

Entrevista con Eduardo Mendoza

–Según tu opinión, ¿por qué *Una comedia ligera* está teniendo tanto éxito?

–Porque es divertida, porque incluso los que tienen objeciones serias que hacer a este tipo de novela confiesan que empiezan a leerla y se ríen, lo pasan bien, quieren saber cómo acabará la historia y esto queda explicado incluso en la propia novela: al final aparece el profesor Corbeau y dice «Miren, soy un desastre y todo lo que hago son falsificaciones, y además se nota, pero la gente, con tal de pasar un buen rato, me vuelve a contratar siempre». Ése es mi autorretrato.

–Así, a pesar de que has dicho muchas veces que *Prullàs* es tu autorretrato, ¿en el fondo lo es Corbeau?

–Mi autorretrato es la novela. Todos los personajes son mi autorretrato, desde Marichuli Mercadal a los gitanos. La novela trata de sí misma. El descenso a los infiernos de *Prullàs* es el de la propia novela, que empieza de una manera seria, decimonónica, y luego deriva en novela policíaca de quiosco, y acaba en farsa del Paralelo. Es, en todo caso, una propuesta difícil de rechazar.

–La crítica ha sido unánime con la novela...

–Todavía no he leído una crítica que no fuera elogiosa, lo cual me hace pensar que ya empiezo a tener unos años, y ya me consideran irremediable. La primera crítica, y por lo tanto en este sentido muy valiosa, porque era la primera y también por la persona que la hacía –Rafael Conte– decía: «La novela que estoy esperando que haga este hombre no la ha hecho, pero lo he pasado muy bien, y, bueno, pues qué le vamos a hacer. Ya estoy resignado, ya sé que me moriré sin haber leído la novela que estoy esperando desde la primera». Rafael Conte espera lo mismo que yo: una novela que entre al toro, en vez de quedarse en el paseíllo. *Una comedia ligera* entra a un toro, pero no a los toros que tiene que entrar. Además hay una cosa que, aparte de la broma de los años, juega a mi favor: ya soy terreno conocido para amigos y enemigos. Los amigos van a buscar una cosa y la encuentran, y los enemigos saben lo que hay, y, por lo tanto, no van a pelear con lo inevitable. No sé si estoy tirando piedras a mi propio tejado, pero por eso he dicho que voy a dejar

de escribir estas novelas, que son una maquinaria tan fina que las cosas pasan porque las lleva la propia máquina. Ese personaje ¿por qué queda en el aire? ¿Por qué no se explica? Bueno, porque es una simple pieza de un mecanismo. Por eso quiero parar ahora. He escrito varias novelas. He tenido más éxito del que nunca soñé. Hasta he leído tesis sobre mi obra. Ahora voy a ver si dinamito el sistema.

–*Todas tus novelas son muy diferentes, pero en el fondo son iguales...*

–Todas son la misma. Eso pasa con todos los autores. Ése sí que es un defecto que me atribuyo, pero que se puede aplicar desde Homero hasta Umbral. Todo el mundo escribe siempre la misma novela, salvo Proust, que escribe siempre el mismo capítulo de una sola novela.

–*¿Hasta qué punto Una comedia ligera es el mejor ejemplo de esta idea o escapa a esta generalización?*

–Yo quiero pensar que, aunque todas mis novelas son la misma –en el mismo sentido en que todas las novelas de Balzac son iguales y todas las películas de John Ford, también– cada una incluye a la anterior. Lo que voy perdiendo en frescura, lo voy ganando en experiencia. El camino, que empieza de una manera muy ingenua y deslavazada, pero con cierta gracia y novedad, en *La verdad sobre el caso Savolta*, aquí se cierra: ya no hay nada dejado a la improvisación y consigo evitar los fallos que habían existido hasta ahora. Ésta es la primera novela que consigo acabar. Empecé acabándolas a la buena de Dios. Aquí la novela acaba, aunque no se resuelve el crimen. Eso es también deliberado. La novela termina y el proceso del personaje acaba, incluso con un discurso de absoluto clasicismo. Así está bien.

–*Por lo tanto ¿qué supone Una comedia ligera con respecto a las novelas anteriores: un resumen, el fin de un ciclo...? ¿Acaso no lo has declarado así en más de una ocasión?*

–Sí, lo he dicho, y ahora me arrepiento de haberlo dicho por dos cosas. Una de ellas es importantísima: me veo obligado a mí mismo a cerrar el ciclo y, si se me ocurre escribir otra, no sé si voy a hacer el ridículo, como los toreros que están siempre reapareciendo. Y, luego, tengo la impresión de que he impuesto una lectura de la novela, y eso siempre había procurado evitarlo. Como ésta es mi primera novela reflexiva y un poco narcisista, en mi excitación, he caído en la tentación de decir cómo había de entenderla. El mal ya está hecho, porque es muy difícil despegarse de lo que el propio autor dice.

–*¿Crees que Una comedia ligera es la culminación de toda tu obra?*

–Yo no creo que leyendo *Una comedia ligera* no haga falta leer las anteriores. Cada novela tiene su propio interés, por supuesto. Y, en la medida en que pueda interesar la evolución de un autor, cada novela tiene su propio valor, independientemente de las demás. Ahora bien, *Una comedia ligera*, hasta cierto punto, tiene la intención de ser un resumen. Incluso

explícitamente: hay frases que remiten a novelas anteriores y hay escenas que son reproducción, parodia o análisis de escenas de otras novelas mías.

–¿Podrías citar alguna?

–Es como si los personajes, cuando actúan, hubieran leído las novelas anteriores y estuvieran imitando un modelo. Aparecen todos los arquetipos de novelas anteriores, extraídos de un marco histórico-temporal y situados en otro distinto. Ahora bien, eso me parece muy importante: el que todo lo que pasa, pase en un momento histórico muy significativo y muy definitorio de la situación. Los personajes de *Una comedia ligera* se mueven en una especie de mentira, de posibilismo, cosa que hasta ahora yo no había hecho; al contrario. A pesar de que mis anteriores novelas eran un poco pesimistas, siempre estaban situadas en momentos de vitalidad. *La verdad sobre el caso Savolta*, desde luego, *La ciudad de los prodigios* y *El misterio de la cripta embrujada*, incluso *Sin noticias de Gurb*, siempre trataban de grandes momentos históricos en los que unos personajes no sabían aprovechar las oportunidades. En *Una comedia ligera* ya no: ya no hay nada que hacer.

–Hay una serie de cuestiones que se van repitiendo en tus novelas ¿Hasta qué punto das importancia a la contraposición realidad-fantasía o, por ejemplo, a las referencias a la meteorología?

–Siempre he procurado introducir la contraposición entre realidad y fantasía. El hecho mismo de escribir una novela a estas alturas, y en un momento de tanta perplejidad, te lleva a ello. Somos tan conscientes de que lo que estamos leyendo es una novela, que ni siquiera nos enteramos del argumento. Una novela tiene que incluir la conciencia de que es una propuesta de ficción, no una ficción. Es muy difícil, por ejemplo –esto es una cosa que vengo pensando desde hace un tiempo–, que en estos momentos funcionen verdaderamente una novela o una película, o cualquier tipo de narrativa, que no incluya una parte de verdad, o de presunta verdad. Una película no nos interesa si, además de contarnos una historia, no nos enseña cómo se vive en estos momentos en Seattle, por ejemplo, o si no hace referencia a un suceso que ocurrió realmente: tiene que suceder en algún sitio, en algún momento histórico. Ya ha pasado la moda de la novela histórica, pero ha quedado un necesario residuo de historicismo. En una novela ocurre lo mismo. Si no salen personajes reales, si no se puede, de alguna forma, echar un ancla a la realidad histórica, nos es muy difícil de leer. Buena parte de las novelas de este año (1996) son casi un reportaje, una mezcla de crónica y periodismo, porque nos es muy difícil la ficción pura.

–En esa línea estarían los resúmenes de la prensa que hay en tu última novela, ¿no?

–En parte sí, y en parte son recursos literarios. Para no meter a palo seco el juicio de Krupp, que era lo que me interesaba que apareciera,

introducía notas del momento que me servían para dar sensación de verdad periodística, y no de discurso marginal. Ponían un poco de color local y ambiental, a la vez que distanciamiento, porque siempre eran sucesos de la vida cotidiana del país, como el descarrilamiento de un tranvía en Zaragoza, por ejemplo. Además rompen la trama. Siempre he incluido estas interrupciones. En *La ciudad de los prodigios*, en el momento que van a pegar un tiro a no sé quién, hay tres páginas de descripción de la pistola y de los usos de las armas, para volver otra vez a la acción. Para entonces ningún lector mínimamente serio sigue ya la aventura con inocencia. Pasa lo mismo con las referencias meteorológicas: así también se rebaja el tono. La verdad es que no sé por qué hago estas cosas, pero como ya no las haré más, estoy muy tranquilo.

–Partiendo de la deslumbrante descripción inicial, ¿hay una voluntad de distinguir estilísticamente entre los diálogos –tan plagados de frases hechas– y las descripciones?

–La novela tiene varios orígenes y uno de ellos, no el único ni el principal, pero sí un impulso que se mantuvo a lo largo de todo el proceso de creación, era el homenaje a todos los idiomas del idioma español que yo he oído a lo largo de mi vida y que van desapareciendo. En eso influye mucho el hecho de que mi padre hablaba un castellano muy pintoresco, entre el castellano viejo de Castilla y el de funcionario de oposición. Yo aprendí ese idioma y lo heredé, pero mis hijos ya hablan catalán. Todo lo que yo viví morirá con mi memoria, y también la educación sentimental del lenguaje. No la podré transmitir, o la transmitiré de una manera tangencial, complementaria. Por ello quería dejar un catálogo de mis recuerdos lingüísticos, incluir muchas frases hechas de mi vida familiar. Quería que estuvieran reflejados los lenguajes eclesiásticos, jurídicos, los del servicio doméstico –que los niños de casa bien aprendían en la cocina–, los de los espectáculos, los del teatro que yo veía. Así que cogí toda la parte seria y la puse al principio. Era como decir: «Ésta es la parte histórica seria y ahora vamos a una novela mucho más suelta». La descripción inicial la hice con un lenguaje algo pomposo. El resto es diálogo narrado y narración dialogada, porque creo que es el momento de prescindir de una convención tan antigua como el verso rimado.

–¿Y la inclusión de los diálogos dentro del discurso narrativo?

–Empecé de una manera involuntaria en *La ciudad de los prodigios*. Después me di cuenta de que, en la novela, que, en general, mantiene la forma convencional de diálogo, en algunos momentos el diálogo se incluye dentro de la narración, como si estuviera contando algo tan deprisa que no pudiera interrumpir el relato para poner un guión y dar la palabra a otro, como si el narrador dijera: «Yo soy el que lo cuenta todo. Ya te diré yo lo que dijo él». Pensé que no estaba mal. Lo ensayé en *El año del diluvio*, que era una novela corta, y experimental en este sentido,