

CAMILO J. CELA EL NOVELISTA ES EL MORALISTA Y BIOGRAFO DE SU TIEMPO

CAMILO José Cela viene cada año a Galicia como quien cumple un rito primordial. Descansa en Padrón, su pueblo nativo; recupera presencias de la infancia, viaja por el país, frecuenta ejércitos de personas, se muestra muy alegre. Me invita a cenar, acepta ser entrevistado; nos agrupamos un montón de amigos en una mínima habitación de hotel, tumbados por las camas y por el suelo, hablamos y grabamos casi dos horas de conversación.

MENDEZ FERRIN.—Entre mil novecientos diez y mil novecientos veinte nacen en España personas literarias que adquieren su primera formación cultural en los años de la República. Tú estás entre ellas. Quisiera saber cuáles fueron tus relaciones con las instituciones culturales republicanas y la huella que dejó en ti aquella época.

CAMILO JOSE CELA.—Más que las instituciones importa realmente el conocimiento personal de no pocos escritores de aquel tiempo. Mi iniciación, digamos, en la literatura se la debo a mi admirado maestro y gran poeta Pedro Salinas, que me animó a asistir a sus clases y a las de Montesinos en la Facultad de Filosofía y Letras, probablemente la mejor Facultad de Letras de Europa en el curso treinta y cinco-treinta y seis. Yo iba los domingos, ya desde hacía dos años, teniendo diecisiete o dieciocho años, a las tertulias dominicales y vespertinas de María Zambrano en la plaza del Conde de Barajas, donde conocí a Max Aub, a los dos hermanos Panero, a los Rodríguez Aldabe (los hermanos Rodríguez Aldabe, que habían editado la revista «Atalaya»), a Luis Felipe Vivanco, a Miguel Hernández. También me valió de mucho el conocimiento, en la Facultad de Filosofía y Letras, de Luis Enrique Déllano, que hoy es embajador de Chile en Estocolmo. Estuve con él hace poco, cuando pasé por Estocolmo. Nos fuimos a comer juntos para recordar los viejos tiempos en que era secretario del Consulado de Chile en Madrid, cuando era consulesca Gabriela Mistral y después Pablo Neruda. Esto motivó que yo fuese también asiduo de la tertulia de Neruda en su casa, en su piso de la Casa de las Flores. Allí conocí a Lorca.

M. F.—¿Cómo se producía humanamente Miguel Hernández? Te pregunto esto por ser una persona que podría coincidir con tu generación y que vio truncada dramáticamente su carrera literaria y su vida.

C. J. C.—Bueno, Miguel Hernández tenía seis años más que yo. Le veía un poco ya como una persona mayor. Miguel Hernández había publicado ya en «Cruz y Raya», y esto a mí me causaba una admiración y un respeto sin límites. Ahora bien, él, como persona, era completamente corrien-

te. Una persona normal, muy simpático. Me llevaba bastante bien con él, y los domingos nos íbamos a bañar a la Poveda, en el río Jarama.

M. F.—Me interesa saber qué significa para ti la realidad diferencial de Galicia y qué relaciones afectivas te unen con la tradición galleguista, que desde el siglo diecinueve reivindica la restitución sociocultural del país.

C. J. C.—Viví en Galicia unos años clave, que fueron los de mi niñez, por lo menos parte de mi

niñez. Madrileño no me sentí nunca, si bien sentía simpatía por Madrid, que me parecía una gran ciudad. Después se la cargaron, y tuve que definirla hace poco como una mezcla de Navalcarnero y Kansas City poblada por subsecretarios. Me sentí gallego y me sigo sintiendo. Lo lancé siempre por delante, porque es uno de mis orgullos. Impunemente no se puede llamar Cela una persona de primer apellido. Yo he escrito unas poesías en gallego. Lo hice porque creí que era mi deber. En la Academia, a propuesta mía y

no de la Academia Gallega, pedí que se considerasen al gallego y al catalán lenguas, ya que al gallego se le llamaba dialecto, y al catalán, lenguaje. Ahora estoy preparando (me cuesta mucho trabajo) un mapa de Galicia en gallego, en el que trato de restaurar los topónimos del país a su verdadera forma. Porque, claro, aquí se dan casos graciosísimos, como el de Sanxenxo. Se podría haber hecho una traducción colonial (que hubiera sido estúpida): San Glénés. Pero Sanguenjo, como oficialmente se le denomina, no significa nada.

M. F.—¿Consideras como un pequeño deber el reconstruir la fisonomía de los nombres de lugar de Galicia a su verdadera forma, que sigue en la lengua del pueblo, a pesar y en contra de las denominaciones oficiales?

C. J. C.—Sí, sí. Sin género de dudas. Además no como un pequeño deber, sino como un gran deber. Creo que esto lo puedo hacer yo. A veces me cuesta mucho trabajo. Yo hago prevalecer un criterio de geopolítica sobre un criterio histórico. Con esto quiero significar que aun topónimos que desde su origen fueron castellanos, aparecen traducidos al gallego.

M. F.—Es una postura típicamente galleguista.

C. J. C.—Yo no sé si es galleguista. A mí, las etiquetas me traen sin cuidado. En todo caso, es la actitud de un gallego.

M. F.—Tú, que escribes en castellano, no tienes ninguna prevención contra la lengua gallega, te une una buena amistad con Celso Emilio Ferreiro y muchos otros escritores en gallego, y apoyas las reivindicaciones fundamentales del pueblo gallego. ¿Quieres formular esto de alguna manera?

C. J. C.—Vamos por partes, porque esto es muy complicado. La Galicia «enxebre» de mujeres descalzas cargándose baúles en las estaciones, de niños famélicos y de vacas «marelas», me inspira el mismo dolor que la España de pandereta. A mí me gustaría una Galicia próspera, una Galicia culta y una Galicia en marcha. ¿Fórmula? Pues no sé. Que hablen los sociólogos, o los políticos, o quien sepa. Yo me limito a hablar de mis aspiraciones, de mis deseos, de lo que yo desearía que sucediese. Mi buena amistad con los escritores en lengua gallega es obvia, porque es al margen de la herramienta literaria que empleamos. En mi familia, el único que habla gallego (no muy bueno, pero en todo caso gallego) soy yo. Mi padre hablaba castellano, hizo casi toda su vida profesional fuera de Galicia, y mi madre



era inglesa. Bueno, Galicia en la Edad Media tuvo la ocasión de convertirse en un emporio cultural. Eramos el único punto de España que tenía contacto con Europa. Las peregrinaciones jacobinas eran un vehículo de comunicación magnífico. Lo que pasa es que después el país evolucionó mal, porque cayó en manos de las órdenes monásticas. Y el país, claro, fue poco a poco empobreciéndose espiritualmente, socialmente, económicamente. Porque Galicia no obtuvo el desarrollo que le hubiera correspondido. Esto a mí me duele en el alma.

M. F.—Valle-Inclán es un investigador de la lengua castellana y la pone en cuestión permanente. Tú también lo eres. ¿Sería explicable esta vigilancia lingüística de Valle y Cela, si uno y otro no fuesen personas que tuvieron que habituarse desde la niñez a dos sistemas lingüísticos diferentes?

C. J. C.—Probablemente no sería muy explicable. Probablemente pesó mucho sobre mí —sobre Valle ya está suficientemente demostrado— el haber manejado (mejor o peor) ambas lenguas desde niño. Constantemente, en mis libros (más en unos que en otros, claro), en las «Historias familiares», que ahora estoy escribiendo, aparecen parrafadas enteras en gallego, cuando el contexto es castellano. Y en el mero vocabulario habitual, con frecuencia me surgen palabras gallegas. Menéndez Pidal comentaba que yo, en mi versión del «Cantar del destierro», del «Poema del Cid», había podido dar con la forma exacta de expresión, porque había formas castellanas antiguas con formas paralelas que siguen vigentes en el gallego.

M. F.—Eres un poeta que oscila entre el surrealismo y el populatismo. ¿Qué lugar ocupa la poesía en la estimación de ti mismo como escritor?

C. J. C.—Probablemente, mucho más que en la estimación que podrán tener los demás de mi obra. España es un país tan pobre, que no da para tener dos ideas de la misma persona. Si yo soy novelista, ya no puedo ser poeta. Me siento poeta, escribo poesía constantemente. Me tiene sin cuidado que se me considere poeta o no. Si además de novelista juegas al bridge, no te admiten que seas campeón de bridge.

M. F.—Los críticos progresivos, desde Castellet a Eugenio de Nora, que se entusiasmaron con «La colmena», se quedaron como retráctiles frente a «Mrs. Calwell habla con su hijo».

C. J. C.—A mí me parece que es una de las novelas más intensas que haya podido escribir, y



El escritor es siempre un precursor de las revoluciones. Siempre las revoluciones han tenido un sustrato o un antecedente literario. Las revoluciones siempre han tenido un origen intelectual.

X. L. MENÉNDEZ FERRÍN

un crítico, cuyo nombre no hace al caso, me dijo que a ver cuándo escribía algo en serio.

M. F.—«Mrs. Calwell...» es una novela muy intensa, en la que navegan oscuras presencias interiores que nada tienen que ver con la «tranchée de vie» ni con el realismo epidérmico. ¿Acaso el desprecio hacia esta novela se debe a que en España se incomprende el subjetivismo, el lirismo, la investigación formal en la novela?

C. J. C.—Aquí se parte de supuestos previos. La gente, además, en el país es muy dogmática. Y de ahí no hay quien los apee. No merece la pena apearlos. ¿Qué más da? «Mrs. Calwell habla con su hijo» es el barómetro que yo tengo para medir el talento de los gentes. Yo dudo mucho de los que me dicen: «He leído un libro muy bueno de usted: «Viaje a la Alcarria». Yo se lo agradezco mucho, pero digo: «No pasó de ahí».

(Leónides de Carlos, catedrático

de Filosofía metido a fotógrafo de esta entrevista, salta muy indignado diciendo que el «Viaje a la Alcarria» no tiene nada de malo. Un murmullo de asentimiento arroja su protesta.)

C. J. C.—El «Viaje a la Alcarria» es demasiado inmediato, demasiado fácil, demasiado buenísimo. Y cuando me habla alguien de «Mrs. Calwell...» y resulta que se ha enterado, yo me llevo una sorpresa, coño. Pero esto le pasó después al «San Camilo», y esperad a que se publique la novela que estoy haciendo, que se titula «Oficio de tinieblas. 5».

M. F.—El «Pascual Duarte» es un libro neoclásico contemporáneo a las poesías neoclásicas que por aquel tiempo hacía tu amigo García Nieto. Acaso haya que agrupar la disposición de su párrafo con el espíritu escurialense y neolimpial de la arquitectura de los años cuarenta, con el garcillismo.

C. J. C.—Al contrario. No creo

que sea un libro neoclásico. Es un libro de una espontaneidad tan absoluta, que yo no había pensado jamás en publicarlo. Estaba enferma una hermana de mi mujer (mi novia entonces), y yo escribía un capítulo todos los días para leerlo. Me di cuenta de que no era una lectura para convalecientes. Cuando se publicó, yo me llevé una gran sorpresa, y cuando empezó a tener éxito, me llevé mayor sorpresa todavía. Porque yo, oficialmente, ante mí mismo, no era más que un poeta lírico. Efectivamente, estuve enfermo en la adolescencia, y me leí los setenta tomos del Ribadeneyra. El setenta y uno, no, porque es el de índices. Los cronistas de Indias y Fray Luis de Granada son unos pesados horribles, pero los leía por obligación. Cuando me daba cuenta que me distraía, volvía atrás. Esto es necesario, hay que tener unas lecturas. De repente se puso de moda que para ser novelista hay que ser burro.

M. F.—En el «Pascual Duarte» hay violencia. ¿Es una respuesta al entorno de violencia en que estabas situado en ese momento (mil novecientos cuarenta y uno)?

C. J. C.—Es muy probable que sí. Ahora, en «La familia de Pascual Duarte», toda la violencia iba encaminada a mostrar que Pascual era un producto de una sociedad determinada. Como Charles Manson, pasados los años. Lo más cómodo para la sociedad es encontrar una cabeza de turco.

M. F.—Hay quien cree que «La colmena» es reflejo muy nítido de la sociedad española de los años cuarenta. Otros consideran que en ella está deliberadamente perseguida la sordidez, y, por tanto, que es una idealización al revés, en un sentido unilateral.

C. J. C.—Creo que es un fiel reflejo de la realidad del Madrid de aquellos años. Del hambre, del miedo, de la delación, de la sordidez. Y, lo que es más grave, de la sordidez, más que material, espiritual. Esto es: una sociedad acosada en que lo único que las gentes querían salvar era el pellejo y comer caliente cuando se pudiese.

M. F.—¿Qué conexión tiene «La colmena» con otras novelas sin protagonista y sin personajes centrales que aparecen a partir de los años veinte, y quizá en relación con la crisis del veintinueve («Dos Pasos», Huxley; «Devalar», de Otero Pedrayo)?

C. J. C.—Yo creo mucho en la influencia de ambiente. Creo que determinadas circunstancias y determinados ambientes producen determinadas formas de expresión. En cuanto a la forma de escribirla, la gente cree que escribi

CAMILO J. CELA

trozos seguidos y después hice una especie de trufado.

M. F.—¿Como el montaje que probablemente hizo Sartre en «Les chemins de la liberté», con tijeras?...

C. J. C.—No sé lo que hizo Sartre. Yo sé que no hice eso. Tengo buena memoria. Escribía una escena, un párrafo determinado. Después empalmaba con otro que, a lo mejor, venía de ocho anteriores, o de diez. Y la escribí así desde el principio hasta el fin, cosa totalmente comprobable con el original manuscrito que tengo en Palma de Mallorca a tu disposición. Está escrito todo seguido, intercalando separaciones entre una acción y otra. Creo que uno de los grandes auxiliares de la novela de técnica compleja es la memoria del novelista. En algunas novelas intenté hacer una especie de fichas de mis personajes, y cuando iba por treinta o cuarenta, me entraba un aburrimiento espantoso, las tiraba y seguía llevando todo en la cabeza.

M. F.—Te enfrentaste (como Valle-Inclán) a América en «La catira». Como él, te introdujiste en un nuevo mundo lingüístico. ¿Domesticaste el americanismo?...

C. J. C.—¿... O me domesticó él a mí? Muy probablemente las dos cosas. Yo creo que influyó en mí, enriqueciéndome.

M. F.—¿«La catira» es un retrato de Venezuela o tiene una vida de ficción propia no relacionada con país alguno? ¿Es Venezuela o es América, una América inconfundible, pero no situada? ¿Es un nuevo «Tirano Banderas», o no?

C. J. C.—«La Catira» no sé lo que es. Sé lo que quiso ser: un canto a la tierra y a la mujer venezolana.

(En este momento, Leónides de Carlos deja caer el nombre de don Rómulo Gallegos. Cela afirma que es un novelista extraordinario, y prosigue.)

C. J. C.—Pretendí que «La catira» fuese Venezuela, y, además, la antetítulo «Historias de Venezuela», como llamé «Historias de España» a una serie de barbaridades ibéricas o carpetovetónicas que publiqué en algún momento.

M. F.—Hasta el momento en que escribes «San Camilo, mil novecientos treinta y seis», desde tus grandes novelas, ¿crees que has estado rizando el rizo al rizo?

C. J. C.—Yo creo que mis obras no son más que sucesivas tentativas, sucesivos ensayos de buscar nuevos caminos, unos con más

suerte y otros con menos suerte. Me di cuenta de que podía acabar rizando el rizo al rizo con los «Apuntes carpetovetónicos» y las «Historias de España». Consideré que ese camino estaba agotado, y lo dejé.

M. F.—La gente literaria de mi generación (nacidos entre mil novecientos treinta y mil novecientos cuarenta), en Galicia, que leyó «Mrs. Calwell...» y que al mismo tiempo leía a Joyce y después el «nouveau roman» francés, se puso muy incómoda con los mocos, las moscas, los bobos y los piojos en las «Historias de España». Cuando publicaste el «San Camilo...» volvió, para nosotros, a aparecer Cela. La técnica empleada empalma al «San Camilo...» con la novelística de vanguardia que se produce en Europa y América a partir de los años veinte. ¿Por qué no lo hiciste antes?

C. J. C.—Probablemente, porque a mí lo que me gusta es hacer aquello que me resulte más fácil. Lo que sucede es que, de repente, me sentí en la obligación ante mí mismo de plantearme múltiples dificultades, no sólo técnicas, sino léxicas. Y, entonces, me enfrenté al «San Camilo...», que me costó verdaderos sudores, y donde hay, sobre una mínima base documental, todo un mundo novelesco muy complejo. Rechacé, además, aquellas formas de expresión tan mías que, de continuarlas, me hubieran abocado al peligro de convertirme en un especie de plagio de mí mismo. La gente decía por ahí: «Cela es un gran escritor, pero en novela no tiene nada que decir». Y al final, ya lo haces hasta por cabronada.

(María Xosé Queizán pregunta a Cela si conoce la «nova narrativa» gallega, que, por cierto, es anterior a la invasión sudamericana, como intento de creación de una novelística de vanguardia más allá de la versión vulgar del social-realismo. Cela responde que no conoce la «nova narrativa» y que alguien debería escribir sobre esto algún ensayo para que se difundiera la cosa fuera de Galicia.)

M. F.—Aunque no creo demasiado en la psicología de los pueblos a nivel de «gran cultura», me parece que hay un trasfondo profundamente popular gallego en «Mrs. Calwell...» y en el ritmo de frase del «San Camilo...». Hay una cierta niebla. Un día, Borges me dijo que había momentos en que se encontraba delante de la lluvia, en Buenos Aires, y se le despertaban sus sangres gallegas, abriéndose paso entre otras muchas que concluyen en él. ¿Crees que el misterio y lirismo de «Mrs. Calwell...» y el laberinto y complicación técnica del «San Camilo...» tienen algo que ver con Galicia, que es un laberinto, un petroglifo, una frustración, como la Irlanda de Joyce?

C. J. C.—No lo sé. Me empiezas a dar motivo para pensar en algo que no me había planteado nunca. Lo que yo no creo es en las psicologías casuales. Esto es: todos salimos de algún lado determinado —bueno, o malo, o regular—, y no somos jamás producto de la casualidad. De todos modos, el realismo no es sólo el realismo tangible, sino que empieza en lo sub-real y termina en lo sobrenatural, con toda la amplitud que tú quieras dar a esto. Empieza en el subconsciente del individuo, sigue en todo aquello que pasa ante su retina o por su cabeza. Comprende, desde luego, el mundo de los sueños, de las figuraciones oníricas. Mi literatura no es sólo realista de lo que yo veo, sino de lo que pienso, de lo que imagino, de lo que sueño y de lo que he heredado (sabiéndolo o sin saberlo, pues esto va en la masa de la sangre). Aquí es donde podría estar mi entronque con lo gallego. Y con lo inglés...

M. F.—¿Sobre qué estás trabajando en este momento?

C. J. C.—Estoy haciendo una novela que me está costando mucho trabajo. Se titula «Oficio de tinieblas. 5». La complejidad de la técnica es aquí absoluta y no deliberada. Me hallo inmerso en un mundo novelesco que para ser expresado requiere determinadas formas que yo no había usado o había usado muy moderadamente hasta hoy. Por ejemplo, llevo escritos no sé cuántos folios y observo con sorpresa que en esta novela, por ahora, no hay un solo taco. No es una novela española. O, mejor dicho, no es una novela que tenga que ser obligatoriamente española. Se desarrolla en nuestro tiempo, pero podría suceder en cualquier país del Occidente europeo. Los personajes son muy abstractos, digamos.

M. F.—¿Podrías resumirme tu posición respecto de la responsabilidad del escritor frente a la sociedad, frente al pueblo?

C. J. C.—Creo que el novelista es un poco el moralista del tiempo en que vivimos, y al mismo tiempo, su biógrafo. Está comprometido sólo con su conciencia, con su propia honesta conciencia, a diferencia del político, que, por lo común, no está comprometido más que con el éxito. Que se trafique

con el número de muchachos norteamericanos que vayan a morir a Vietnam según convenga o no a unos fines electorales, a mí me parece monstruoso.

M. F.—Consideras, por tanto, que toda política es oportunismo...

C. J. C.—No sé si la formulación será demasiado drástica... Yo, por los políticos del mundo entero siento un desprecio sin límites. Esto es: yo creo que los pueblos merecen más honestidad en su gobierno y que se les ofrezcan unos ideales espirituales que, salvo escasísimas excepciones, no se les ofrecen.

M. F.—¿El escritor es también incompatible con la revolución?

C. J. C.—No, en absoluto. El escritor es siempre un precursor de las revoluciones. Siempre las revoluciones han tenido un sustrato o un antecedente literario. Las revoluciones siempre han tenido un origen intelectual.

M. F.—La Comuna de París, que está al cabo de cien años, contó con la repulsa de la mayoría de los literatos franceses. ¿Crees que es posible un escritor al servicio de la revolución, o, por el contrario, para ser revolucionario hay que abandonar el menester de escritor, con el mismo gesto con que el «Che» abandonó la Medicina?

C. J. C.—No, yo no creo que el escritor tenga que abandonar su oficio. Yo creo que la revolución la hace quien puede, cada cual con su herramienta. No es lo mismo la herramienta de un universitario que la de un campesino. Esto salta a la vista. Es muy curiosa la experiencia de Fidel Castro, cuyo Estado Mayor es universitario. A diferencia de lo que pasó en la Comuna de París.

M. F.—Conoce la Cuba de Fidel Castro y el Chile de la Unidad Popular, y la posición del escritor en una y otra situación. Quisiera saber tu opinión sobre el Régimen socialista de Cuba y sobre la (digámoslo con palabras de Marchais) democracia avanzada de Chile.

C. J. C.—Yo no tengo valor suficiente para enjuiciar estos dos movimientos que, en principio —con todas las reservas que quieras tomar—, tienen toda mi simpatía, porque están probando una gran experiencia hacia delante. Yo veremos hasta dónde pueden llegar. Ahora, lo malo de estos Regímenes es que pueden acabar siendo estrangulados por sus propias Policías. Esto es muy grave y esto es muy peligroso para el intelectual y para los países. No



olvides que no sé quién decía que el poder corrompe y el poder absoluto corrompe absolutamente. Esto puede ser un camino peligroso. Todo dependerá del temple moral de los gobernantes. Yo tenía una simpatía manifiesta por la prueba de socialismo en libertad que fue la Primavera de Praga. Después, eso acabó como el rosario de la aurora. Pero, bueno, ¿qué le vamos a hacer?

M. F.—¿Crees que una situación socialista, aun siendo absolutamente asfixiante para la libertad del escritor, puede ser históricamente positiva, pues proporciona al pueblo el acceso a la alimentación, a la Medicina, a la enseñanza, a una serie de bienes?

C. J. C.—La pregunta tiene trampa. Es indudable que una situación revolucionaria necesita en sus comienzos de esa privación de la libertad, igual que necesita de no poca violencia. Falta de libertad y violencia absolutamente justificables y positivas incluso si uno está en contra de la violencia y a favor de la libertad. Pero ese período debe dar paso a situaciones más acordes incluso con la propia ideología revolucionaria. No debes olvidar que el fin de las revoluciones socialistas no es la violencia ni la privación de la libertad: eso son medios que, desgraciadamente, deben justificarse por el fin del acceso del pueblo a la propiedad, a la alimentación, a la Medicina y a la cultura. En el caso de que la situación de dictadura se prolongase más allá de lo estrictamente necesario, el pueblo no tendría un verdadero acceso a la enseñanza ni a una serie de bienes, porque habría muerto la cultura, por lo menos la cultura social, la preconizada por el sistema en el poder. Creo que el intelectual debe expresarse con una gran libertad. Si tiene unas ideas coincidentes con las preconizadas desde el poder, mejor para este poder. Pero, en caso contrario, el poder debe tener el valor suficiente para permitir la crítica e incluso, ejercer la autocritica. Lo contrario nos conduciría a Stalin o a Hitler, que para mí son exactamente lo mismo.

M. F.—¿Crees que en una situación social de libertad, de equilibrio, de justicia, es posible el gran escritor?

C. J. C.—No creerlo nos llevaría a suponer que para la existencia de un Dostoievski se precisaba previamente una situación de injusticia. Yo creo que un Dostoievski —en otras dimensiones—

Yo, por los políticos del mundo entero, siento un desprecio sin límites. Esto es: creo que los pueblos merecen más honestidad en su gobierno y que se les ofrezcan unos ideales espirituales que, salvo escasísimas excepciones, no se les ofrecen.

podría aparecer en una situación de libertad.

M. F.—Me pregunto hasta qué punto las tensiones violentas en la sociedad originan violentas tensiones en el corazón de los escritores y generan las grandes obras...

C. J. C.—Probablemente, sí. Pero no podemos sacar la conclusión de que sea preciso ese resorte, esa motivación para tal consecuencia. Esto nos llevaría a suponer lo que no queremos suponer. Esto es: que la libertad no sólo está de más, sino que es preciso ahorrársela para que se produzca la obra literaria. Y eso está por demostrar.

M. F.—Has participado en algunas empresas editoriales con un sentido coherente de política cultural. ¿Qué orientación quisiste darle a «Papeles de Son Armadans» y a Alfaguara?

C. J. C.—Con «Papeles de Son Armadans» obtuve la experiencia de hasta qué punto en un país como la España de dieciocho años a esta parte, una revista intelectual, liberal e independiente podía vivir de sus propios medios, sin subvención oficial ni particular alguna. La experiencia me enseñó que puede subsistir, aunque de precario. El único criterio seguido para la publicación de un texto en «Papeles de Son Armadans» es el de calidad, con todo el margen de error que quieras, pero con una magnífica buena voluntad. Y en cuanto a Alfaguara, no debo hablar, pues quise imprimirle un cariz determinado, con el cual el Consejo de Administración no estaba de acuerdo, y esto hizo que yo me apartase de la empresa.

M. F.—¿Quién controla Alfaguara en este momento?

C. J. C.—¿Eh?

M. F.—¿Quién controla la editorial de Alfaguara?

C. J. C.—¿Eh, coño! Ja, ja. ¿Yo qué sé? Yo no, desde luego.

(Leónides de Carlos acusa a Cela de ser un buen hombre de negocios, al revés que Balzac...)

C. J. C.—Soy muy mal hombre de negocios. No hay que ir detrás del dinero. En literatura viene siempre por añadidura. Uno escribe una novela, resulta que miles de personas la compran y cada una te deje un duro o dos. El dinero me produce una sensación de extrañeza. Si se busca el dinero en literatura, lo máximo que puedes obtener es un premio, y eso, al final, es poco dinero. Tú escribes lo que te parezca, no sabes si lo vas a publicar o no, si te lo van a dejar publicar o no. De repente, descubres con estupor —del que todavía no he salido— que hay muchos miles de personas que compran ese libro. Como quieras ir detrás del dinero, en literatura estás perdido, porque al final acabas prostituyéndote, y la prostitución en España siempre es muy barata. En España, la gente se vende siempre por un plato de lentejas.

M. F.—¿Quisiera preguntarte sobre tu labor en la Academia Española y cómo ves la institución en este momento.

C. J. C.—En la Academia hay personas muy valiosas. No voy a citar a Dámaso Alonso, Lapesa, Laín, Alexandre, Tovar, Zamora Vicente, Lázaro... Mi labor en aquella casa no es muy activa, pues al no residir en Madrid, no trabajo en el Seminario de Lexicografía. La Academia me ha encargado una nómina de gentilicios españoles. Algunas de las voces de mi «Diccionario secreto» serán incluidas en el Diccionario. Esto es, volverán a ser incorporadas a él, puesto que figuraban en el «Diccionario de autoridades» y desaparecieron en el siglo diecinueve.

M. F.—Has citado antes, precisamente, siete nombres de académicos. ¿Te consideras incluido dentro del grupo liberal de la Academia?

C. J. C.—Yo no creo que exista un grupo liberal y un grupo conservador (usemos esta terminología para entendernos). Creo que existen personas de tendencia liberal y personas de tendencia conservadora, que, más o menos y con arreglo a la conciencia de cada uno, proceden acordes en una votación o en una discusión, respondiendo a sus puntos de vista. Creo que es saludable este juego. No creo que se pueda hablar de grupos, y mucho menos de grupos estructurados, previstos. Individuos que tengan unos puntos de vista comunes sobre determinados problemas existen en la Academia y fuera de la Academia.

M. F.—¿Cómo se puede explicar el hecho de que ingrese en la Academia un señor como Luca de Tena?

C. J. C.—Porque en la Academia se procede democráticamente. Salí a votación y obtuve más votos que la candidatura contraria, que era la de Enrique Lafuente.

M. F.—Así queda explicada perfectamente la composición de la Academia Española...

C. J. C.—En este caso, en este caso. Muy bien pudiera ser no en otro caso. Vamos, el voto es secreto. Como es público y notorio, yo voté al candidato derrotado. Ahora bien, acepté al candidato triunfador. Las reglas de la democracia hay que respetarlas, y a Luca de Tena, a quien no voté, y él lo sabe, le escribí una carta felicitándole por su éxito y deseándole largos años de vida. Lo que no creo es que, en el juego democrático, si se pierde haya que romper la baraja. Otras veces ganaremos nosotros, ¿no? Múltiples veces ha sucedido...

Levantamos la sesión y salimos a pasear. Por la Alameda de Padrón, en la alta noche, vagan las sombras indígenas de Rosalía, de Juan Rodríguez de la Cámara, de Macías «O Namorado». Cela se siente vivaz continuador de aquellos ilustres; nos enseña su Jaguar. Está en su ambiente, es un señorito de este pueblo, habla desde más atrás de su imagen de marca, de su máscara de espartar ursulinas. Es un simpático liberal, con colgantes radicales y adherencias galleguistas, tendente al lirismo, al humor, al parloteo amistoso. Quizá un Cela solitario. ■ X. L. M. F.