

Luego, está una cuestión que a mí me interesa también, que es ese divorcio simbólico que hay entre la literatura hispanoamericana y la española, sobre todo referido a lo contemporáneo: un lector latinoamericano siente que le debe mucho al Siglo de Oro o a la Generación del 27 pero rarísimamente te dirá que la literatura española contemporánea le interesa demasiado. Los escritores latinoamericanos contemporáneos leen poca literatura española contemporánea. Es como si no hubiera pasado nada—según ellos—desde *Poeta en Nueva York* [de Federico García Lorca]. Esta desconexión, que tiene razones históricas y políticas muy arduas de discutir, creo que se suspende momentáneamente cuando se habla del *Quijote*. Como dijo [Carlos] Fuentes refiriéndose al *Quijote*: “El *Quijote* funda el territorio imaginario de la Mancha.” Es un lugar que trasciende su país y es un lugar de encuentro de todos los escritores y lectores de lengua española—y no estamos sobrados de esos territorios, eso es lo que quiero decir. Además, hay una línea que une a toda la historia de la lectura latinoamericana, de la literatura que pasa por el *Quijote*, o sea, de lo poco que podemos encontrar de literatura española favorable en [Jorge Luis] Borges, por supuesto, es [Francisco de] Quevedo y el *Quijote* (Cervantes en general y el *Quijote* en particular). También se podría añadir [Rafael] Cansinos Assens y poco más, es decir, Borges lo que hacía era disparar contra la literatura española. Sin embargo, hay una especie de sensación patrimonial con respecto al *Quijote*. No tanto que se le respetaba como clásico español sino que el *Quijote* es un clásico en lengua española y eso es así para cualquier escritor latinoamericano y creo que es el único autor de novelas—probablemente—del que se pueda decir eso. Las otras patrias serían Quevedo o Lorca pero creo que la única novela global en lengua española que ha llegado hasta el canon de hoy día de forma irrefutable, y aunque se podría decir que se lee a Javier Marías, si nos centramos en autores

que han pasado la prueba del tiempo, es decir, que hayan tenido la feliz idea de morirse, creo que la única novela de territorio común de la lengua es el *Quijote*. Y eso no es poco servicio en tiempos donde hay muchos vuelos locos pero pocos tiempos simbólicos entre las dos orillas.

AGC: Desde luego, Andrés es un hijo legítimo de la estirpe cervantina: su brillante respuesta lo contiene todo y casi inaugura este diálogo. **Marta, ¿qué piensas tú del estado de nuestras letras?**

Marta Sanz: Después de lo que ha dicho Andrés, en realidad poco queda ya por decir. En cualquier caso, la pregunta de Ana era extremadamente compleja porque pedirnos a escritores españoles, que tenemos la fortuna de seguir estando vivos, un diagnóstico sobre lo que serían las líneas de fuerza más importantes de una narrativa en la que estamos inmersos es tremendamente arriesgado. Yo no me atrevo a definir cuáles son esas líneas de fuerza temáticas—no lo sé. Creo que no tengo la suficiente distancia, creo que sería sectaria probablemente en mi interpretación. Aunque podría decir que percibo algún tipo de novela distópica o cierto tipo de novela de la crisis o de novela metaliteraria o cierto tipo que jerga, que sigue explotando muy cervantinamente esos límites difusos entre la realidad y la ficción. Pensamos en la ficción como verdad y en lo autobiográfico como género que busca la verdad a través de la conciencia del filtro del lenguaje, de la literatura como modo de decir una cosa a través de otra, como ejercicio que usa la metáfora de la máscara o la metáfora del espejo o de la carne. Me atrevo a decir que me parece que el cambio de modelo cultural que estamos viviendo implica un cambio del procesamiento de la información, de la comprensión lectora y de la relación de los receptores con los textos. Lo que percibo es que la literatura se va a empezar a convertir en un espacio de resistencia porque todos los procesos de información con los que estamos últimamente familiarizados tienden a un tipo de comprensión que sería antiliteraria. La escritura literaria y la lectura literaria exigen profundidad, exigen capacidad para poder sacar a la luz las masas sumergidas de los *icebergs* connotativos de la palabra escrita, requieren tiempo, muchos referentes culturales, concentración y parece que estamos viviendo en un mundo que nos aboca permanentemente a lo contrario. Entonces, en ese sentido, es en él que yo creo que la literatura y las maneras de decir literarias pueden ser un espacio de resistencia por el tipo de

lectura que nos están exigiendo, por el tipo de mirada que están construyendo. Yo no estoy hablando desde una perspectiva ideológica de derechas, de izquierdas, de centro sino simplemente creo que el ejercicio de leer literariamente se va a convertir en un ejercicio de resistencia que puede construir la conciencia crítica más privilegiadamente que otro tipo de manifestaciones culturales o de informaciones que nos chisporrotean en las retinas.

Por buscar conexiones con lo cervantino, ¿qué hemos aprendido los escritores y escritoras españoles actuales del ejemplo de Cervantes? ¿Qué hemos asimilado? Yo creo que una de las cosas más importantes que hemos asimilado de la literatura cervantina es un nuevo tipo de relación con los lectores, o sea, que el *Quijote* empiece diciendo “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme” ya suscita la primera pregunta: ¿Por qué no quieres acordarte? ¿Quién eres tú? ¿Desde dónde estás hablando? ¿Qué ha pasado? Creo que Cervantes tuvo la lucidez de saber que él se tenía que comunicar con los receptores de su época, a partir del texto, suscitando preguntas y desde un principio de autoridad que ya se ponía en tela de juicio. Yo creo que él tuvo la genial idea de considerar la literatura más como una conversación, aunque sea una conversación falsa, pero hacerte participar a ese nivel, meterte dentro del texto como cuando en *Mary Poppins* los niños se cogían de la mano e iban pasando por dentro de los dibujos que el deshollinador había pintado en las baldosas de la calle. Creo que esa es una de las lecciones que nos da Cervantes.

Otra de las lecciones va en contra de una las ideas dominantes de la cultura de prestigio en el momento en el que vivimos que es, desde mi punto de vista, una cultura muy anoréxica, muy adelgazada, con una falsa naturalidad, con una falsa espontaneidad que privilegia esos tipos de valores que a mí me parecen impostados muchas veces. Frente a eso, un buen lector de las dos partes del *Quijote* se da cuenta de que Cervantes es un autor muy consciente y de que a mayor artificio, mayor verosimilitud—aunque el artificio no se note, pero ese juego de narradores que se establece en el *Quijote*, el manuscrito encontrado, ese narrador que aparece en un primer momento, la interpolación a modo de *collage* de otros géneros, la pastora Marcela, ese tipo de estrategias tan artificiosas es lo que hace que yo firme con él un pacto y siga leyendo y que firme ese pacto de verosimilitud absolutamente contemporáneo.

Otra de las cosas que creo que hemos aprendido es que, quizás, los libros o los grandes libros, las obras maestras de la historia de la literatura universal, lo que están haciendo en definitiva es contar un cambio de época. Cervantes estaba contando un cambio de época, estaba contando ese cambio desde idealismo caballeresco hacia un tipo de sociedad mucho más dineraria, pre-capitalista, con esas ventas, con ese tipo de sociedad donde—como muy bien ha dicho Andrés—lo que se come, se deja de comer, el empobrecimiento, el hecho de que ya no se puede dejar el trabajo—la estigmatización del trabajo provenía precisamente del idealismo renacentista—el hecho de prestar atención al estado de las muelas o la calidad de la boca de alguien. Es decir, Cervantes está contando un cambio de época y un cambio de época desde el ojo del huracán del cambio de época y yo creo que esa es la lucidez de los grandes escritores, los que son capaces de hacer visibles no tanto las cosas invisibles sino lo visible que nos rodea a todos y que hemos perdido la capacidad de ver. Yo siempre cito en ese sentido al insigne filósofo esloveno Slavoj Žižek (que a mí me gusta mucho). Cervantes saca a la luz algunos elementos de esa ideología invisible que supone un tránsito y una quiebra en la época en la que él vive y, de alguna manera, está haciendo visible esa sociedad que también describió Juan Carlos Rodríguez en aquel maravilloso libro que se llamaba *El escritor que compró su propio libro*.

Otra de las cosas que creo que hemos aprendido del *Quijote*, que también ha mencionado de algún modo Andrés, es que la literatura, evidentemente, es histórica pero, de algún modo, con el *Quijote* tenemos la sensación de que la historia es circular, borgiana, cíclica, nietzschiana, y no sabemos muy bien cuáles son los precursores y los sucesores. Es cierto que cada época se apropia el texto cervantino como le conviene, por ejemplo, tenemos la lectura idealista del Romanticismo. Aunque yo creo que la lectura de la que nos hemos empapado todos ha sido la lectura posmoderna, la lectura que hace la posmodernidad del texto cervantino con esa idea del *collage*, con esa idea de cierta fragmentariedad que luego va muy enfocada a una dirección. Con esa crítica de los géneros, que es muy curiosa porque, claro, Cervantes escribió un libro que, en cierta manera, hace una sátira amable, muy amable—no sé ni siquiera si llamarlo sátira—de los libros de caballería y en el fondo está escribiendo un libro de caballerías que no es un libro de caballerías y sí es un libro de caballerías (lo mismo que hace [Gustave] Flaubert con *Madame Bovary* cuando

escribe un folletín que no es un folletín pero que sí es un folletín). Ese juego con los géneros pone en tela de juicio los presupuestos ideológicos de toda una sociedad. Creo que eso lo hemos aprendido de Cervantes los escritores de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Luego, hay otra cosa que a mí me fascina de esta novela y es que Alonso Quijano se vuelve “loco” por leer libros de caballerías. La literatura de caballerías es, supuestamente, una literatura de evasión en que él repercute de manera totalmente distinta. En lugar de evadirlo de la sociedad en la que vive, lo convierte en un ser actuante, transformador y virulento para la sociedad en la que vive. Creo que hay una especie de paradoja y lo que nos enseña Cervantes es que la llamada “cultura de evasión,” la llamada “cultura popular,” la llamada “alta cultura,” es decir, cualquier tipo de cultura, se nos mete dentro. No es inofensiva, no es inocente—somos permeables a ella y va empapando nuestros valores, nuestra forma de ver el mundo, nuestra ideología, nuestra mirada y todo eso está en el *Quijote* de forma bastante explícita.

Una de las lecturas posmodernas del *Quijote* que me parece más nefasta es la que pasa por el filtro borgiano que termina convirtiendo todos los discursos en ficciones. Todos los discursos son ficciones y todos los discursos son válidos no en tanto en cuanto reflejen la realidad o la verdad sino en tanto en cuanto son bellos. Yo creo que ya va siendo hora de darle la vuelta al calcetín borgiano—con perdón. Creo que ya va siendo hora de darle la vuelta a la parodia del academicismo que hace, por ejemplo, Pierre Menard, autor del *Quijote*, y decir que no se trata de que todo sea ficción sino que estamos en un momento en el que lo que tenemos que decir es que todo es realidad, incluida la literatura, y que hay cosas tangibles y materiales, como son los dientes, los sesos, las enfermedades, las quijadas sueltas o las quijadas móviles, que yo creo que es de lo que ahora toca hablar.

AGC: Y ahora le toca hablar a Juan de la novela actual en lengua española, que de alguna manera nos sigue retrotrayendo al *Quijote*.

Juan Bonilla: Yo creo que una obra a la que se considera la primera de su género no puede ser la mejor. Los helenistas ya han demostrado que *La Ilíada* no estaba sola sino que antes de *La Ilíada* ya se habían escrito muchos poemas épicos hasta llegar a ese culmen que es *La Ilíada*. Traspasando el ejemplo de *La Ilíada* al *Quijote* que, es

verdad, como bien ha dicho Andrés, hemos mencionado ya cómo es la primera, la última y la mejor de nuestra novela. Evidentemente, podemos discutir si es la mejor o no—que yo creo que no, que *Lolita* de Vladimir Nabokov, pero bueno, esto es cosa mía—pero podemos discutir si es la primera.

Antes del *Quijote*, la novela es un campo de pruebas constante que llega, efectivamente, a esa cumbre que es el *Quijote* pero sin ese campo de pruebas, sin los dientes que se le caen a los protagonistas de Mateo Alemán, sin la voz del lazarillo que, por fin, alguien le dice a los humildes que hablen ellos, no se llega a esa cumbre que es el *Quijote*. ¿Qué es lo que verdaderamente consigue el *Quijote*? ¿Cuál es el paso fantástico que da el *Quijote* para la novela? Yo creo que es un paso del que todavía vivimos que es ese paso de demostrar su increíble elasticidad, una elasticidad que se extiende no sólo hacia el futuro, hacia lo que escribieron después, sino que milagrosamente se extiende hacia el pasado. Empezar a leer *La Odisea* como una novela, *La Divina Comedia* se leía como una novela, *Orlando Furioso* se leía como una novela y, de repente, en esa cumbre, empezamos a leerlo todo como una novela.

Hay un asunto que leí hace poco en un texto de un ensayista italiano, Alfonso Danelli, muy interesante, acusándonos a los españoles y a los latinoamericanos de empobrecer la figura del *Quijote*, reduciéndola a esta pelea entre el idealismo y el realismo que en el *Quijote* es realmente milagroso. Esa especie de contagio, de cómo el personaje idealista se convierte en realista y de cómo al final, nuestro pobre Sancho se convierte en el personaje idealista de la novela. Este autor decía que en el resto de Europa—o por lo menos en Italia y en los países que él conocía—la figura del Quijote era el paradigma del intelectual que aprende que, en la realidad, pinta muy poco con sus discursos. Sin embargo, eso es lo que a mí me parece más emocionante en la figura del Quijote, es decir, esto que Marta apuntaba de los libros de que literalmente es alguien que aprende en los libros que los libros no son suficiente, es decir, que si los libros no te llevan a los caminos no valen para nada. Esa me parece que es la lección esencial de esa transformación de alguien que está encerrado entre libros, entre la literatura de evasión y que, de repente, entiende que ahí fuera está algo mucho mayor, mucho más importante porque, entre otras cosas, eso que está ahí fuera—que es la realidad—es lo que comprende también la ficción.

Entonces, cuando Marta le ha dado ese palo terrible a Borges, yo, secretamente, estoy de acuerdo—no lo puedo decir porque soy borgiano—pero por una malinterpretación que hace Borges y otros muchos autores de lo que significa ficción. Ficción—que es uno de los grandes malentendidos que tenemos que sufrir todos los que escribimos ficciones—toda ficción, por el hecho de ser ficción, inmediatamente es realidad porque no nos podemos salir de la realidad, esto es evidente. En el momento de la lectura lo conviertes en realidad. Además, etimológicamente, ficción es realidad porque la ficción es un jarrón y un jarrón es la ficción porque mediante los dedos alguien lo ha construido, con el barro amorfo, y le ha dado forma. Entonces, ¿un jarrón es menos real del barro del que nace? No, un jarrón es tan real como el barro y, por lo tanto, la ficción no tiene más remedio que ser real.

Andrés citaba muy bien el momento culmen donde yo creo que el *Quijote* pasa de ser una novela buenísima de entretenimiento a un poema impresionante que es a través de la aparición de Avellaneda. Efectivamente, Nabokov decía que fue una pena que a Cervantes no se le ocurriera el asunto de Avellaneda. Yo creo que a alguien se le debería ocurrir cometer el sacrilegio de hacer una edición del *Quijote* con esa idea de Nabokov porque, como decía el autor, la novela hubiera sido cumbre total si, en vez de en el último combate con el caballero de la Blanca Luna en las playas de Barcelona, el que lo reta hubiera sido el *Quijote* de Avellaneda y, naturalmente, el combate lo hubiera ganado el *Quijote* de Avellaneda, el *Quijote* real, para demostrar que el real absoluto era él. Claro, tú te imaginas ese combate entre el *Quijote* de Avellaneda y el *Quijote* de Cervantes escrito por el propio Cervantes para derrotar a su *Quijote* a favor del *Quijote* falso y te sale, realmente, un final atronador.

En cuanto al otro asunto de en qué momento estamos, supongamos que vamos en un platillo volante que puede viajar en el tiempo y desembarcamos en el 1924 en Madrid y nos preguntan: ¿qué tipo de literatura se hace en España? Pues, te pueden decir realista, si hay alguien que lee a Pío Baroja; cortita e insuficiente, si hay alguien que lee a Azorín; fantástica, si hay alguien que en ese momento empieza a leer ese tipo de literatura que acaba de surgir en España y, luego, una literatura muy estética apoyada en las ideas de [José] Ortega y Gasset—toda la gente de la revista *Occidente*—y luego está Ramón Gómez de la Serna, etcétera. Es decir, el abanico es tal que no puedes

reducirlo a algo concreto. Hoy me parece que pasa exactamente lo mismo, el abanico es bastante inmenso. Ahora, ¿qué es lo que hace grande a una literatura? Aquí los autores llevamos nuestro peso, hacemos lo que podemos, nos salen bien o mal las novelas, pero siempre que ha habido una gran literatura ha sido porque ha habido un lecho de grandes lectores, eso no falla. Yo creo que esa es una de las insuficiencias más evidentes de nuestra época, es decir, no creo que tengamos un lecho de lectores exigentes, responsables. Realmente, no lo sé si lo hay pero de lo que sí estoy seguro es de que a lo largo del siglo XX siempre que se ha producido un conato de literatura—a veces de manera milagrosa en lugares muy pequeños como Austria, la Alemania de los años 30, los propios exiliados rusos de los años 20—porque había tres, cinco, cien o diez mil lectores que eran los verdaderos creadores de esa literatura. Yo creo que el lector ha sido el asesino en la sombra en la historia de la literatura. Nadie hace nunca una historia de los lectores, como han evolucionado los lectores, y eso se ve de forma muy clara en el *Quijote*. El *Quijote* ha pasado de ser tantas cosas en los siglos gracias a, como una carrera de relevos, se han ido entregando generaciones de lectores con visiones distintas hasta el punto de que un solo personaje, como Don Quijote, ha podido inspirar a los soviéticos—que, por cierto, hicieron la mejor versión cinematográfica del *Quijote*, de [Grigori] Kózzintsev, rodado en la estepa rusa—pero también a los neoliberales por el rollo del individualismo. Es decir, un solo personaje que consigue satisfacer visiones distintas y eso es, precisamente, el porqué de cómo muchos lectores consiguen alzar con sus lecturas las obras literarias. Yo creo que ese es el secreto que hace que las obras estén vivas.

Ortega [y Gasset]—que está fatal citarlo—desde que [Rafael Sánchez] Ferlosio se mete con él, decía una cosa que cuando lo leí pensé que era una bobada pero luego fue una de esas cosas que se te quedan ahí y ahora me parece que tiene mucha razón de ser. Decía que “toda novela importante habla de la actualidad,” y es verdad. Los libros, las novelas, los poemas están vivos porque consiguen hablar de la actualidad. En el momento en el que algo deja de hablar de la actualidad—a veces durante siglos y vuelven a resurgir milagrosamente—en ese momento, se vuelven presentes y, por lo tanto, son contemporáneos nuestros.

AGC: Entonces desplazamos el foco del autor al lector del siglo XXI. ¿Cómo y qué leen los pocos lectores de literatura hoy?

AN: En lo que más discrepo es casi en una cuestión de pesimismo u optimismo antropológico. Es absolutamente intangible esto pero noto una especie de desolación que hay que tener cuidado con elevar a hipótesis sociológicas, es decir, una cosa es un estado de ánimo y otra un estado de la cuestión. Yo no confundiría—y creo que es un riesgo al que estamos expuestos mucho últimamente—la pérdida de calidad o de inteligencia colectiva con la pérdida de centralidad de la literatura. Creo que todavía nos duele darnos cuenta de que la literatura no cumple la función que cumplió hasta el siglo XX. ¿Quiere decir eso que la literatura es ahora peor que antes? Yo me batiría en duelo para defender que no, no es peor que antes, como no es ahora peor el teatro que en la época de Lope de Vega. Creo que todos tenemos muy asumido que el teatro no cumple hoy en día la función urgente y social que cumplía cuando Lope hizo el *Arte nuevo de hacer comedias*. Hay un teatro de vanguardia estupendo en Berlín, en Buenos Aires o en Barcelona y a nadie se le ocurriría decir que el teatro está muerto. Como ese sarampión lo estamos pasando, creo que históricamente estamos aún desconcertados porque no alcanzamos a acertar con la pregunta sobre qué le pasa a la literatura. No le pasa nada: está llegando a un costadito y en ese costadito—como bien ha dicho Marta—va a ejercer la resistencia muy bien. Vamos a ser unos resistentes quijotescos maravillosos y vamos a ser más cervantinos que nunca porque, de hecho, Cervantes se pasó toda la vida resistiendo y escribiendo a pesar de las circunstancias. Nuestra situación se parece más a la de Cervantes antes de escribir el *Quijote* a la de Skofic Geral cuando era guionista de Hollywood, es decir, estamos más cerca de 1604 que de 1924, por decir algo.

A mí esto no me inquieta nada, francamente, pero es cuestión de gustos. ¿Nuestra época tiene una comunidad lectora más torpe que la de Cervantes? Si hablamos, por ejemplo, de la aristocracia de los poemas que circulaban en hojitas volanderas, lo mismo sí. Es decir, si comparamos a los especialistas de entonces y los especialistas de ahora lo mismo sí, pero si hablamos de la gente que convirtió en *best seller* al *Quijote* y creemos que era más inteligente o mejor lectores que la clase media actual yo defendería que no, en absoluto. Creo que el público del *Quijote* estaba mucho menos preparado para entenderlo de lo que estamos ahora preparados para entender, por ejemplo, *True Detective* y aquí es donde yo quería llegar.

Marta apuntaba una cosa muy interesante cuando hablaba de qué es lo que hacía con el género caballeresco Don Quijote y yo pensaba—e incluso en algunos libros de Marta—que si el *Quijote* se escribiera ahora se haría con el *noir*, es decir, no se haría con la novela caballerisca sino con la policíaca y eso me llevó a pensar que llevamos más de cien años de eso. En realidad la nueva novela de caballerías es esa. El siglo XX releyó la novela policíaca—y aquí tengo que volver a citar a Borges y a [Ricardo] Piglia—así como entre el cine y cierta literatura de lectura inteligente del policía se dignificó el policial hasta que se convirtió en un género político, cuando no había nacido como género de evasión y termina siendo un género profundamente periodístico y político. Eso empezó en el siglo XX con la literatura y eso, ahora en el siglo XXI, ha pasado en las series. El *Quijote* actual es un policía oscuro y hasta cutre que sale, como decía el otro, a “apatrullar la ciudad.” Creo que es una maniobra cervantina y eso también lo hizo un libro maravilloso que es *La conjura de los necios* de Kennedy Toole que, como digo, es un libro maravilloso, muy influido por el *Quijote*.

Pensando en otras obras que están influidas directa, no indirectamente, por el *Quijote* en la literatura española actual—y con actual me refiero a este año—podemos señalar la obra de Marina Perezagua que resucita a *Don Quijote en Manhattan*. Hay una novela de [Juan Jacinto] Muñoz Rengel que ha salido en 2016 y que es muy cervantina también (me parece que se llama *El gran imaginador*). En los clásicos está *La conjura de los necios* [de John Kennedy Toole]—y ahora me voy con Nabokov, como hace Juan, que sabe mucho más sobre Nabokov que yo—diría que la novela más cervantina del autor, quizás, sería *La verdadera vida de Sebastián Knight*, que es un libro muy cervantino y una novelita maravillosa. Y en la literatura latinoamericana ha habido también novelas recientes de [Jorge] Volpi, de [Ignacio] Padilla, cuya muerte sentí muchísimo, que están sacados directamente del *Quijote*.

Juan señaló una cosa muy cierta sobre el origen picaresco de la novela. Por supuesto, lo mío era una hipérbole cuando decía que era la primera novela, era una forma, sin lugar a dudas, de decir que no lo era y tiene toda la razón con respecto a eso y, estaba yo pensando, que el pícaro, hoy en día, vuelve a ser el policía. La figura del policía en nuestros días, aunque sea audiovisual, tiene mucho de la novela picaresca, del que escribe su ley, del que navega entre sus leyes.

Finalmente, en cuanto al multigénero que ha dicho Marta estaba pensando que el *Quijote* tiene también eso de posmoderno, en un sentido más formal, y es que el *Quijote* tiene su parte de teatro. De hecho, a Avellaneda le reprochaba eso pues, como bien decía Marta, se le reprochaba que el *Quijote* era teatro en prosa. En realidad, le estaba echando un piropro involuntario y, por eso, Nabokov tenía razón en que cada insulto de Avellaneda le daba la razón a Cervantes. Qué extraño talento el de Avellaneda para autodestruirse—si es que realmente existió. Es verdad que el *Quijote* contiene todos los géneros, incluyendo el único que en teoría no introduce, que es el teatro, pero se representan obras de teatro y se teatralizan las situaciones y, además, tiene eso que abunda mucho hoy en día y que Fernando Iwasaki llamó la “novela cuentada,” es decir, una novela hecha de cuentos. No hay duda de que la primera parte del *Quijote* está hecha así y *Los detectives salvajes* [de Roberto Bolaño], en ese sentido, es muy quijotesca. Su estructura se parece mucho a esta primera parte del *Quijote* que antes comentaba. Creo que estaba bien recordar algunas novelas de ahora, publicadas recientemente o en las últimas décadas donde se puede ver la huella del *Quijote*.

AGC: ¿Y de qué modo aparece cristalizado el “dispositivo” Cervantes en la narrativa hispánica de los últimos lustros?

MS: Hay una cosa que se nos ha olvidado decir respecto a la importancia del *Quijote* y es que yo creo que Cervantes también inaugura—bueno, no sé si la inaugura, pero desde luego la perfecciona—con el *Quijote* una mirada compasiva. Dentro de la crítica y dentro del diagnóstico que se hace de la realidad, genera un tipo de empatía con el lector que tiene mucho que ver con la compasión y, creo, que esto de la compasión es un concepto clásico pero a la vez muy moderno que nos podemos traer a nuestro espacio más de lo que parece.

Luego, estoy también totalmente de acuerdo con lo que han dicho Andrés y Juan sobre ese carácter omnívoro de la novela que hay en el *Quijote*. Me ha gustado mucho que Andrés le haya gustado lo del folletín dentro del folletín y lo de los géneros de caballería, dentro de los géneros de caballería porque, claro, cuando yo escribí *Black, black, black* esa era la idea. La idea era convertir el género dominante del mundo en el que yo vivía en una forma que, en tanto en cuanto era una forma literaria dominante que estaba reflejando el discurso

hegemónico, al mismo tiempo planteara una crítica a la violencia de los discursos, que sirven para hablar de una realidad que es intrínsecamente violenta. Entonces, planteando esta idea, me salió *Black, black, black*. Dejando las intelectualidades a parte, sí que es verdad que en un momento de mi trayectoria—y si queréis entramos ya en el trapo más personal—es como si me hubiera visto forzada a escribir una novela negra, era como si no tuviera otra salida. Yo estaba en una editorial donde tenía un editor que se empeñaba en que escribiera novela negra y yo escribía novela social, como *Animales domésticos*, y yo le agradezco mucho a este editor que viera mi ojo “sucio,” innatamente sucio, mi ojo “highsmithiano”—si se puede decir así. Ese empeño resultaba muy sospechoso y muy fatigante pero el que terminó convenciéndome fue mi padre que me dijo: “Tú, hija mía, escribe novelita negra que verás cómo te va mucho mejor.” Tenía razón. Ha sido la única manera de dejar de ser invisible en el campo literario.

Luego, ha habido cosas que ha dicho Juan que me han interesado y me han gustado muchísimo, por ejemplo, que en el *Quijote*, los libros no eran suficientes si no te llevaban por los caminos. Esto me ha traído a la memoria, dentro de la evolución de cada uno de nosotros, que cuando era más joven yo era mucho más rígida, tremendamente rígida, y tendía a ver las cosas muy blancas o muy negras y establecí un límite muy claro entre literatura comprometida, desde el punto de vista “sartriano,” que a mí me interesaba y me sigue interesando mucho, y un tipo de literatura de evasión, que no me interesaba nada. Ahora me parece que, con la edad y la menopausia, he alcanzado un mayor nivel de comprensión y apertura con compasión y tolerancia hacia el ser humano en general. Esto se lo debo en gran medida a una escritora que es Paca Aguirre. Estando un día en la librería Alberti de Madrid, Paca Aguirre hablaba sobre sus poemas y explicó con una claridad meridiana cómo, para ella—hija de una víctima de la Guerra Civil, tanto ella como sus hermanas quedaron huérfanas muy pequeñas—fue fundamental para sobrevivir lo que nosotros entendemos como literatura de evasión. Fue una clave de supervivencia que no se le puede robar a nadie: a ella le permitió coger aire y respirar y poder superar todas las vicisitudes de la cotidianidad y andar por los caminos aunque fuera leyendo de princesas o de lo que fuera. Entonces, creo que hay veces que nos tenemos que replantear, cuando somos muy rígidos, ciertas dicotomías. Por volver a mi parte rígida—que creo que a veces también puede ser sana—hablamos de realidad, de ficción,

de verosimilitud, de autenticidad. Hablamos de todos estos conceptos vinculados a la novela, insisto, gracias a la intrepidez cervantina, pero últimamente estoy reivindicando un concepto que se pierde: el concepto de verdad. Parece que podemos hablar de lo real, de lo verosímil pero nos cuesta mucho más hablar de lo verdadero porque hemos vivido en una época de gran relativismo, también asentada en los discursos de la posmodernidad. Recomiendo la lectura de un filósofo, matemático francés—que aquí conoceréis mucho más que yo—que se llama Alain Badiou, que reivindica la búsqueda de la verdad para el espacio de la filosofía, como horizonte de la filosofía. Después de haber estado muchos años ensimismados con los lenguajes y perdidos permanentemente en la maraña de los lenguajes, hemos utilizado los lenguajes como manera de emborronar no se sabe qué, emborronar los referentes, emborronar la cosa, emborronar los conceptos. Una verdad, ni sacralizada ni sacramental, habría de actuar como horizonte de nuestros pensamientos filosóficos, literarios, políticos.

Bueno, otra frase que ha rescatado Juan y que me parece maravillosa es la de Ortega [y Gasset]: “Toda novela importante habla de la actualidad.” ¡Por supuesto! Y eso es lo que les da la grandeza a las novelas, la capacidad de llevárnoslas al territorio de las problemáticas contemporáneas de cada uno.

Por último, dos cositas: una filológica y otra sociológico-literaria. La filológica tiene que ver, creo, con uno de los grandes hallazgos cervantinos. Aunque Juan ha hablado antes del *Lazarillo* y la novela picaresca previa al *Quijote*, creo que una de las “inteligencias sumas” que tuvo Cervantes consiste en la conciencia de legitimar la voz del pícaro a través de un artefacto narrativo que no hablara explícitamente en primera persona. Dentro del *Quijote* está la novela interpolada de Ginesillo de Pasamonte, los galeotes, etcétera, elementos con los que creo que él se dio cuenta de que la cultura hispánica—no sé si decir la cultura española concretamente—es muy intolerante con el discurso autobiográfico y lo picaresco tiene algo de discurso autobiográfico que puede alejar esa empatía que él iba buscando con el lector. Con lo cual, Cervantes era listo como un demonio y, además, creo que pensaba mucho y sabía que estas cosas no le podían salir de forma natural.

Con respecto a lo que ha dicho Andrés de la pérdida de la centralidad de la literatura, yo quiero compartir con él la idea de que no es peor pero también tengo la sensación de que importa mucho menos e

importa mucho menos por la razón que apuntaba precisamente Juan: por esa comunidad de lectores que no legitima, de alguna manera, el discurso literario. De eso somos muy responsables los escritores. Los escritores, durante una larga temporada literaria—no sé si española o universal—hemos jugado a jugar todo el rato, a jugar con una literatura que si colocabas en un espacio trascendente como herramienta de conocimiento, como herramienta de indagación sobre lo real, inmediatamente te hacía ser pedante y mesiánico. En la literatura estaba (y aún está) mal vista la ambición y se imposta mucho una falsa modestia comercial: el que paga, manda y sabe más y tiene la última palabra sin tener en consideración que, si bien es cierto que los escritores nos equivocamos a menudo, también lo es que algunos lectores “estropean” ciertos libros. Entonces, hemos jugado a entretener y ahora estamos tratando denodadamente de recuperar un espacio que habíamos perdido siendo bufones, asumiendo el papel de bufones que quería para nosotros una sociedad de mercado que ensoberbece al lector como cliente.

AGC: ¿Cuál es tu opinión a este respecto, Juan?

JB: No sé, tendría que hacer cálculos matemáticos para dar por bueno que, efectivamente, la literatura sí ha ocupado ese papel central porque hasta donde yo sé—bueno, yo sólo sé hasta los años 20, no sé de los años 80 o 90—pero me cuesta creer que, al menos en España, que en el siglo XIX la literatura sí ocupara ese papel central. Bueno, alguna figura es inevitable como [Benito] Pérez Galdós sin duda ninguna, pero más allá. . . Clarín escribió *La Regenta*, se hizo una segunda edición dos años después y ya se hubo que esperar a la edición de Alianza, o sea, casi cien años después. Había un tal Wenceslao Ayguals de Izco que vendía diez o quince mil ejemplares y, obviamente, escribía libros pero ningún literato—por decirlo así—de la comunidad de lectores enterados le daba la menor importancia. La verdad es que es eso lo que te enseñan las librerías de viejo, es decir, hay tantísimas superventas que realmente, desde [Vicente] Blasco Ibáñez, que se contaban por miles sus ediciones, es difícil encontrar. Pero si piensas en los años 20, piensas en el pobre Ramón María del Valle Inclán llevando sus obras a las imprentas, imprimiéndolas él con las cubiertas tan bonitas que él hacía, es muy difícil encontrar novelas de todos esos autores que llegan a una segunda edición. Una de las pocas es un libro—que a mí me parece fascinante—y es *La vida de Don Quijote y Sancho* de [Miguel de] Unamuno que se publica en 1905 y se reedita en 1914 y

luego tiene otra edición en 1920. Fijaos, una obra maestra que tiene tres ediciones en veintitantos años. Es decir, no sé yo si la literatura alguna vez realmente tuvo ese papel de centralidad. Es verdad que la literatura tiene ramificaciones y que mucha gente leía los artículos de Ortega [y Gasset] en *El Sol* y, de repente, encontraba que ahí estaba expresada su opinión. Leían los ensayos de Unamuno en *Cruz y Raya* pero no sé si lo que entendemos por centralidad es exactamente eso porque no sé a cuánta gente afectaba eso. Yo creo que en España era a una minoría absoluta, lo que me lleva a pensar que el remonte del *Quijote* como gran paradigma europeo, no sólo español, se lo debemos a la traducción inglesa.

AN: Y a los alemanes.

JB: Y a los alemanes, efectivamente. Es decir, la llegada del *Quijote* a Inglaterra y a Alemania es lo que hace que esa novela no se lea como una novela de entretenimiento y de aventuras.

MS: Respecto a la centralidad, me gustaría hacer un apunte muy pequeño. A lo mejor, no hay que hablar específicamente de la literatura sino que vamos a ponernos más catastrofistas y apocalípticos, hablemos de la cultura en general. Yo provengo de una familia, por parte paterna, proletaria, es decir, mi abuelo era mecánico y mi abuela trabajadora en una fábrica de perfumes de Madrid. En casa de mis abuelos, la cultura era altamente valorada porque mis abuelos, de una manera consciente, sabían que la cultura era una manera de pensamiento, esfuerzo, aprendizaje y que, para sus hijos, leer libros, leer ficciones, escuchar zarzuelas, ir al teatro, todas esas cosas, iba a ser enriquecedor y les iba a hacer ocupar un mejor espacio en la sociedad del que habían ocupado ellos. Yo creo que esa idea, ahora, se ha deteriorado muchísimo. Una vez escribí una columna que se llamaba *Elogio de los empollones* porque creo que los empollones tendrían que ser declarados especie protegida en el mundo en el que lo que se privilegia permanentemente es la expresión desvergonzada de la ignorancia. Es verdad el análisis sociológico que Juan hace de esa centralidad de la literatura, sin embargo, yo, sabiendo lo que tú dices, creo que hay un quiebro cualitativo en la valoración de los objetos, de los productos o las construcciones culturales que estamos viviendo todos los días y, de alguna manera, estamos siendo víctimas. Estamos desactivando la posibilidad de la literatura de intervenir en lo real y me parece que eso es una falacia, un imposible, porque todos los discursos generados desde lo real y proyectados hacia lo real inciden en

la realidad. Hasta los más frívolos o aparentemente intrascendentes. Hay un robo del lenguaje y del espacio que se lleva a cabo en nombre de la democracia y es demagógico.

AGC: Ahora me gustaría que hablarais de la relación con vuestros pares latinoamericanos, esto es, si entendéis la categoría “novela en lengua española” o creéis que siguen operativas las categorías “novela latinoamericana” frente a “novela española.”

Por otro lado, en los últimos veinte años hemos asistido al desarrollo hercúleo de la industria de la enseñanza de la lengua española, sin embargo, este hecho no ha venido acompasado del mismo prestigio de la literatura en lengua española, que sigue ocupando un lugar menor en el mercado mundial, por debajo de la francesa, por ejemplo. Nuestra literatura sigue siendo subalterna y subsidiaria de la anglosajona—y alemana—puesto que tiene que pasar por Frankfurt o por las traducciones inglesas para que circule a nivel mundial. Me gustaría saber qué pensáis de esta cuestión.

AN: ¿Qué lugar ocupa la literatura en lengua española dentro de las traducciones? Hasta donde yo sé o, al menos, hasta donde yo he visto—mis compañeros tendrán su propia experiencia—creo que el lugar que ocupa la literatura en español sí que es bastante relevante, creo que sí lo es, pero no tiene el correlato de su impacto cultural. Se supone que se podría decir que el español es la segunda lengua cultural de todo el mundo y no es la lengua más traducida. Desde ese punto de vista, es cierto lo que dices pero es que la jerarquía es muy fácil, es por peso de industria editorial nada más y nada menos, es decir, es una cuestión de pasta, amigos. Va primero el inglés—hablo de volúmenes de traducciones—se traduce primero el inglés y después están el francés y el alemán porque los mercados editoriales son muchísimo más poderosos y estables y, en un cuarto lugar, se lo disputa o se lo disputaban el español y el italiano porque creo que el español ya le ha pasado por la derecha, por la izquierda y por el centro.

Pero viene de mucho más atrás, hasta que no se incorpora Latinoamérica al mercado de las traducciones, el español no creo que estuviera en cuarto lugar sino en décimo-séptimo, por lo menos. Es decir, creo que en ese sentido no estamos en un momento particularmente deprimente en cuanto al volumen de traducciones de literatura en español—al menos, hasta donde yo veo. Creo que en los últimos años se ha reactivado mucho el interés, más en Estados Unidos que en

Reino Unido; en Francia siempre ha habido, por un lado, una hispanofilia que tiene que ver con toda la historia de los exiliados. Sabéis que el sur de Francia, en realidad, es el norte de España y, por lo tanto, es el país más interesado en España en concreto pero, por otro lado, hay una enorme tradición de traducción de escritores latinoamericanos que tiene que ver con otra ola, que fue la ola de los exiliados. Es decir, todo lo que se organizó alrededor del exilio y/o entorno a los que ya estaban, como [Julio] Cortázar. Entonces, yo creo que en Francia se traduce mucho el español. Eso en cuanto a las traducciones.

Tú apuntaste otra cosa que, aunque no la desarrollaste, creo que hay una contradicción aún más sangrante y creo que lo que preguntabas era cómo que España ha conseguido ser centro editorial y traductor y no ha conseguido, sin embargo, ser objeto de lectura a esa misma altura. Para mí, hay varias razones, aunque esto es ya más opinión. Para empezar, España es un país que traduce muy mal y, cuando me refiero a que traduce muy mal, no me refiero a que todos sus traductores sean malos—que creo que no es el caso—sino que España vive, para mí, una paradoja dramática como centro traductor. Por un lado, traduce provincianamente, es decir, traduce al madrileño o al catalán y luego quiere colocar los libros en veinte países. Desprecia olímpicamente el diálogo trasatlántico de la lengua a la hora de traducir pero luego te quiere colocar el libro en Asunción del Paraguay. Entonces, una cosa con la otra no va: o Anagrama sigue traduciendo al catalán y, entonces, no pretende que se lo compren en México, o hay que cambiar de paradigma de lengua y no hablo de un español neutro sino de un español más fronterizo. De ahí, lo solicitados que están figuras anfibia—muy interesantes—como Marcelo Cohen, que se convierte casi en el único modelo de traductor que traduce de manera aceptable para un español y un latinoamericano porque ha vivido en las dos orillas. Creo que España no ha invertido lo suficiente en formar a sus traductores locales, en viajar a Latinoamérica e ir y volver. Creo que eso ha distanciado mucho al lector latinoamericano con respecto a la producción editorial española.

Luego, está otra cuestión, que no es culpa de España en absoluto o no por lo menos de las generaciones de los últimos años, que es de esta especie de rencor poscolonial del que, insisto, ningún escritor español vivo en este momento tiene la menor de las culpas. Al contrario, los españoles de la generación, por ejemplo, de Juan o de Marta, no hacen más que relacionarse con cariño con Latinoamérica, leer tanto

o más latinoamericanos que españoles y leer desde lo opuesto al eurocentrismo. Me consta que no hay ningún eurocentrismo posible en ningún lector-escritor actual, pero lo que hay es algo muy por encima de esa actitud que es, digamos, reconquista multinacional que hubo de España en los años 90 donde España, entre otros países, pero España es el que se postula como interlocutor cultural—también lo ha hecho Francia o Estados Unidos—donde empresas españolas compraron gas, agua, teléfonos, aviones, etcétera. Entonces, esa sensación como de reconquista económica hace que un intelectual latinoamericano, a priori, esté a la defensiva con respecto a ello y, eso, creo que no está en nuestras manos solucionarlo de forma inmediata. Lo otro sí, la mala escuela de traducción, creo que se podría arreglar. Esto otro creo que requiere mucho más tiempo y muchas más idas y vueltas en las relaciones diplomáticas—diría yo.

MS: Creo que la descripción que ha hecho Andrés es absolutamente precisa, riquísima y yo la comparto al cien por cien. Aquí en mis notas tenía apuntado “traducciones,” “colonialismo.” Entonces, de esto no te das cuenta en realidad hasta que no vas allá. Yo ahora viajo mucho allí—voy a distintas ferias y me doy cuenta de que ellos se sienten tremendamente insatisfechos con el estándar de lengua “raro” de las traducciones españolas y que eso lo interpretan como una manera también de colonialismo que viene todavía a subrayar esa idea previa.

Estoy de acuerdo en que se podría solucionar desde el punto de vista de las traducciones. Yo no soy una experta en esto pero seguro que sí. En cuanto al rencor poscolonial, hay veces que yo me he planteado, como damnificada de ese rencor poscolonial, rentabilizarlo y convertirlo en una culpa positiva que me haga escribir un libro como *Desgracia* de [J.M.] Coetzee. Igual que en esta obra se ve esa culpa por haber sido racistas, xenófobos, asesinos de negros, violadores y gente asquerosa, a ver si yo puedo reconvertir el rencor poscolonial que, a veces, experimento en mis propias carnes y puedo transformarlo en algo fructífero—va a ser difícil. Es posible que a menudo hablemos “desde arriba” y no nos demos ni cuenta. Que hablemos “desde arriba” sin tener demasiadas razones para hacerlo.

A mí me interesan muchísimo los escritores latinoamericanos contemporáneos, me interesan también muchísimo los escritores españoles, pero es verdad que leo un montón de escritores latinoamericanos. Estaba pensando en Carlos Labbé, Rita Indiana, Valeria

Luiselli, Lina Meruane, Rafael Gumucio, Martín Kohan, Mariana Enríquez, Gabriela Alemán, Emiliano Monge, Samanta Schweblin, o sea, yo me paso el día leyendo, realmente, escritores latinoamericanos y, a veces, no por nada sino porque sí, porque es una cosa sugestiva y me apetece.

El canon, desde luego, para las traducciones, el modelo de literatura, el “deber ser” de la literatura, el estilo de la literatura y la temática de la literatura yo creo que está absolutamente condicionado por el universo anglosajón que llega a conformar, incluso, nuestra sentimentalidad, cosa contra la que yo me rebelo muchísimo. Me acuerdo de un anuncio que se puso en la televisión—que hubo gente que criticó cantidad—que salía, creo, Antonio Resines en un partido de béisbol con un niño—evidentemente de Madrid—que estaba muy traumatizado porque el papá no lo había visto tirar con el bate y, entonces, se levantaba Antonio Resines y le decía: “Niño, que esto no es una película americana.” Como diciéndole que ñoñadas las justas. Ese tipo de sentimentalidad impostada, creo que nos tiene “penetrados,” en el mal sentido de la palabra. Yo soy una escritora muy poco traducida. Donde más repercusión han tenido las traducciones de mis libros ha sido en Italia aunque también tengo una excéntrica traducción al portugués, francés, húngaro y, ahora, me van a traducir *Farándula* al inglés, cosa que me tiene atónita. Muchas veces me he preguntado: ¿Por qué soy tan poco traducida? Lo entiendo perfectamente porque a mí la literatura que más me interesa es la intraducible. Me enseñaron que en literatura el modo de decir algo es lo que se está diciendo, que una enumeración o un *travelling*, como decía [Jean-Luc] Godard son cuestiones morales. Y con esto, aparte de justificarme, quiero decir que a mí me interesa esa parte de la literatura que tiene que ver con las historias que se cuentan, con las tramas, con los personajes y su calidad humana, con sus visiones del mundo y con todo lo que os he dicho antes pero a mí me interesa mucho la textura del lenguaje, el idiolecto que se utiliza en una novela, el “léxico familiar”—eso que diría Natalia Ginzburg—y me gustan mucho esas páginas que suenan de otra manera y que tienen un relieve distinto por cómo están cultural y geográficamente dichas. Entonces, eso es lo que yo proyecto en mis libros y comprendo que eso es muy difícil de traducir.

JB: Te tengo que dar una mala noticia: no hay literatura intraducible. Es una contradicción. Si hay literatura, es traducible.

MS: Pero la hay más difícil. O más idiosincrásica.

JB: Bueno, Andrés decía—y ahora te daré una buena noticia, Marta—que el inglés es el amo del cotarro y verás, como ahora que te van a traducir al inglés, te van a traducir a muchos más idiomas porque un informe de escritura vale mucho dinero para una editorial pequeña de Noruega o Suecia y no pueden cargar un informe de lectura de una escritora española, pero todo el mundo allí sabe inglés y lee en inglés. Entonces, cuando lean tu obra en inglés verás cómo te llueven traducciones.

En cuanto a Latinoamérica, estoy totalmente de acuerdo con ellos. La verdad es que últimamente he viajado muchísimo allí y, francamente, he descubierto a gente magnífica. Ahora, me encuentro—por lo que me han contado y seguro que también os lo han dicho a vosotros—con esa idea de que España sigue siendo una especie de espejo, es decir, que si un autor chileno que publica en Alfaguara en Chile no pasa por España, no llega a México.

MS: Se necesita como mercado de legitimación.

AN: Eso en Argentina, por ejemplo, no pasa pero en Chile, sí. Hay sociedades latinoamericanas como la mexicana, la colombiana y la chilena que siguen teniendo un cierto reflejo de que llegar a Madrid es llegar a Nueva York. Y otros países, como Argentina o Venezuela, en los que eso no sucedería. Es verdad, lo que comentas es muy chileno.

JB: Por eso mismo lo digo porque he estado en Chile hace poco y, un poco, la queja mayor era esta, cómo es posible que publicando en una editorial grande como Alfaguara, Planeta o Seix Barral de México no publiquen mi libro—que es tan fácil como mandar un PDF e imprimirlo—si antes, Planeta en España, no da el visto bueno.

Efectivamente, yo creo que hay una relación mayor de complicidad y hermandad entre los propios escritores que luego entre lo que es el negocio editorial pues, por lo que yo sé, ponen muchas cortapisas. Además, tienen esta cosa—que a mí me parece francamente idiota—de cubrir nacionalidades, es decir, si tengo a un guatemalteco ya publicar a dos guatemaltecos no se puede. Es una cosa terrible.

Por terminar y hacer un poco de narcisismo, en 2014, cuando se publicó *Prohibido andar sin pantalones* en México, en esta cosa que hacen a final de año donde eligen cuál es la mejor novela del año, eligieron como mejor novela mexicana *Prohibido andar sin pantalones*. Entonces, me siento un autor mexicano desde entonces y, por lo tanto, me siento más de allí que de aquí porque, entre otras cosas, México,

Colombia o Chile son como las provincias que le faltan a Andalucía para separarse del resto de España.

AGC: La última pregunta que quiero haceros es sobre el Premio Nobel de Literatura concedido a Bob Dylan. Ya sabéis que han corrido ríos de tinta así que me gustaría que compartierais con nosotros vuestro parecer.

MS: Coincido en lo esencial con lo que decía Javier Rodríguez Marcos en una columna de *El País* y que me hizo mucha gracia. Decía “con tal de no leer,” lo que sea. Por una parte, creo que hay “con un tal de no leer” y, luego, hay otra cosa que me preocupa. A mí, si había algo que me gustaba mucho del Premio Nobel era su capacidad para visibilizar a autores de otros lugares, que yo no conocía y que, de repente, eran para mí como una epifanía. Habría gente que conocía a Tomas Tranströmer antes de darle el Nobel, yo no lo conocía y eso fue para mí bueno y positivo. Habría mucha gente ya que habría leído a Mo Yan en chino antes de que le dieran el Nobel, no era mi caso. Yo sólo había visto *Sorgo Rojo*. Entonces, para mí fue importante que le dieran el Nobel a Mo Yan y yo me intereso por Mo Yan y leo a Mo Yan. La verdad que le den el Nobel a Bob Dylan creo que a él no le hace ninguna falta ni a los lectores nos descubre nada y, además, insisto, volvemos a un modelo de recepción de la lectura que pasa por una facilidad sobre la que tendríamos que hacernos muchas preguntas.

Más allá de todo esto, a mí no me molesta nada que Bob Dylan sea un cantautor, estoy de acuerdo con que, en el origen de la literatura, está la música, están las dos cosas ligadas. Por lo tanto, lo que me “escandaliza” no es el hecho de que sea un cantautor, lo que me “escandaliza” es el hecho de que sea un cantautor muy popular, estadounidense y que, de alguna manera, le resta al Nobel una de sus funciones fundamentales. Y luego, es que a mí Bob Dylan no me gusta, sé que queda feo decirlo, pero a mí es que no me gusta.

JB: Esto nos pasa por tomarnos en serio una cosa como el Premio Nobel, el Premio Cervantes o cualquiera de esos premios. Yo estoy harto de que los escritores seamos como caballos de carrera donde unos señores decidan a ver quién es mejor, quién es peor y, además, faltando al decoro más absoluto, que es la lógica. Es decir, si el año pasado, Patrick Modiano ganó a Philip Roth, se supone que este año debería ganar Philip Roth porque, se supone, que tú estás dando un premio a toda una carrera. Y durante este año, ni uno ni otro, han

publicado novela. Por lo tanto, el que queda segundo un año tiene que ser ganador al siguiente. Esto de que cada año pongan a unos finalistas me parece un absurdo total. Por lo tanto, eso quiere decir que podrían dar en un año diez premios seguidos y que nos dejaran en paz durante diez años.

Obviamente, el Premio Nobel está tratando de legitimar y dar premios a géneros literarios—lo cual es bastante patético. Le dieron el premio a Alice Munro y todos los cuentistas del mundo pensábamos que nos lo daban a nosotros, lo cual quiere decir, algo tan terrible como que ningún cuentista va a ganar el Premio Nobel de aquí a veinte años porque ya está cubierto. El año pasado se lo dieron a una periodista. Los periodistas se alzaron como si les hubieran dado el Premio Nobel a todos. Es que caemos en la trampa. Necesitamos tanto que nos quieran que caemos en ese tipo de trampa. Entonces, lo idóneo sería que el año que viene se los dieran a Leonard Cohen y dijeran: bueno, después de un cantante, otro cantante.

Bob Dylan a mí no me parece mal y, lo que Marta dice me parece muy sensato, creo que es muy disparatado pero también me pareció muy disparatado que le dieran el premio a [Camilo José] Cela. Ya puestos a darle el Premio Nobel para legitimar una forma de literatura que es la canción y que, efectivamente, viene de Guillermo de Aquitania, Jofré Rudel, Arnaut Daniel, es decir, de todos los trovadores, si yo hubiera estado en el jurado hubiera votado por Tom Waits mil veces, porque además me parece un gran poeta. Incluso discutirlo me parece darle importancia a algo que es pura mercadotecnia y que realmente sólo tiene sentido—como ha apuntado Marta—cuando nos descubre, por ejemplo, a Wislawa Szymborska que de no saber quién es, de repente, de un año para otro se convierte en una de nuestras grandes poetisas. Ese es el Premio Nobel interesante.

AN: A mí me encanta Bob Dylan—ahí voy a empezar discrepando de Marta. Ahora, me parece una mamarrachada lo del premio, ahí estoy de acuerdo con vosotros. Me parece no sólo un error sino que me parece antiguo—que es lo peor. Creo que el gesto más patético de la academia sueca ha sido actuar como el “abuelete” que quiere ser *cool* y llega cuarenta años tarde. La cuestión es: ¿Necesitábamos a la academia sueca para que nos dijeran que la alta y baja cultura no están separadas? ¡Díos mío! ¿A estas alturas? Pero si ya están pasadas de moda las tesis doctorales sobre el tema. Entonces, pretenden mostrarnos ahora que los poemas cantados también son literatura.

¡Por supuesto! Desde hace siglos. Estamos de acuerdo en que es un poeta, por eso no hay que darle el Premio Nobel, porque hay poetas mejores. Por lo tanto, no solamente es un error sino que es una decisión anticuada. Creo que llegan muy tarde y, además, creo que viene a premiar, con gesto juvenil, un canon.

Puestos a comparar yo también apostaría por Leonard Cohen y, hablando en serio, es que, claro, se han citado aquí a Wislawa Szymborska y eso, por supuesto, que era un Premio Nobel. Pero es que el año pasado—tú ll llamaste periodista—pero es que [Svetlana] Aleksiéovich es una pedazo de escritora. Quiero decir, por supuesto, que hizo un trabajo periodístico para escribir sus novelas, de hecho, lo maravilloso que ella hace es un trabajo de campo propio de un periodista muy paciente y, luego, eso lo transforma en monólogo dramático. Pedazo de libro el de *Voces de Chernóbil*. Os suplico que leáis ese libro porque creo que es un libro que te pone al límite de tus fuerzas como lector y como ser humano. Entonces, la comparación es tan escandalosa entre *Voces de Chernóbil* y “[Mr.] Tambourine Man” que uno piensa que, como chiste, está bien. Por eso mismo que me gusta Bob Dylan, se me ocurre comparar su poesía con la poesía de Tranströmer—que es otro poeta que se acaba de mencionar—y te da vergüenza ajena. Pero es que luego te dicen que él se puso Bob Dylan por Dylan Thomas y rescata toda la canción popular pero es que eso ya lo sabemos todos. ¿Por eso hay que darle el Premio Nobel? Como es una *pop star* de la cultura literaria y sus letras son muy buenas, ¿hay que darle el Premio Nobel?

En cuanto a la poesía, has dicho una cosa antes sobre la verdad y me gusta que alguien pueda decir grandes palabras sin avergonzarse. Yo entiendo, no necesariamente, que alguien tenga que ironizar sobre palabras que hayan sido tratadas con cierto esencialismo o con cierta pretenciosidad pero a mí me gusta ese intento. Estaba pensando que ese conflicto es muy narrativo pero no lo tienen tanto los poetas, no porque la poesía tenga que ser necesariamente verdad pero la poesía tiene como un pacto de verdad, como un contrato con la idea de verdad, más allá de que pueda ser un género de ficción. Pero más allá de que pueda ser la poesía un artefacto de ficción y más allá de que su *yo* poético sea construido, hay un pacto de verdad, con lo cual, yo creo que un poeta no tendría ningún inconveniente—digo un poeta contemporáneo—en medirse con su idea de la verdad. Y me estaba acordando de un libro hermoso, *En defensa del fervor* de [Adam]

Zagajewski—otro gran poeta que bien pudo recibir algún que otro Nobel—donde critica o relativiza la ironía como valor literario, que es meterse con Cervantes o con Borges. Es decir, que alguien salga a escribir contra la ironía hay que “tenerlos muy bien puestos” porque estás atacando contra una de las líneas centrales del sistema nervioso de la literatura moderna y, por eso mismo, creo que es necesario hacerlo. Y este señor, desde una gran honestidad y una prosa bellísima, lo hace.

Lo que quiero decir es que no me gustaría acabar con la sensación de que ya no hay lectores de calidad. A cada lugar, a cada ciudad del mundo a la que voy me encuentro con un puñado de “chalados” en el sentido más quijotesco—que es lo que somos al fin y al cabo—y ese puñado de chalados tienen veinte años, siempre, y se toman la literatura muy en serio y tienen blogs, redes sociales y quieren hacer revistas y yo no veo que eso haya disminuido. Por cada librería clásica que se cierra, hay otra más pequeñita que abre con otro paradigma, es decir, somos bastante cucarachas, no creo que puedan con nosotros. Quiero reivindicar un poco lo pequeño. Creo que lo pequeño se resiste y me parece que decir que lo pequeño es irreductible y que la literatura es una *galia*, a mí casi me apetece, o sea, que termine de pasar ya y que nos convirtamos en galos.

MS: Yo estoy contigo Astérix.

Notes

1. Esta entrevista ha sido editada y condensada para mayor claridad.
2. La reunión tuvo lugar en octubre de 2016 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Esta entrevista es una transcripción de ese diálogo propiciado al calor de la celebración del cuarto centenario de la muerte de Cervantes.