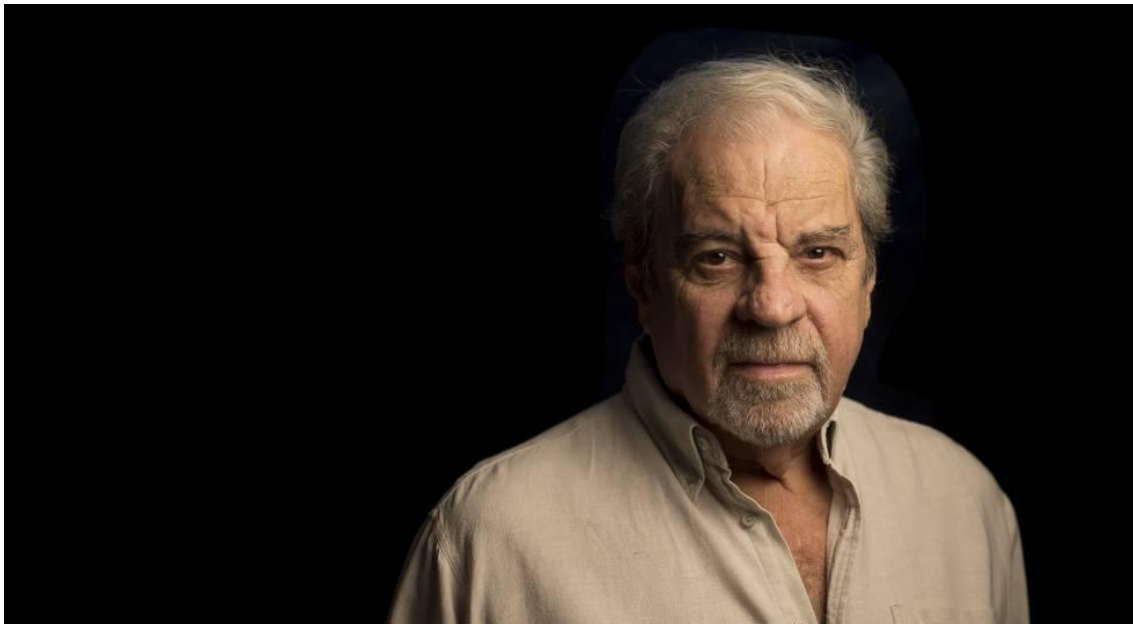


La memoria es una abeja que pica después de muerta

Luigi Giuliani entrevista a Juan Marsé



Juan Marsé (Barcelona 1933) es uno de los grandes novelistas españoles. Catalán que escribe en castellano, Premio Cervantes de 2008, hombre fronterizo entre culturas, artífice de historias y de miradas desde abajo, espíritu independiente y contrario a todo nacionalismo, Marsé nos ha recibido en su casa barcelonesa para hablar de tramas, de personajes, de imágenes y de la situación política catalana.

El año pasado salió una nueva traducción al italiano de *Últimas tardes con Teresa*, por la editorial Bompiani, la novela que para muchos lectores es un poco el buque insignia de su producción. Publicada en 1966 y ambientada en la década anterior, es la historia de un *charnego*, un inmigrante del sur de España, que entra en contacto con los hijos de cierta burguesía catalana. Más de cincuenta años después, ¿qué es lo que de esa novela puede tener validez para el lector actual?

Han cambiado muchísimo las cosas desde los años cincuenta, que es cuando está situada la acción de la novela, en primer lugar el fenómeno de la inmigración. En aquellos años las oleadas migratorias que recibía Barcelona provenían sobre todo del sur, de Andalucía, Murcia, Extremadura. Pijoaparte, el protagonista de la novela, es el representante de esa situación sociológica de la Barcelona de aquel entonces. Hoy en día la palabra *charnego* está prácticamente en desuso, y desde luego muchos jóvenes no saben qué significa. Esta historia de un joven del sur, sin medios, que

viene a la ciudad e intenta integrarse en la sociedad catalana, es un hecho histórico ya. Hoy en día la inmigración es magrebí, pakistaní. Por otro lado, ya no existe esa mitología, ese romanticismo ideológico de la juventud universitaria de izquierdas, progresista, que confunde un poco la realidad con las apariencias, con sus deseos. Considero que ese es un tema fundamental en la novela, en todas las novelas: la confusión de apariencias y realidad, que ya está en el *Quijote*. Dudo que exista hoy en día una universitaria joven que, como la Teresa de la novela, tenga algún interés por el Partido Comunista. Existirá siempre el romanticismo ideológico, claro, y el equivocarse, pero tengo mis dudas. Yo creo que eso es lo principal que ha cambiado. Ahora bien, lo que creo que sí se sostiene es que con otros personajes, en otras situaciones, se puede dar el mismo caso.

A lo largo de su obra también las generaciones siguientes a la de Teresa se someten a una mirada irónica. Por ejemplo, reciben ese tratamiento en *Noticias felices en aviones de papel*, su última novela, el personaje de Ruth y su compañero, hippies que en su juventud habían estado en Ibiza, personas que de alguna manera viven fuera de la realidad. Y Ruth parece tener su antecedente en la Mariana de *La muchacha de las bragas de oro*, la novela con que ganó el premio Planeta en 1978.

Creo que juega sobre todo con un hecho importante, que es la memoria. En el caso de *La muchacha de las bragas de oro* es evidente, el tema central es la memoria o el intento de corregir la memoria. En aquella época había mucha gente de derechas, falangistas que intentaban limpiar su pasado. Ese tema está también en *Esa puta tan distinguida*, y está un poco en todos los novelistas. Es que yo creo que el escritor o es memoria o no es nada. La puedes disfrazar de infinitas maneras, la puedes manipular, pero la memoria personal y la memoria de una época, de unos años, es importante.

La memoria es "la abeja que pica después de muerta". En *Noticias felices en aviones de papel* dice esta frase una vieja bailarina polaca que vive en Barcelona y recuerda lo que había visto en el gueto de Varsovia durante la guerra.

Esa frase está sacada de una película de Howard Hawks, *Tener o no tener*. La dice Walter Brennan, un viejo actor que hizo muchas películas del oeste, del que cuentan que cuando se presentó en los estudios de Hollywood ofreciéndose para trabajar le preguntó a John Ford: "¿Me quiere con dientes o sin dientes?", porque llevaba una dentadura postiza. En la película hace del amigo del protagonista, que es Humphrey Bogart. Creo que está basada en una novela de Hemingway, una de las novelas flojas de Hemingway. Es un frase un poco surrealista, me gustó mucho y la utilicé en la novela.

Si se mira toda su producción en su conjunto salta a la vista que para la ambientación de sus novelas usted no escoge ningún periodo anterior a su propio nacimiento, a los años treinta. A diferencia, por ejemplo de Eduardo Mendoza, nunca ha elegido un espacio temporal que no tenga que ver con su propia experiencia personal.

Sí, es cierto. La razón no sabría explicarla, pero de los años veinte no tengo nociones sobre política y sociología, no me he interesado nunca por ese período. La época de mis ficciones tenía que estar vinculada de alguna manera con alguna vivencia mía, si no no me servía para poner en marcha un relato. Por eso nunca me ha interesado la novela histórica. Yo siempre he preferido ir directamente a la historia y sacar mis conclusiones.

En muchas de sus novelas, las ambientadas en la posguerra sobre todo, el lector intuye fácilmente la presencia de elementos autobiográficos, la voluntad de construir una narración que juega con su propia historia personal. Su presencia como autor, como figura que se autorrepresenta en su propia narración, abre todo un abanico de posibilidades, desde la presencia de personajes llamados con el anagrama de Marsé (un Juan Marés aparece fugazmente ya en *Últimas tardes con Teresa* pinchándoles el culo a las chicas en un baile popular en el parque del Guinardó) o Faneca (el apellido de su familia biológica), hasta aparecer con su nombre y apellido reales en *Esa puta tan distinguida*.

Esa dualidad identitaria que he utilizado por un lado me divertía, pero supongo que proviene un poco de mi historia personal. Soy hijo adoptivo, y en mí hay una dualidad familiar e incluso geográfica. Esos desdoblamientos no tienen una finalidad literaria muy concreta, a no ser que estén en función del tema que estoy tratando.

Digamos entonces que podría haber algún tipo de explicación dentro de su relación con la escritura, que sería una forma de investigarse a sí mismo a través de su proyección en los personajes.

Sí, pero sin tomármelo en serio, porque ese no es un tema central. Esa dualidad tiene que ver sin duda también con la dualidad cultural y lingüística de Barcelona, de Cataluña, una dualidad cultural que te sitúa en una especie de lugar fronterizo, un lugar que, por otra parte, es muy cómodo porque te permite disparar a un lado y a otro. Me pitorreo muchas veces de cuestiones catalanas y también españolas. Es una situación que a mí me parece ideal para un escritor que quiere ser independiente. Esto me ha costado algunos rapapolvos, en el sentido de que para muchos, para los estamentos oficiales, no pertenezco a la cultura catalana. Y la cultura española te mira siempre con recelo porque eres catalán. Pero insisto: esta situación, en lugar de preocuparme o de inquietarme, de alguna manera me satisface.

Luego volveremos sobre este punto. Ahora sigamos un momento con la cuestión de la proyección de su yo. Hay una imagen que usted usa en ese espléndido capítulo central de *El amante bilingüe* en que el protagonista (Marés/Faneca) se llama a sí mismo "la araña que fuma", expresión que aparece también en el relato "Historia de detectives" aplicado a otro personaje que se llama Juan Marés. Una araña: ¿usted se siente un bicho raro?

Es una imagen que surgió para describir a un muchacho habilísimo con su cuerpo, un chaval que yo conocí en mi barrio, un niño casi adolescente, que efectivamente sabía hacer contorsiones, se ponía el pitillo entre los dedos del pie, fumaba y hacía cosas

rarísimas. La idea la volví a usar en *El amante bilingüe* en una parodia de ciertas representaciones teatrales que se hacían en aquel tiempo. Yo tuve de niño una intensa vida parroquial. Hacíamos teatro, jugábamos al pingpong, al baloncesto, en un plan muy de barrio. Los chicos por un lado, las chicas por otro: hacíamos un teatro solo para hombres, solo para chicos, y esto planteaba un problema siempre en Navidades, cuando se hacía la representación de *Los pastorcillos*, la historia del nacimiento de Jesús y todo eso. Y claro, la Virgen María tenía que ser una chica y esto era un problema tremendo: solía venir acompañada de su madre y de sus tíos en los ensayos para que no pasara nada. En esa época, además, en algunas casas del barrio muy vinculadas a la vida parroquial, la catequesis, señoras amigas de cura organizaban en sus casas particulares pequeñas obras de teatro y recitales de poesía. Y era una cosa muy cursi y al mismo tiempo muy catalanufa, convocando el espíritu nacionalista que hoy en día está a flor de piel. Entonces era algo como privado, como clandestino. Esa historia proviene de ahí.

Sigamos con las imágenes recurrentes. Hay una chica en bicicleta que aparece en varias de sus obras, en *Si te dicen que caí* y en *Rabos de lagartija*. Y los hermanos Chacón que venden tebeos en la acera en *El embrujo de Shangai* parecen tener su antecedente en los hermanos Rabinad de *Noticias felices en aviones de papel*. Usted trabaja sobre recuerdos, sobre imágenes que luego va declinando en variantes.

Sí, esos provienen de recuerdos un poco borrosos y vagos. Me sacaron de la casa de mis abuelos paternos, campesinos en un pueblo de Tarragona, y me llevaron a Barcelona cuando debía de tener siete u ocho años. Entonces la zona alta del barrio de Gracia, donde yo vivía, recibía oleadas de chavales tremendos de cabeza rapada, diría que bastante sucios, que provenían del Monte Carmelo, hijos de inmigrantes, chavales sin escolarizar que iban en pandillas, a veces con patinetes que se habían hechos ellos mismos, de madera. Bajaban hasta las calles que yo frecuentaba, y fui amigo de muchos de ellos, y sobre todo de dos hermanos mellizos que me tenían fascinado. Esa pareja ha jugado algún papel en la creación de esos personajes. De la muchacha montada en una bicicleta tengo la imagen muy clara porque la primera vez que la vi fue en el pueblo. Era una muchacha que repartía por las casas, y me llamaba la atención porque era una bicicleta de hombre, debía de ser la de su padre. Era muy atractiva, con la falda que le quedaba mal por la barra, y yo miraba sus piernas. En fin, era una imagen bellísima.

***El embrujo de Shangai* y muchas otras de sus novelas se desarrollan en un kilómetro cuadrado de Barcelona. Con muy pocas excepciones (pienso en el cuento *Teniente Bravo*, que se desarrolla en el norte de África, y alguna escena suelta más) usted ambienta toda sus ficciones en Barcelona y alrededores (en la costa sobre todo) y especialmente en ese kilómetro cuadrado: el Guinardó, el Carmelo, la plaza Lesseps, Gracia... y de vez en cuando la acción baja por Paseo San Juan o hasta las Ramblas. Eso hace que a los ojos de muchos lectores usted sea un poco el cantor de cierta Barcelona.**

Me valgo de los escenarios que el destino ha puesto a mi disposición. Si hubiese nacido en Bilbao o en otra ciudad usaría otro, porque, insisto, tengo muy vinculado

el trabajo de la escritura a mis vivencias. Muchas cosas son inventadas, pero siempre hay un paisaje que existió realmente. No creo que sea algo original, se da en todos los escritores esa mezcla de experiencia personal que incluye evidentemente el hábitat, el paisaje que has vivido, tanto urbano como rural, y por otra parte cosas absolutamente inventadas.

Pero cuando consideramos conjuntamente el tiempo y lugar de sus novelas, nos damos cuenta de que, en la medida en que nos alejamos del periodo de la posguerra, esa periferia se pierde de vista y la acción se desplaza al barrio de Gracia, al Ensanche, a las Ramblas. Es como si ese Guinardó estuviera cerca en el espacio y lejos en el tiempo. Esa periferia parece un espacio del recuerdo.

Lo único que puedo decir es que cuando me planteo una narración, sea novela, sea relato, no soy consciente de que parto de una idea. Parto generalmente de imágenes. Suelo decir que a mí me ha influido tanto el cine como la narrativa desde chaval, con imágenes que de alguna manera me atraen y me sugieren la posibilidad de contar una historia. Para poner eso en marcha, necesito un territorio sólido, un escenografía real. Muchas veces me han preguntado, y yo me he preguntado a mí mismo, por qué no hago como muchos novelistas que se inventan nombres de ciudades, de lugares... No, yo tengo recuerdos tan vívidos de algunas calles, por ejemplo de la calle Torrente de las Flores, que se me imponen. Me siento seguro allí, moviendo a los personajes por esas calles.

Me gustaría que usted me comentara las Barcelonas de otros escritores. Por ejemplo, ¿la Barcelona burguesa que retrata Eduardo Mendoza es complementaria a la suya?

Con Eduardo hemos hablado a veces de eso. Yo creo que para él, y se lo he dicho a veces, no es tan importante la ciudad como para mí, la ciudad física. Yo creo que él tiene más ambición. Por ejemplo, abarca periodos históricos mucho mayores que el mío. Eduardo es una persona que ha viajado muchísimo, que ha vivido en Nueva York... Y tiene una imagen más amplia de Barcelona, yo una más concentrada. Lo mismo podría decir de Manuel Vázquez Montalbán, que abarcaba la novela policíaca que, bueno, transcurre en Barcelona porque es lo suyo, pero era mucho más. Manolo además era un excelente periodista. Fue él quien me entrevistó por primera vez, en el año 60.

Pasemos a otro escritor más reciente: Javier Pérez Andújar. También su mundo es el de la periferia, un mundo hecho de materiales populares: el cine, el tebeo...

Él también está muy vinculado a un paisaje y a unas vivencias, pero no lo conozco tanto como para ir más allá. Hubo un antecedente: en la época en que yo empezaba a escribir era muy popular aquí Paco Candel...

Es el nombre siguiente que le iba a proponer. *Los otros catalanes* fue un libro histórico.

A Paco Candel le conocí, pero no mucho. Él era realmente la imagen del charnego, aunque no provenía del sur, era valenciano, pero representó a ese mundo, y fue utilizado desde el poder político en este sentido. Era alguien que "se nos integra", era el charnego, por decir así y sin que tenga un sentido peyorativo, "domesticado". Su crítica provenía de la pobreza que había vivido en el barrio, pero no iba más allá. Y también estaba inscrito en un paisaje, en una determinada parte de Barcelona. Pero desde un punto de vista literario nunca me interesó mucho, tengo que decirlo. Y, por buenos que sean los planteamientos de una novela desde el punto de vista sociológico etc., etc., si literariamente no me ofrece algo, si no hace algo con el lenguaje, no me interesa.

Dentro de ese juego de memorias, entre la ficción narrada y el momento de la narración, se cuelan anacronismos. Como en *Esa puta tan distinguida*, una historia que tiene lugar en 1949 y es narrada en la ficción en 1983, y que contiene anacronismos que son una delicia para el lector: el cartel de un varieté de los años cuarenta en que se mencionan a Rufián y Tardá o Pilar Rahola. Son pullas divertidísimas con las que el lector tiene la impresión de que sus novelas siempre nos hablan de la actualidad.

Este trasvase de un tiempo a otro.... A veces me han preguntado qué sentido tiene, por ejemplo en el caso de una traducción, hablar de Pilar Rahola. Me doy un gusto de cara al lector actual de aquí que sabe muy bien quién es la periodista radiofónica Pilar Rahola, una de las periodistas más tontas (y ese es un insulto benévolo). Escribo para lectores actuales, y dentro de unos años probablemente, si esa señora estará olvidada, ese pasaje de la novela no significará nada, pero tampoco me importa mucho.

Tal vez la recordarán porque usted la menciona en su libro...

Tal vez por eso...

Otro guiño al lector. El protagonista de *Noticias felices en aviones de papel* anda por las Ramblas y encuentra en el suelo una copia del *ABC* y otra de *El Mundo* y no las quiere recoger porque están sucias y huelen mal...

Es mi opinión personal sobre cierta prensa. El *ABC* es un periódico de derechas, monárquico hasta las cejas, pero lo malo no es que sea monárquico, en mi opinión, sino que es de derechas. Yo soy una persona de izquierdas, aunque no ejerzo, y el *ABC* tiene unos colaboradores que a veces dan risa. El diario *El Mundo*, lo mismo. En realidad yo soy un adicto a la prensa escrita, es un vicio que tengo. Leo *El País*, *La Vanguardia*, y el viernes *El Mundo*, porque viene el suplemento cultural, no por otra cosa, y el sábado el *ABC* porque trae también un suplemento cultural que a veces es interesante.

Otra cuestión importante para quien se acerque a su obra incluso desde un punto de vista académico, es la dimensión constantemente *in progress* de su escritura. Usted siempre está corrigiendo hasta las distintas reediciones de sus libros. Sus novelas se

someten a continuos retoques en las pruebas de imprenta. ¿Usted cree de verdad que al final del proceso de corrección sus textos han alcanzado un estado definitivo o es solo el último en orden de tiempo?

Es solo el último. A veces reviso algunos pasajes de mis novelas por motivos muy diversos y suelo encontrar siempre una frase que chirría un poco, que volvería a desmontar y la volvería a montar de otra manera. Me suele ocurrir. A mí me cuesta mucho escribir, hago muchos borradores. Me gusta escribir a mano, luego paso al ordenador, y siempre no acabo de quedar satisfecho, siempre sé que hay algo que se podría mejorar. Y por eso aprovecho las reediciones, corrijo en las galeradas, pero no me atrevo a decir que la última es la versión definitiva... Bueno, *Últimas tardes con Teresa*, por ejemplo, que he trabajado mucho, tal vez sí que ya es definitiva.

¿Y no considera definitiva *Si te dicen que caí*, a pesar del aparato de variantes fijado por la edición de Ana Rodríguez Fischer y Marcelino Jiménez?

Bueno, esa quizás sí. Con esa ocurrió que la primera edición salió en México, y no pude corregir galeradas ni pruebas porque tenían una prisa tremenda y salió tal cual del original que les envié. Y pensé: "Para la edición española la voy a corregir". Pero la edición española tuvo dificultades de censura y no apareció hasta el año 76, hasta después de la muerte de Franco. La edición mexicana era del 73, o sea, habían pasado tres años. Con todas esas dificultades para publicar, al final también hubo prisas por aquí, porque finalmente se dio el permiso y en Seix Barral sacaron la primera edición y casi no me dieron tiempo para corregir mucho.

Sus correcciones afectan sobre todo la dimensión de la elocución. Una de las cosas que sorprenden al lector es encontrar una gran cantidad de pautas rítmicas en su prosa. Hay hasta endecasílabos perfectos en la apertura y el cierre de muchos párrafos, con asonancias, rimas...

Mi amigo el poeta Jaime Gil de Biedma estaba siempre muy intrigado, me decía: "¿Por qué no escribes poesía, o sí escribes poesía y la ocultas?" No me atrevo a escribir poesía de ningún modo. Que algunos de mis textos resulten poéticos para mí es un misterio. En narrativa yo procuro ser claro y directo.

¿Y por qué nunca escribió poesía?

Porque no me atrevía. Tenía grandes amigos poetas, Gil de Biedma, Gabriel Ferrater en la poesía en catalán, y actualmente soy amigo de García Montero. Me gusta leerles a ellos, pero no me atrevo.

Ya hemos tocado el tema de su relación con el cine. Usted suele decir que no está demasiado conforme con las versiones cinematográficas de sus novelas y sin embargo usted habla del papel que han tenido ciertas películas en determinados aspectos de sus novelas. Pero en ellas está también la sala de cine como lugar físico de encuentro de sus personajes, y la proyección como evento. En varias novelas aparece la figura del proyeccionista, a veces como protagonista, otras como personaje secundario. Es como

si le interesara más el momento de la emisión de la película, el del disfrute, de la recepción, que concretamente el proceso de producción. De hecho, sus relaciones con los directores ficcionales de sus narraciones, tanto en *Esa puta tan distinguida* como en *El fantasma del cine Roxy* son de total incompreensión.

Por un lado las experiencias que he tenido han sido malas, salvo una, la de Víctor Erice, el director de *El espíritu de la colmena*, y *El sur*, que inicialmente tenía que dirigir *El embrujo de Shangai*, y preparó la película y vino a buscar exteriores, convocó el equipo, y finalmente, en desacuerdo con el productor, no rodó la película. Fue una lástima. Y las demás experiencias fueron nefastas, los directores fueron incompetentes desde el punto de vista de lo que es el cine, claro, que consiste en saber contar una historia a través de imágenes. El cine es tremendo porque la imagen o dice algo en una película o no sirve para nada: aunque sea una escena de lo más anodina, tiene que transmitir alguna cosa. El error que siempre noté en todos ellos, con respecto a las adaptaciones, consistía en decir: "Bueno, tú ya escribes como si fuera una película". Entonces les digo: "Sí, pero cuidado, sobre todo los diálogos no los saques tal cual, porque los diálogos que están hechos para ser leídos no son lo mismo que los diálogos para ser oídos en una película. Cambia completamente. Tienes que decir lo mismo pero modificando los diálogos". No me hacían ni caso. Decían que yo escribía como si fuese un guión y que por lo tanto había poco que tocar. Y en muchos casos, por ejemplo en *Últimas tardes con Teresa*, el director no entendió nada de la novela, no entendió ese conflicto entre apariencia y realidad. Solo veía la historia de un chico que quería triunfar enamorando a una universitaria. Me produce horrores, porque ni siquiera es una mala película de amor.

¿Y qué hay de influencias literarias?

Bueno, detrás de *Últimas tardes con Teresa* está mi lectura juvenil de *El rojo y el negro*, salvando todas las distancias que pueda haber entre Julien Sorel y el protagonista de mi novela. Esa lectura está ahí, y después otra influencia es curiosamente una novela de Henry James que no he leído nunca, *La princesa Casamassima*, pero leí un libro de ensayos de Lionel Trilling -que me prestó, por cierto, Luis Goytisolo- sobre esa novela. La descripción que allí se hace del personaje central, que es un tipo intrigante, me influyó muchísimo. La tercera influencia es la película *Un lugar en el sol*, basada en una novela de Theodore Dreiser, *Una tragedia americana*, que es también la historia de un muchacho de provincias que intenta situarse en la sociedad. Pero en términos generales además, ya lo he dicho antes, hay un homenaje a la novela del XIX, porque ese personaje está también en Balzac: es Rastignac, es muy evidente. En mi panteón literario tienen un lugar destacado la novela francesa decimonónica, y Dickens, las novelas de aventura de Julio Verne y *La isla del tesoro* de Stevenson. Y los tebeos: yo de niño leía muchísimo el tebeo, luego dejó de interesarme el cómic cuando se hizo tan intelectual.

En *El embrujo de Shangai* se entrevén otros contactos intertextuales. El capitán Blay es un Quijote con su Sancho, idealista. Y la niña tuberculosa que vive en la Calle de las Camelias del Guinardó evoca la Margarita de *La dama de las camelias*.

No, yo no pensaba en eso, no tiene nada que ver. En los años cuarenta, cuando yo era un chaval, vivía en la calle Martí, muy cerca de la plaza Rovira, en la parte alta de Gracia, en el piso de arriba había, una muchacha que tenía tuberculosis. Por aquel entonces había bastantes tísicos, era la posguerra, se pasaba mal. Esa muchacha se llamaba Rosita, y murió. Mi madre era muy amiga de su madre, y a veces me hacían subir cosas a su piso y yo la veía en la cama leyendo.

Lo último que escribió es el cuento que salió hace un par de meses en *El País*, *El moco nacional*. Un relato sarcástico sobre un barrendero que se encuentra por casualidad entre dos manifestaciones de nacionalistas de signo opuesto. Usted se siente un poco como ese barrendero...

Sí, en cierto modo muchos nos sentimos así. No soy nacionalista y por lo tanto no participo en nada de esto y además no comprendo cómo el *Govern* catalán ha llegado a estos extremos. Existía aquí un catalanismo civilizado, que consiguió muchísimas cosas a través del Estatuto, que además incidía en la política nacional. En mi opinión, no había que dar un paso más allá hasta que la sociedad catalana pidiera mayoritariamente la independencia. Yo admito que exista un deseo de independencia, aunque no lo comparto simplemente porque no veo los beneficios que esto pueda reportar, ni con respecto a España, ni con respecto a Europa. Y por otra parte, si hay que ser sinceros, nos han robado tanto los de Madrid como los de aquí. Esa idea de que si fuéramos independientes viviríamos mejor no la comparto. En general no me creo a ningún político en este país. Encuentro a faltar a un político de una talla en primer lugar verbal. Da grima, da pena, oír al actual presidente, el señor Torra, es de lo más deprimente. No sabe hablar. Y desde esta posición que tengo mía, fronteriza, que me gusta mucho, el espectáculo que estoy viendo es de lo más lamentable. Y no se trata ya solo de que se hayan saltado a la torera las leyes democráticas y el estado de derecho que nos dimos los españoles en el año 78 con la Constitución, es que han dejado de lado al Estatuto. Y mienten cuando dicen que los presos están presos por política: están presos por delincuentes. Mienten cuando hablan de exiliados: son fugados de la justicia. Porque tenemos una Constitución, unas normas democráticas, un estado de derecho que hay que respetar. En fin, la situación es grotesca, porque es tan sencillo de describir y está tan claro lo que está pasando, que debemos de ser el hazmerreír del mundo entero. Yo escucho lo que dice el señor Puigdemont en Bruselas y no entiendo que le den crédito, no entiendo que le den ni siquiera un escenario. Tengo que decir que en la Unión Europea, a la que respeto y que es un acierto, hay cosas que todavía no están resueltas. Y no hablemos del problema de la inmigración, con gente que se muere por ahí. Y el auge de las derechas en Europa, en Hungría, en Austria, en Polonia, en Italia... y aquí está ese populismo independentista que huele muy mal. Pero no me hago planteamientos políticos cuando escribo. No me interesa. Si me interesara, haría política.

Ha dicho que usted "no ejerce".

En el pasado, viviendo en París, me apunté al partido a través de Jorge Semprún, en el PSUC. Iba a una especie de clases de teoría que me daba Semprún hablando de política internacional, pero en realidad yo iba porque acudía a esas reuniones una

muchacha francesa que me gustaba mucho. Cuando se lo dije a Semprún, se echó a reír. Y luego, cuando regresé aquí, intentaron que les fuera útil en algún viaje a París, para pasar algunos documentos, pero yo me desentendí y ya me desligué completamente en el año 68. En el primer viaje a Cuba -que allí también vi lo que pasaba, porque yo formé parte del jurado del caso Padilla- entendí muchas cosas con respecto a la cultura de esos países. O sea, que para la militancia no valgo... Hay un episodio muy divertido en ese sentido. Se lo voy a contar. En 1962, en París alguien del PSUC me preguntó: "Cuando regreses a Barcelona, en tu casa, que es un sitio discreto, ¿podrías hacer que tuviéramos algunas reuniones entre compañeros cuando tú no estés?" Les contesto: "Bueno, cuando no esté yo ni mis padres, porque yo todavía estoy viviendo con ellos, ni mi hermana". Cuando regresé se lo planteé a mi padre y me dijo: "Dime cuándo van a venir y tu madre y yo salimos". Mi hermana ya se había casado y vivía fuera. Entonces lo hicimos así: un día mis padres se fueron, y ellos se reunieron en casa. Debían de ser como mucho diez personas, y estaba el Guti. La culpa fue mía por no advertir a mi hermana, porque no lo consideré necesario: ella, que tenía llaves, entró en el piso y se encontró con unos señores sentados alrededor de una mesa fumando. Se llevó un susto de muerte, y dijo: "¿Ustedes qué hacen aquí? ¿Quiénes son?" "Amigos de Juan" respondieron. Salieron de la situación como pudieron y luego me dijeron: "Oye, nunca más, esto es un desastre". Me declararon inútil total.

¿Ahora está trabajando en una nueva novela?

Tengo un par o tres de ideas parecidas a lo de *El moco nacional*. Unas parodias, algo humorístico pero con ese trasfondo real: esa pobre víctima del basurero que confunde el moco con las banderas. Y yo soy enemigo de banderas...