

El premio que nunca existió

BONALD, OJO DE CABALLERO

JOSE Manuel Caballero Bonald, cuarenta y seis años, Premio Biblioteca Breve 1961 por su primera novela, «Dos días de septiembre»; Premio Boscán y de la Crítica; poeta, prolífico poeta —Memorias de poco tiempo», «Las horas muertas», «Pliegos de cordel»...— que ve ahora editada su obra completa bajo el título «Vivir para contarlo»; flamencólogo, autor del «Archivo del canto flamenco»; ensayista —«El canto andaluz», «El baile andaluz», «Narrativa cubana de la revolución»—, ha sido el último Premio Barral. El de 1974, que, como se sabe, es el del adiós definitivo de este concurso. A partir de ahora, Barral entregará su premio a un autor como reconocimiento a la totalidad de su obra, a un autor, por lo tanto, que no se descubrirá cada año.

Caballero Bonald es un autor surgido de un silencio narrativo de varios años. Desde su espléndida «Dos días de septiembre», nada más había publicado en el género el autor que hoy, tras recibir el galardón punto y aparte de uno de los premios literarios de mayor solvencia, ha decidido renunciar a él. Vázquez Montalbán explicaba hace unas semanas en esta revista que dado que el Jurado había entregado cuatro votos en blanco, tres a la novela de Caballero Bonald y dos votos a una de Mauricio Vázquez, el premio debía haber quedado desierto, pero que los jurados, «en atención a que se trata de la última concesión del mismo, han decidido considerar premiada la novela que obtuvo un mayor número de votos».

Caballero Bonald renunciaría entonces al premio, explicándolo en una carta pública: «No estaba en mi ánimo —o no lo estaba de una manera perentoria— hacer ninguna clase de manifestación pública sobre mi propósito de renunciar al Premio Barral. Pensé que lo más plausible, o lo más pertinente, era transmitir mi decisión al editor (que es, en definitiva, al único que podía importarle el episodio) y no contribuir a la divulgación de una plática de familia cuyos alicientes resultan más bien exigüos. Pero ciertas ambigüedades aireadas al respecto han modificado en parte mi buena intención previa, no sé si debido a un exceso de petulancia o a un precario sentido de las proporciones. En todo caso, los motivos que han determinado mi renuncia coinciden en lo que podría ser una particular terapéutica contra el desequilibrio. A estas alturas de la edad, uno prefiere eludir en lo posible todo lo que altere cierta concordancia entre el trabajo profesional y determinadas normativas personales. En realidad, lo único que pretendo es reincorporar mi novela a una común tramitación editorial, de la que si se desvió no fue precisamente por mi propia iniciativa. Sólo añadiré que

mi renuncia al Premio Barral no supone, en absoluto, que la novela deje de publicarse en Barral, con lo que ratifico mi expresa decisión de seguir vinculado a un editor a quien considero profesionalmente ejemplar, pero no a un premio cuya muerte acaeció sin la menor complicidad de mi parte. Ignoro si todo ello dilucida los rumores que han circulado a este respecto o fomenta su indecisión. De cualquier modo, lo que queda claro es que opto por la gimnasia administrativa de la renuncia, cosa que, a fin de cuentas, no tiene otro interés que el meramente doméstico».

—Sin embargo, Juan Manuel, ¿por qué renunciaste al premio?

—Las razones que han intervenido en mi renuncia están ya consignadas en esta nota, que creo que ha quedado lo suficientemente inocua y elusiva como para que resulte convincente. De todas formas, yo creo que también intervino en mi decisión el hecho de que cuando me enteré de la concesión del Premio Barral, la temperatura ambiente de Madrid coincidía con la temperatura media del cuerpo humano, cosa que puede ocasionar graves trastornos epidérmicos. Yo, por lo pronto, me considero muy propenso a la hiperestesia en estos casos; comprendo que es una tara que no he sabido eludir.

—¿En qué medida te perjudica renunciar al premio?

—Sólo me puede perjudicar de una forma marginal.

—¿Y en qué te beneficia?

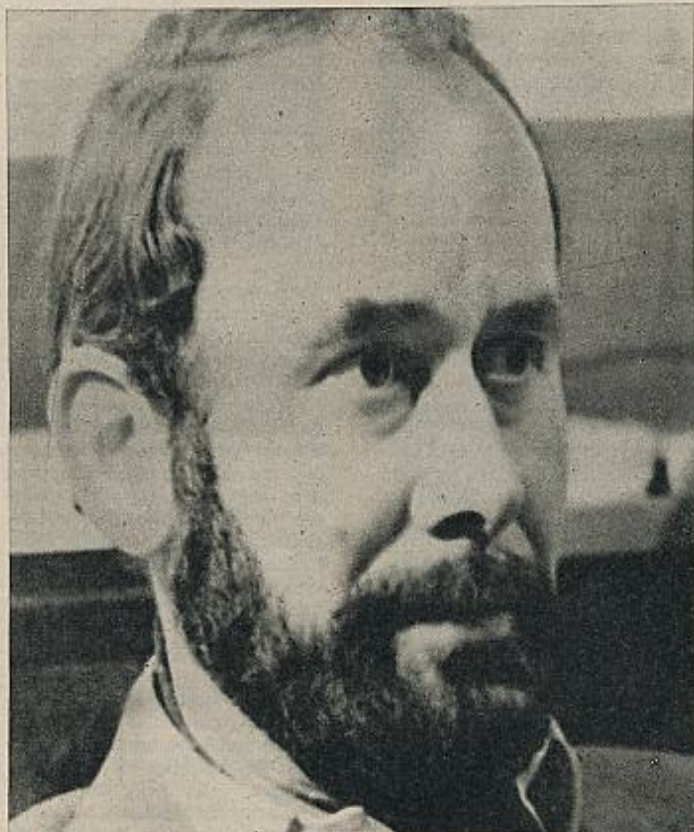
—En nada. Sólo que yo me he quedado más conforme conmigo mismo. Pero repito que eso se debe a una especial hiperestesia. Nada más.

—¿Qué sentido tienen los premios, para qué sirven en el panorama actual de la novelística española?

—Yo no creo que los premios sirvan ya para nada. Incluso es muy conveniente que se vayan liquidando. Tuvieron una época de justificación, sobre todo de lanzamiento de ciertos libros más o menos interesantes, que de otra forma hubieran tenido una vida más opaca, más restringida. Pero al haber cambiado de alguna forma la perspectiva del lector en España, yo creo que los premios no tienen ninguna razón de ser.

—¿Y no se dejará, entonces, de descubrir autores nuevos?

—Los premios españoles, con raras excepciones, han descubierto obras mediocres; es decir, si esas obras mediocres no tienen un premio, deben reintegrarse a una difusión también a escala mediocre. A lo mejor, si yo me he presentado es para demostrar lo contrario.



«Siempre desconfío de los que están seguros de su obra. Es una forma de castigar las posibilidades de creación. La inseguridad da pie para seguir escribiendo. Trabajo, pero inseguro...».

La larga espera

—¿Cómo has tardado algo más de diez años en publicar una segunda novela?

—Yo he estado aproximadamente ocho años ocupado con cosas que no tenían nada que ver con la literatura, o que a mí me importaban más que la literatura en esos momentos. Creo que mi silencio a partir de «Dos días de septiembre» pudo obedecer a una crisis, pero no sólo a una crisis literaria, sino a una crisis personal y también a una forma de autodefensa. Es decir, creo que podría ser una respuesta, digamos arrogante o petulante, ante una serie de ruidosas manifestaciones literarias que surgían a mi alrededor; incluso creo que mi silencio obedeció al experimento personal de evitar los experimentos. Me horroriza la idea de la moda en literatura.

—¿Qué crees que aporta tu «Agata, ojo de gato» a la novelística española contemporánea?

—Pues no sé... Yo siempre desconfío de los que están seguros de su obra. A mí me parece que en toda creación artística debe haber un margen de inseguridad para evitar la impotencia. El escritor que está seguro de todo lo que hace, de todo lo que tiene que hacer y de todo lo que va a hacer, es un escritor que ya tiene castradas sus posibilidades creadoras. Yo siempre estoy un poco inseguro, afortunadamente inseguro, de lo que hago. Esta inseguridad me da pie para seguir escribiendo. Trabajo, pero inseguro...

«No sé muy bien qué puede aportar mi novela en el panorama de la novelística actual; no creo que sea un punto concreto de referencia la narrativa española, porque está todavía en período de tramitación o de búsquedas un poco desconcertadas... Si ahora se ha recuperado una vanguardia de los años veinte, yo he recuperado una vanguardia que arranca de Góngora (dicho sea con la debida matización)... Si mi novela aporta algo, creo que es esa recuperación retórica que nace con Juan de Mena hace cinco siglos, y que de alguna manera a mí me ha servido para actualizar un método que encaja perfectamente con lo que podría ser un nuevo «Laberinto de Fortuna». En este caso, el laberinto es esa fascinante Naturaleza del Coto Doñana, donde unos personajes confunden a veces su propia realidad, el contorno real, con los espejismos que yo he visto muchas veces, incluso creo haber vivido dentro de uno en alguna ocasión...»

—¿Una vanguardia que arranca de Góngora?

—A mí me alucina leer a Góngora... Cuando la lengua estaba indecisa, cuando estaba creándose de una manera efectiva, cuando el castellano estaba forjándose con neologismos, formas sintácticas

nuevas, etcétera, ahí está Góngora. Su ejemplo salta por encima del tiempo, pudiendo ser un poeta de una modernidad asombrosa. Esto lo digo desde una actitud límite. Pero también desde otra actitud no tan exagerada me reincorporo al ejemplo del Quijote. Los engranajes descriptivos de Cervantes son un paradigma absolutamente insuperable. Y si a esto se añade mi predilección de siempre por los malditos (no en su aspecto de manual, sino en el sentido del escritor que se enfrenta de alguna forma a lo establecido, a las instituciones literarias, y reordena la vida de acuerdo con su propio caos interior), todo este caudal de enseñanzas dispersas, a mí es lo que de alguna forma me sirve siempre no ya como lectura, sino como ejemplo de un sistema que procuro compartir.

—¿Esta perspectiva tuya del barroquismo es más rica que la que se basa en la vanguardia de los años veinte?

—Más que la novela, ha sido la poesía quien ha recuperado ciertos ejemplos del surrealismo, cosa que a mí me parece absolutamente coherente. El surrealismo es el punto de arranque de la literatura moderna. A partir del surrealismo hay un nuevo horizonte en el desarrollo lineal de la literatura en el mundo entero. No me refería tanto a esta recuperación de la vanguardia en el plano de la narrativa como en el de la poesía... Sin embargo, yo creo que la narrativa actual, en líneas generales, abunda en ser una reflexión sobre la novela antes que una novela. Es decir, funcionan más como novelas que son ensayos sobre los procedimientos novelísticos o sobre la lengua, una crítica del lenguaje más o menos desordenada... En el fondo es lo que pretenden la mayoría, aunque hay escritores que van por otro lado... Es curioso, porque a mí, que me interesa toda esta disposición indagatoria de los últimos novelistas españoles, me quedo con ejemplos de generaciones anteriores, como, por ejemplo, las últimas novelas de Cela, de Torrente Ballester e incluso de Álvaro Cunqueiro (aunque algo menos), porque me parece que son más dinámicas, más vitales desde el punto de vista de reordenación del complejo de la realidad, que cualquiera de las de los jóvenes...

«Agata, ojo de gato»

—¿Qué relaciones existen entre tu novela premiada, «Agata, ojo de gato», y toda tu obra anterior?

—Me inclino a pensar que esta novela tiene relaciones, no sé si subrepticias, con toda mi obra anterior, tanto de poeta como de narrador. Aparte del registro léxico, que puede cambiar de acuerdo con el registro argumental, yo veo una misma actitud de aproximación indagatoria a los hechos reales o ficticios que me preocupan. Quiero decir, más o menos, que algunos



sectores de mi poesía o de mi novela pueden obedecer a la misma táctica reflexiva. Podrán variar los mecanismos externos, pero por dentro va la misma procesión, es decir, que hay coincidencia de intención interpretativa de la realidad tanto en la poesía como en la novela; quizá vayan por el mismo invento. Para algunos teóricos, esto puede parecer un tanto incoherente; lo siento. Cuando me pongo a escribir un poema o cuando estaba redactando «Agata, ojo de gato», había momentos en que no se sabía si estaba escribiendo un poema más o menos descriptivo o estaba narrando un hecho intercalado en la acción de la novela.

—¿Has abandonado en «Agata, ojo de gato» la perspectiva social de «Dos días de septiembre»?

—Yo no creo que haya abandonado nada, porque yo no he variado mi manera de pensar desde la primera novela a ésta, a pesar de haber transcurrido tanto tiempo. Sin embargo, han variado las perspectivas, y mi enfrentamiento con el tema no obedece ya a las mismas razones que estaban operando en «Dos días de septiembre». Aquella novela fue deliberadamente contenida, adaptada a una serie de problemas que me interesaba de alguna manera enfocar. Esta misma preocupación se trasluce en mi segunda novela, pero con independencia de la intención pre-

via de que se trasluzca. La mentalidad de un escritor está siempre trasvasándose a su obra de alguna forma. En «Agata, ojo de gato» no se nota de una manera tan perceptible como en «Dos días de septiembre», pero sigue funcionando mi propia ideología dentro de ella, y esa ideología, como ya te he dicho, ha cambiado muy poco en estos diez años.

—Yo creo que ha habido una evolución en la novela española, de la misma forma que ha habido una evolución en la Historia española. Lo que yo he pretendido con «Agata, ojo de gato» desde el punto de vista lingüístico es, aparte de una serie de recuperaciones sintácticas, trasvasar a un lenguaje barroco una situación barroca. La búsqueda de equivalencias entre la realidad y la literatura ha obedecido a una serie de pruritos de buscar paralelos con el mundo que narro, que es un mundo muy exuberante, muy lleno de complicaciones humanas —incluso de la Naturaleza—. El lenguaje que he tenido que utilizar para reflejar estos hechos es un lenguaje saturadamente retórico. Yo tiendo al barroquismo. Creo que he dicho alguna vez que lo que no es barroquismo es perloidismo.

—¿Cómo es la novela?

—El asunto de la novela lo elegí, digamos, de un almacén de ciertas experiencias retrospectivas, de

un almacén empolvado por el tiempo. Así como en «Dos días de septiembre» narré una experiencia directamente vivida, aquí invento o reinvento esa experiencia que yo viví muy de cerca en un paisaje concreto. Es una historia que tiende a la virulencia argumental, y en ella se agolpan incluso mis propias supersticiones, mi propia manera de interpretar unos hechos más bien tortuosos que pueden equidistar entre la leyenda y la realidad.

«Enfoco la historia de una familia encumbrada por razones más bien fantasmagóricas, y reingresada poco a poco al enigma miserable de su origen. He procurado poner en práctica una especie de selección irracional de la historia, reemplazando a veces ese material histórico por algo parecido a un sucedáneo mitológico. Por el tiempo de la novela pasan tres generaciones, desde el fundador de una determinada casta marismeña, hasta el último representante, ya en nuestros días. Hay mucho demente y mucho experto en venenos... La acción se desarrolla en un espacio real, aunque la nomenclatura geográfica está inventada. Es un paisaje que conozco casi desde que nací, el Coto Doñana, aunque no se nombra nunca en la novela. No es que refleje ese concreto mundo o esa fascinante Naturaleza marismeña, pero me basé en ese mundo para reinventar los mecanismos humanos, incluso la flora y la fauna del Coto Doñana. Es una geografía física y humanamente muy barroca. Y me pareció que sólo podía trasvasarla a la literatura, como ya te he dicho, con un repertorio léxico barroco. Si se habla, por ejemplo, de los ojos del lince, o del combate de la mangosta con la culebra lagunera, o del paso migratorio de las grullas, o de la podredumbre estacional de la braña, o de la acción del saltire y del talco sobre la vida, si se habla de todo eso, yo no podía hacerlo como si se tratara de hechos reales; primero, porque yo no creo que sean absolutamente reales, y segundo, porque ahí detrás se agazapa una viejísima tradición de episodios legendarios, de mitos o de ceremonias alquímicas y de espejismos diabólicos. Es como si algo estuviese funcionando dentro de un espejismo. Desde siempre, mi vocación literaria va por ahí; es decir, creo que para lo que mejor estoy dotado, artísticamente hablando, es para desentrañar la madeja de un espejismo. Y esa operación tiene que apoyarse en un deliberado barroquismo descriptivo... Quizá esas tentativas me lleven a usar de ciertas reiteradas fórmulas arcaizantes, sobre todo en los aspectos sintácticos. Tal vez algún lector pueda sentirse incómodo ante el desarrollo de ese caudal lingüístico, pero ya te digo que es la única fórmula que juzgúe apta para encontrar una equivalencia lingüística al barroquismo argumental... ■ Entrevista registrada en magnetófono por DIEGO GALAN.

El lector habrá observado que en nuestro número anterior incluimos en el sumario el anuncio de la publicación de la carta de Caballero Bonald. No apareció, sin embargo, en el interior, a causa de un error de ajuste en talleres.