

y lo llevé hasta las últimas consecuencias en *Una comedia ligera*. Gracias al ordenador, que permite hacer muchas versiones sin tener que escribirlas todas, hice una versión convencional y me pareció muy deshilvanada. Quería que los bloques fueran visualmente compactos. Me había servido de experiencia el hecho de que, al traducir al inglés *El año del diluvio*, no solamente le pusieron comillas a los diálogos sino que querían partir los párrafos. Tuve una discusión con el editor y salimos empatados: no partieron los párrafos, pero pusieron las comillas, porque me dijo que el inglés –un idioma que parece tan liberal, y en el fondo es muy rígido– no lo admitía. En el pecado llevan la penitencia, ya que tienen problemas con las traducciones. El inglés sólo permite hablar inglés. En este sentido, es un idioma muy rígido.

–¿Y cómo deben de traducir la novela hispanoamericana?

–Yo nunca he leído una traducción al inglés de eso. Sería interesante leer en inglés una novela de Mario Vargas Llosa. La novela rusa traducida al inglés es un desastre. En cambio, en francés funciona muy bien. Volviendo a la traducción al inglés, después de discutirlo con el traductor y el editor, no peleando, sino razonando el porqué de la inserción de los diálogos, me pareció que yo tenía que seguir por ese camino. Creo que obliga a una lectura distinta y todavía no se me ha quejado ningún cliente. La gente suele hojear los libros en las librerías y, si ven que no hay mucho diálogo piensa «¡Uf, esto parece Proust o Benet, fuera!». Ciertas personas que empezaron a leer *Una comedia ligera* con esta prevención, acabaron aceptando el sistema. A mí me cansa la novela muy partida en diálogos, no es el tipo de pedaleo que quiero hacer.

–¿Cómo te documentaste para la elaboración de la novela?

–Vi las películas de la época, leí algunas novelas que se leían entonces. Leí la prensa, claro. No sé si soy un buen o un mal investigador. Como no tengo metodología y no voy buscando nada, busco y miro; soy muy permeable. Descubrí cosas interesantísimas en las películas. No sé si se ha hecho un estudio serio del cine de esa época, sobre todo del cine de Hollywood. En ocasiones, no encontré las películas con el doblaje de entonces, con aquellas maravillosas voces de mujer. La voz del doblaje de entonces era igual que el peinado. El doblaje de Bette Davis es mucho mejor que Bette Davis. Estoy seguro de que muchas expresiones del doblaje debían de haber pasado al lenguaje cotidiano. Sólo se conservan el lenguaje literario y el barriobajero, porque se han hecho estudios sobre ello, pero el lenguaje de las señoras que tomaban el té en el Salón Rosa, por ejemplo, se ha perdido. Hay que hacer conjeturas, como con los dinosaurios. Yo creo que debían de decir muchas frases sacadas de películas que, a su vez, eran malas traducciones del inglés. En *Una comedia ligera* he incluido frases que también son horribles calcos lingüísticos del inglés y que he detectado en esas películas. Mucho «Oh,

querida», o «Muñeca». Nadie, en ningún país de habla española, ha llamado «muñeca» a una mujer, pero en las películas sí. Ésa es una vía que me parecía interesante y graciosa, y que a mí me ha divertido.

—*¿Qué papel desempeña el cine en la novela?*

—El cine representa la convención de toda ficción. El pobre Prullàs ya lo dice. A él le critican las comedias que escribe, y que son horrosamente malas. Pero el cine, que todos se tomaban tan en serio, era tan malo, en el fondo, como las comedias con un tío en calzoncillos dentro del armario. ¿Cómo se puede identificar alguien con unos paisajes públicos y privados imposibles, como los del cine? Yo recuerdo que algunas señoras iban a ver películas de Doris Day por las cocinas. Todos nos identificábamos, y hablo en primera persona, con esa fantasía imposible, que no era la idealización de nuestra propia realidad, sino de otra realidad también idealizada. Todo el mundo en España soñaba con tener criados negros. ¿Qué es más falso: aquello, a lo que por otra parte se daba el nombre de arte, o estas pobres comedias de enredo que, por lo menos, no engañaban?

—*¿Cuál es tu criterio en la onomástica, en la caracterización de personajes? ¿Por qué Prullàs lleva acento grave?*

—El acento abierto de Prullàs es igual que la doble «p» de Lepprince, el personaje de *La verdad sobre el caso Savolta*. Nunca he sabido por qué está allí esta doble «p». No soy una persona muy culta, pero siempre he sabido que el nombre de Lepprince no lleva dos «p», pero apareció la segunda «p» y la dejé ingenuamente —porque entonces era muy crío—, con la idea de que se notara que era un nombre falso, que Lepprince no era francés ni nada parecido. Ahora Prullàs también lleva un acento imposible, porque en aquella época nadie se habría puesto ese acento. No sé cómo apareció. Así como todos los demás fueron cambiando de nombre muchísimas veces, Prullàs ya nació con el nombre puesto. En la primera redacción, la novela empezaba con la entrada de Prullàs en el teatro y la primera frase, «Cuando Prullàs entró en el teatro...», fue como si alguien la hubiera escrito por mí. Desde entonces vi que no se podía cambiar el nombre. Y dejé ese acento ahí, para que, de entrada, en la primera línea, se viera que aquello realmente no iba en serio, que ese personaje nunca existió.

—*Casi siempre se alude a él por el apellido. Su nombre de pila, Carlos, casi no aparece...*

—Lo dicen los demás. Yo nunca lo llamo Carlos. A mí me pasa, cuando leo una novela, que me cuesta reconocer a los personajes porque me olvido de sus nombres. Para evitar este percance al lector, pongo a mis personajes nombres que no se puedan confundir. Tuve grandes dudas con las dos protagonistas femeninas, que se llaman, una, Marichuli, y otra, Mariquita. Por eso siempre que sale Mariquita, puse Mariquita Pons, y a

la otra, Marichuli Mercadal, para que no haya confusión posible. Por supuesto, son dos nombres absolutamente imposibles. Marichuli Mercadal también nació con el nombre puesto, así como con la característica de ser pelirroja. Si no hubiera tenido esas dos características no habría caído en brazos de Prullàs. Fueron su nombre y su pelo los que la llevaron por el mal camino. En cambio, estaba la novela acabada y Mariquita Pons todavía no tenía nombre. En el manuscrito se podrían leer nombres rarísimos.

—¿Hasta qué punto Barcelona y la época marcan la evolución de la trama?

—Barcelona está un poco al margen de todas las épocas. No tengo por qué justificar la localización en Barcelona. No la iba a situar en Nairobi. Pero, por otra parte, es una ciudad que le iba muy bien a esta época, porque es una ciudad en la que han pasado muchas cosas, pero en la que la convivencia siempre se ha mantenido. Siempre ha habido, en Barcelona, incluso en momentos tan dramáticos como la inmediata posguerra —en la que hubo mucha sangre—, una tendencia a ocultarlo todo. Como se ha seguido ocultando luego. En estos momentos la historia oficial dice que nadie fue nunca franquista en Cataluña. En el fondo todos nos llevamos muy bien. Siempre estamos tomando copas y charlando. Eso es un hecho, aunque no sé cómo calificarlo. Quizá sea bueno, quizá sea malo.

—¿Y por qué el año 1948?

—Me interesaba el final de los años 40. La sola mención de los años 50 nos lleva a finales de los 50. Si hablamos de «los años 60», estamos hablando del 68, 69 y 70. Lo que evocan las cifras no coincide con el calendario. Quería que fueran los años 40, antes del Congreso Eucarístico y de la venida de Eisenhower. El año 1948 tenía algunas cosas que me interesaban. Primero, es un año que empieza —ya que el cine iba a ser tan definitorio de la novela— con *Gilda*. Aquello conmueve mucho. No sólo era una película escandalosa, sino que, en un momento en que se están estrenando *Locura de amor*, *El tambor del Bruch* o *La nao capitana*, aparece esta excepción incomprensible debida a una orden directa de Franco: «Todas las mujeres son malas y habría que fusilarlas, pero a Rita Hayworth que no la toque nadie, que es española». Es un año de películas estupendas. De todas formas, si me hubiera puesto a trabajar sobre otro año, también le habría encontrado todas las gracias. Uno siempre encuentra lo que busca.

—*La comedia dentro de la novela*, ¡Arrivederci, pollo!, ¿en qué modelo se inspira?

—Al principio, en relación con el personaje de Prullàs —aunque desde luego no tiene nada que ver con él—, estuve estudiando a un autor interesantísimo, que es Mihura, al que considero un gran autor teatral, a mi

juicio mejor que Jardiel Poncela, no tanto por *Tres sombreros de copa*, que es la obra que más se estudia, porque tiene que ver con el surrealismo, sino por *Melocotón en almíbar*, *Ninette y un señor de Murcia...* obras perfectas, tremendamente tristes. Mihura es un personaje muy patético: siempre escribiendo unas obras que se verán como simples entretenimientos, consciente de su enorme talento, de que en otras circunstancias quizás habría podido ser un autor de la talla de Tennessee Williams. Durante un tiempo pensé que Prullàs podía ser un personaje como Mihura. Luego decidí que no, que debía ser lo contrario, un hombre capaz de medrar en esas circunstancias y no en otras. Así que leí algunas de las comedias típicas de esa época, pero que se han seguido haciendo, incluso peor, en el cine llamado del landismo, y ahora en las comedias de situación de la televisión: *Pepa y Pepe*, *Hostal Royal Manzanares*, lo que más audiencia tiene, y donde los actores hablan con el mismo sonsonete que en el teatro. Leí muchas comedias de la época, y la verdad es que me divertía enormemente. Recuerdo perfectamente la primera obra de teatro que yo vi, de niño, acompañado de mi padre –que era un fanático del teatro–, la recuerdo perfectamente, con Guadalupe Muñoz Sampedro. Ahora mismo sigo viendo los personajes, las muecas, los gestos, las entradas y salidas. Era la primera vez que iba al teatro y me encantó.

–*Prullàs es el típico protagonista de tus novelas: arribista, marginado...*

–Es el marginado de todas mis novelas, aunque cada uno de ellos es como es. Éste es el único triunfador en su marginación. Todos los demás eran un fracaso del principio al final. Éste, por lo menos, tiene éxito social, es un conquistador, tiene éxito profesional, y, aunque es un don nadie, y cuando conviene, se le margina, mientras está ahí lo pasa muy bien. Tanto el loco de *El misterio de la cripta embrujada* como el pobre Onofre Bouvila, o la monja de *El año del diluvio*, están ahí para sufrir. Mientras a Prullàs le dura el chollo, tiene un cochazo, etc. Me quería dar ese gusto. Llevaba veinte años escribiendo sobre perdedores. Éste es un perdedor, pero por lo menos le toca la pedrea.

–*Tiene algo del Aixelà de El año del diluvio. ¿Quizá por su carácter donjuanesco?*

–Sí. Hace tiempo que estoy obsesionado con don Juan. No con el personaje de don Juan, del que ya se han ocupado mucho personas muy sabias, sino con el fenómeno literario de don Juan. Un día escribiré una tesis sobre don Juan. He llegado a conclusiones que ni siquiera el profesor Rico sospecha. Aunque él es consciente, porque es un hombre muy listo, de que en la literatura española el *Don Juan* de Zorrilla es el principio de la modernidad, lo que no sabe es hasta qué punto es importante. *Don Giovanni* de Mozart cambia la concepción de la ópera en el mundo; el *Don Juan* de Byron cambia la literatura inglesa y el concepto del