



Gracias por defender un periodismo de servicio público. [Susíbete a CXTX](#)

CULTURAS / EL MINISTERIO >

CHARLAS LITERARIAS

Catalanismo, feminidad, Barcelona, desprecio y costumbrismo

Transcripción de la conversación mantenida el 28 de enero de 2020 en La Central de Mallorca (Barcelona), con motivo de la presentación de la última novela de Gonzalo Torné, *El corazón de la fiesta*

Ignacio Echevarría / [Gonzalo Torné](#) 14/03/2020



Gonzalo Torné e Ignacio Echevarría durante la presentación de *El corazón de la fiesta*

A diferencia de otros medios, en CTXT mantenemos todos nuestros artículos en abierto. Nuestra apuesta es recuperar el espíritu de la prensa independiente: ser un servicio público. Si puedes permitirte pagar 4 euros al mes, apoya a CTXT. [¡Suscríbete!](#)

Ignacio Echevarría: Acabas de publicar *El corazón de la fiesta* (Anagrama, 2020), que a todos los efectos consta como tu cuarta novela. Pero tú y yo nos conocimos en 2007 con motivo de la presentación, en este mismo lugar, de *Lo inhóspito*, un título del que no se hace ni mención en las solapas de tus libros. ¿Por qué ese silenciamiento? Como debut literario, *Lo inhóspito* era una notable “instalación narrativa”, como diría Luis Magrinyà.

Gonzalo Torné: Lo cierto es que es un libro que a mí me gusta. Lo que pasa es que, desde mi perspectiva actual, pienso que es un libro que podría haber escrito cualquiera. Recoge una serie de lecturas que en aquel momento tenía muy cercanas: Sebald, Coetzee... Es una novela, o un libro de cuentos, o más bien una novela que parece un libro de cuentos escrita con la idea de seducir a un editor y, por así decirlo, de ser admitido en la República de las Letras. Pero apenas hay nada propio en ella, no se relaciona bien con el resto de mis novelas, que serán mejores o peores pero que pienso que solo yo podría haberlas escrito.

IE: Tú eres un escritor tardío, hasta cierto punto. Y un lector tardío, también...

≡ Sí.

IE: Tu vocación se revela tardíamente, también tu propio proyecto como narrador, que sin embargo parece muy bien planificado. Parece que siempre sabes más o menos adónde te diriges. Es bastante insólita, en un narrador joven, esa deliberación.

GT: Bueno, la verdad es que después de *Lo inhóspito* planeé escribir una novela muy larga, mucho... Era en la calle Girona esquina, con Consell de Cent, allí se me ocurrió, lo recuerdo. Estaba escribiendo un tramo de lo que después sería *Hilos de sangre* y lo asocié con otros personajes e historias e imaginé una novela como de tres mil páginas, o más. Me cogió un poco por sorpresa, pero me dije: "Bueno, ya que te vas a dedicar a escribir, pues a por todas". Un día me encontré contigo en la plaza Cataluña, tú no te acordarás pero yo sí, hacía como tres años que no nos veíamos, desde la presentación de *Lo inhóspito*, y te conté el proyecto. Y pusiste tal cara que me dije: "Espera, mejor lo divido en unos cuantos libros"... Entonces me concentré en *Hilos de sangre*, que para mí es la primera entrega de una trilogía todavía por completar, aunque no lo confirmaré hasta que no termine la tercera (eso de ir anunciando trilogías me resulta un poco ridículo). Y, dado cada una de esas novelas proyecta una especie de novela-sombra, (que es el tipo de vínculo que veo entre *Hilos* y *Divorcio*, por ejemplo), pues es probable que el conjunto tenga finalmente siete u ocho novelas. Pero no es un plan férreo. Conozco los temas, los personajes y sus relaciones, y alguna noción de lo que puede pasar. Pero se trata de estructuras abiertas que van alterándose en función de mis vivencias, lecturas, intereses; y también de la recepción que tienen las novelas anteriores... Nada de eso cuaja hasta que me pongo a escribir, que es la única manera de descubrir qué novela tienes entre manos. Tengo un mapa, sí, lo que me sirve de cierta orientación, pero es un esquema blando.

“ Creo que esta serenidad me ayuda a imaginar sin trabas otras vidas más complicadas o más quebradas emocionalmente que la mía

”

IE: Todos tus libros están dedicados a Judit, tu mujer. Subrayo esto porque me parece que en tu obra las voces femeninas suelen ser bastante poderosas. En *El corazón de la fiesta* bordas un personaje femenino, el de Violeta Mancebo, la protagonista, que me parece uno de los mejor dibujados de tu obra... Me llama la atención esta solvencia tuya como narrador de mujeres, como constructor de voces narradoras femeninas. Me pregunto si ese talento tuyo viene a ser fruto, de algún modo, de tu complicidad con Judit...

GT: Bueno, yo diría que, a la hora de escribir, el beneficio principal de una relación de pareja de más de veinte años es la tranquilidad. Salgo muy querido de casa, por así decirlo, y me cuesta menos ponerme en discusión con el resto del mundo. Otra cosa buena de esta felicidad sentimental es que me ha protegido de cosas horribles, o que a mí me parecen horribles, como un divorcio. Estoy casi seguro de que, de otro modo, no hubiese podido escribir *Divorcio en el aire*, pues tendría la cabeza llena de resentimientos y exculpaciones; estaría loco por darme la razón. Creo que esta serenidad me ayuda a imaginar sin trabas otras vidas más complicadas o más quebradas emocionalmente que

≡ nía. Por eso dedico a Judit todos mis libros, porque estamos siempre juntos, no hay otro motivo. En cuanto a los personajes femeninos... Con la excepción de Violeta Mancebo, las mujeres de mis novelas no dejan de ser personas inteligentes y lectoras, con una sensibilidad adulta, que podrían pertenecer a mi entorno. Me resulta mucho más sencillo escribir sobre ellas que intentar una novela sobre mineros, yo no sé nada de minería. No quiero decir que sea sencillo, pero es una clase de transformismo que está en la base del trabajo narrativo: imitar la voz de una persona inventada que no pertenece a tu género, a tu inclinación sexual, a tu clase social. Es uno de los grandes alicientes de este trabajo.

IE: De todos modos, creo que lo interesante de tu tratamiento de las mujeres es la visión de los hombres que manifiestan tener. Miran a los personajes masculinos de un modo muy interiorizado, con una mezcla de ternura, ironía y sensualidad bastante peculiares, es algo que me llama la atención.

GT: Es el resultado de escuchar a las mujeres. Creo que es una cuestión técnica, si bien relativa a una técnica que no puede enseñarse. Igual está mal decirlo, pero muchas veces uno lee personajes femeninos escritos por hombres que naufragan porque se nota que están contruidos desde una perspectiva masculina, desde fuera. Habla una mujer pero lo que ves es a un hombre hablando sobre una mujer. Ves al escritor varón. Yo sólo puedo escribir desde una perspectiva masculina, pero mi trabajo es articular una especie de filtro mental, verbal, sentimental, lo mismo da, que desdibuje ese sesgo. Mi trabajo es desarrollar una manera de pensar que depende de mí, pero que está desapegada de mi manera de pensar, de mis recuerdos, de mi moral... Esto no afecta solo a los personajes femeninos; también escribo sobre burgueses, que no son mi clase social... De todos mis personajes, el que quizás se parece menos a mí y con el que más disfruto escribiendo es Joan-Marc. La escritura me interesa más cuanto más alejada está de mí.

IE: De una a otra de tus novelas Barcelona emerge como un espacio cultural, político y literario cada vez más complejo y mejor dibujado...

GT: Yo diría –pero hablo sólo por mí– que la dimensión que mejor encaja con la imaginación novelesca es la de la ciudad. Puedo imaginar varios personajes distintos por libro, pero la imaginación solo me da para mi propia ciudad. Una cosa que he aprendido viviendo largas temporadas fuera de Barcelona es que no puedo localizar novelas allí donde no sé que lee y que le da miedo a un señor conservador, en qué tiene esperanzas una chica de izquierdas, cómo se relacionan las personas, qué comen, cómo bailan. Sin esos datos la novela se hunde, y son cosas que tardan años en aprenderse. Fuera de Barcelona no sé moverme. Confío en que mis novelas las pueda entender un lector de cualquier sitio, pero la tramoya tiene que sostenerse sobre bases sólidas. La única novela que he situado deliberadamente fuera de Barcelona, *Años felices*, se sitúa en un Nueva York de fantasía donde incluso las calles están inventadas. Representa el cuento de hadas de la ambición, pero no sé cómo son las personas que viven allí. Y si lo piensas bien, aunque decimos, por ejemplo, “literatura alemana”, es más práctico pensar en “escritores de Berlín” o “escritores de Viena”, no digamos ya de Londres o de Dublín. Seguramente, quien escribe de

≡ Barcelona pertenece a una tradición distinta de quien escribe de Madrid. Y aun me temo que soy muy optimista postulándome como un escritor de Barcelona. Una vez le pedí a Claudio López de Lamadrid que en la biografía de solapa de una de mis novelas pusiese que soy un novelista del Eixample Dret [el Ensanche derecho]. Él se negó con buen juicio, pero la gente a la que conozco como la palma de mi mano vive allí. No te diré que El Clot sea un espacio alienígena para mí, pero no podría escribir “la Gran Novela de El Clot” sin sentirme un farsante.

“ Barcelona es una bicoca para un narrador, es una suerte enorme, al menos para mí, que trato de escribir sobre la intersección entre la vida privada y la pública ”

IE: Leo en *El corazón de la fiesta*: “Ahora vendría el descubrimiento del mar podrido que retiene el puerto, la primera fascinación por el reticulado comercial del Eixample, el ardiente litoral cosmopolita, la retorcida monumentalidad del Gòtic, el sistema de miradores del Montjuïc, todo ese orgullo contestatario que atraviesa como una ventolera inconformista las *placetes* de Gràcia: la ciudad sucia, desafiante, golosa, que se ofrece a todos los que la atraviesan como un sueño de huida y ambición, y que no reconoce a nadie como hijo suyo”...

GT: Es que Barcelona es una bicoca para un narrador, es una suerte enorme, al menos para mí, que trato de escribir sobre la intersección entre la vida privada y la pública. En Barcelona conviven dos sensibilidades culturales que a veces se juntan y a veces no, que conviven de manera bastante equiparada y no muy conflictiva, pero alimentando reticencias mutuas, lo que duplica la intensidad del conflicto social. Barcelona es una singularidad, un yacimiento de tensiones sociales, que es de lo que mis novelas se alimentan.

IE: *El corazón de la fiesta* me parece una novela de madurez. No porque las otras no lo fueran, pues creo que ya *Hilos de sangre*, siendo la más temprana, es sorprendentemente madura, sino porque de algún modo, esta última es una novela en la que se te ve muy dueño de tus recursos, muy confiado en tu estilo, con una capacidad de riesgo, de desinhibición, de aventura literaria bastante potente... Supongo que todo eso lo necesitabas para enfrentar una materia vitriólica, como es la del dinero, por un lado, la de la corrupción, por otro, y, de fondo, la del catalanismo. Cuando leí la novela por primera vez temí, y así te lo dije, que fuera leída como una novela en clave, dado que es fácil extrapolar no pocos de los personajes y lo que les ocurre con lo que ocurre al clan Pujol, más en concreto al “caso Pujol”. La novela enfrenta los temas del dinero, de la corrupción y del catalanismo arriesgándose a jugar ficcionalmente con esta especie de correlato real que es el asunto de los Pujol. Quería preguntarte sobre la concepción general de la novela, cómo surge. En su día me contaste que el proyecto de escribirla apuntaba a abordar el tema del nacionalismo, pero luego te desviaste de ese objetivo para explorar la fascinación del dinero y las conductas que entraña.

≡ No sé si esto tiene mucho interés traerlo a colación, pero *El corazón de la fiesta* se desgaja de una novela que llevo diez años tratando de escribir sobre el nacionalismo y que antes no podía escribir porque me faltaba conocimiento, y ahora se me complica porque en Twitter he aprendido demasiado. He aprendido lo suficiente para saber que es muy complicado hablar del nacionalismo catalán de derechas sin abordar el asunto de la corrupción... Pero al mismo tiempo existen muchísimas sensibilidades catalanas e independentistas ajenas a esta corrupción, de manera que el cuadro quedaba un poco borroso... Y además, cada vez me iba interesando más el asunto del dinero como agente envenenador, que termina llevando a los políticos a la destrucción pública. La corrupción no es solo un asunto catalán, no hay en España comunidad autónoma que no tenga un alto cargo en la cárcel o procesado. Enciendes la televisión y parece un desfile o una procesión de inculpados, como las de Semana Santa. Así que la novela se partió, y luego se desvió hacia la cuestión del dinero, y en particular la de la codicia de la clase política. Me dio la sensación de que ni siquiera nos preguntamos el motivo, damos por sentado que hacer algo por dinero es una motivación psicológica suficiente. Pero el asunto es complejo, en el fondo se trata gente que no tendría por qué hacer lo que hace, tienen reconocimiento social, poder, la vida solucionada... y se dedican a destruirla, acaparando un dinero que ni siquiera podrán gastar. Y de aquí volví a desviarme a la cantidad de tiempo que pasamos con el dinero metido en la cabeza, calculando lo que podemos hacer y lo que no, a qué podemos aspirar, cuánto podemos descansar... Empecé a escribir una especie de pesadilla sobre el dinero. Hay muchas novelas sobre los efectos exteriores del dinero: Austen, Dickens, George Eliot... *La conquista del aire*, de Belén Gopegui, es extraordinaria en este y otros sentidos. Pero hay pocas novelas que traten el dinero y sus preocupaciones como una voz más de esas que escuchan los personajes de Woolf o de Joyce... Este *sorpasso* se concretó, por mi parte, cuando cambié el epígrafe que había puesto a la novela, que al principio era "Por supuesto, nada está perdonado", pero que sustituí por ese poema de Byron sobre la euforia de acumular más y más dinero.

“ Pujol no tiene categoría para salir en una novela mía: necesito personajes más intensos, más sutiles, más complejos ”

IE: Con todo, a mí, cuando la leí por primera vez, la operación que intentas en la novela me pareció peligrosísima. Pues, por mucho que el tema central sea el dinero, y que el tema del nacionalismo sea, respecto al del dinero, colateral, este tema está allí con bastante claridad y rotundidad. Hay una explicación, hay una especie de genealogía no tanto del nacionalismo como del pujolismo, que para ciertos sectores del nacionalismo catalán viene a ser lo mismo. La novela se atreve a historificar narrativamente algo muy recientemente ocurrido, algo que está ocurriendo ahora, porque el “caso Pujol” es un caso abierto. Eso era lo que me parecía peligroso para ti. Has corrido el riesgo de que tu novela sea leída en clave política y se desfigure su sustancia. En cualquier caso es una novela que, en un momento en el que el debate nacionalista está en un punto tan álgido, interviene en él de manera tangencial pero muy incordiante, sobre todo para ciertos sectores de la sociedad catalana, de un modo muy osado, muy expuesto, de ahí que te dijera antes que se necesita

≡ **icha solidez y mucha madurez como narrador para meterse en este berenjenal. ¿Eres consciente de esto o es algo a lo que te has ido entregando de un modo casi cautivo de tu proyecto?**

GT: Las semejanzas con algunas situaciones reales de la política están allí, y supongo que pueden violentar al lector... Pero doy por hecho que a los lectores no nos importa que nos perturben, sino que a menudo es lo que buscamos al abrir un libro. Los fanáticos tienen sus propias vías de intoxicación. Seguro que dirán enormidades la novela, pero lo que digan no me afecta lo más mínimo. Quizás tenga más interés reparar en la naturaleza de esas semejanzas: Pujol y Masclans cumplen la misma función en dos mundos distintos, así que la peripecia de Masclans sirve para reflexionar sobre el pujolismo, pero también introduce elementos biográficos, de carácter y de comportamiento, distintos. Pujol no tiene categoría para salir en una novela mía: necesito personajes más intensos, más sutiles, más complejos. Por otra parte, no sé cómo sonará esto, pero si no lo digo reviento: tengo lectores de veinte años que no tienen demasiadas referencias sobre la trayectoria histórica del pujolismo, y lectores de Andalucía que no conocen los detalles del caso, y lectores de otros países para los que imagino que será más sencillo leer la novela no tanto como un juicio sumarísimo al catalanismo, sino como una ilustración de la avaricia casi universal de la clase política. Claro que intento tomarme el 'ejemplo' lo más en serio que puedo, rastrear las tensiones del catalanismo con la población castellanohablante, y las pugnas entre la izquierda y la derecha catalana. Pero creo que al exponer la trampa de asociar un proyecto político a unos sentimientos identitarios que anulan la capacidad crítica de unos votantes convertidos en tribu no cuento algo que no se pueda entender en Italia o en Argentina o en Estados Unidos. Por lo demás, no sé si mis novelas van a durar mucho, pero sí tengo la experiencia de novelas mías que han durado siete o diez años y que ahora se leen de manera muy distinta a cuando las publiqué. Los nuevos lectores de *Hilos de sangre* la leen como el canto del cisne de la despolitización antes de la crisis, y los de *Divorcio en el aire* como una avanzadilla de los problemas de cómo reorientar la masculinidad ante los avances del feminismo y las cuestión del género. Si la novela dura diez años más, a nadie le van a importar un pimiento los correlatos con la realidad.

“ Los catalanes que desprecian a Violeta se sienten los ‘daneses del sur’, pero entonces aparece una danesa de verdad y resulta que nos ve a todos como sureños ”

IE: Dices esto y pienso que jamás se me ocurre leer con una perspectiva de posteridad, o a veinte años vista. Me interesa un libro como el tuyo como artefacto del presente. Y como artefacto del presente es enormemente incómodo, porque uno va asumiendo que trabaja con unos materiales en doble clave. Está la clave del dinero y la corruptibilidad de las personas a través del dinero, que es un tema fuera del tiempo, y luego está la clave del “caso Masclans”. La novela interviene en un momento muy álgido en un debate apasionado, e historifica de algún modo, aunque sea ficcionalmente, la construcción del sentimiento catalanista y la de un partido bastante reconocible en lo que fue

≡ nvergència. No vamos a seguir por esta senda, si bien me mantengo curioso y expectante de cómo esto será leído. Dado que tú que eres un escritor muy atento a la comunidad y a la cultura catalanoparlante, de la que no te sientes excluido, creo que tu libro es enormemente interesante porque su tema es mucho más incómodo que cualquiera de los temas que hayas tratado en tus novelas anteriores, incluida *Hilos de sangre*, que tocaba también temas muy concernientes. En cualquier caso, volviendo a Barcelona como escenario de la novela, estableces en ella una especie de oposición a través del entorno familiar de la familia de la protagonista, Violeta Mancebo, que son emigrantes, y el clan Masclans. El padre de Violeta es un tipo muy resentido contra los catalanes. Un caso bastante común de persona no adaptada, no integrada en la sociedad catalana, ni en la lengua catalana, y que habla con un resentimiento grande respecto a la cultura catalana y a Cataluña general. Hay un contraste poderoso entre lo que son las élites burguesas aliadas al catalanismo nacionalista, y luego una población, no muy configurada ideológicamente, de gente que no pertenece a esas élites y a la que esas élites tratan condescendentemente. Me interesa mucho esa articulación de estas dos comunidades que conviven de un modo nada feliz y nada cordial, por lo menos en la perspectiva que se da de los Mancebo. Me interesa cómo trabajas el tema del *charneguismo*, que aquí aparece diluido en la figura que tú subrayas de la *choni*, que propiamente es ya una categoría más estética que social, en relación a lo que fue el mito del charnego, que parece un mito que la sociedad catalana había ido interiorizando, mientras que la choni y estos productos de la inmigración, que ya no son ni siquiera del charnego clásico, configuran otro paradigma cultural. Es interesante en la novela cómo construyes el recorrido del advenedizo desde esa perspectiva que no es propiamente social, ni siquiera cultural. La protagonista de la que estamos hablando es una chica universitaria, que proviene del extrarradio barcelonés, pero que está estudiando en la universidad y es allí donde conoce a uno de los miembros del clan Masclans. ¿Cómo te has planteado este asunto respecto a los precedentes narrativos con los que cuentas? Por ejemplo, respecto a un mundo como el de Marsé, que sería quizás, en el escenario narrativo catalán, el que prefiguraría más esta oposición que tú dibujas.

GT: Son un montón de cosas, así que igual la respuesta es larga. Hace más de diez años tuve una conversación con el editor y traductor Juan Antonio Montiel, ahora no recuerdo si en un McDonald's o en el Wembley. Recuerdo que me mataban de risa los chistes de Bolaño sobre los intelectuales mexicanos, y Juan Antonio me dijo que fuese con cuidado con la cadena del desprecio, que por muy seguro que estemos de nuestra posición hegemónica, siempre encontraremos a alguien que se siente con el derecho a despreciarnos. Me pareció una idea buenísima, y me la guardé, cadena incluida. En la novela aparece la imagen, pero también se examina narrativamente la idea de que un personaje que nunca ha examinado seriamente cómo lo ven los otros descubre el sitio que le reservan. Violeta no se siente charneca, no sabe que existe (si es que existe) una 'cultura charneca', se entera de su identidad porque otro grupo se define en parte despreciándola por algo que no depende de su conducta. Pero el desprecio no solo define a Violeta, es el principio operativo de toda la novela. Los catalanes que desprecian a Violeta se sienten los

≡ nes del sur', pero entonces aparece una danesa de verdad y resulta que nos ve a todos como sureños. Y al mismo tiempo Violeta ve a su cuñada venezolana como alguien menos que ella, legitimando el mismo sistema que la reduce. A menos que seamos esquimales, que tampoco es una condición muy envidiable, siempre estamos al sur de algo. ¿No acaba de descubrir Antonio Banderas que es negro para un puñado de WASP?

IE: Violeta viene a ser un remake del siglo XXI y en femenino del Pijoaparte. Mientras el dinero que mueve a la corrupción a las élites es una especie de medio de validación de su poder, este personaje de Violeta Mancebo adora el dinero y se corrompe por el dinero, pero lo hace por una especie de identificación del dinero con la vida. Para ella el dinero es una forma de vivir y de agotar todas las posibilidades imaginativas que le ofrece su vida. En ese sentido es un personaje ávido, muy conmovedor y, como le dice su pareja una y otra vez, muy inocente, dentro de que es un personaje bastante inteligente, no es en absoluto tonta, como tampoco lo era el Pijoaparte. Y bueno, vamos a entrar un poco en lo que es la técnica de la novela. Resulta notable, en *El corazón de la fiesta*, la utilización de una especie de hojaldre de narradores. Hay como tres narradores superpuestos dentro de la novela, que están actuando interactivamente dentro del relato. Pero la parte sustancial, la que cuenta la historia de la saga de los Masclans/Pujol, y la historia de esta especie de intento de desclasamiento de Violeta Mancebo, está contada en un juego de voces: ella le cuenta su historia a una persona y esa persona le cuenta a una tercera persona esa historia en diferido e intercala constantemente en su relato la voz original del relato de la protagonista. Esto permite una especie de superposición narrativa muy fértil literariamente, porque permite contar el relato en primera persona y en tercera persona; pero se trata de una tercera persona concernida, que ha escuchado personalmente ese relato y, por tanto, puede interpretarlo a la vez que decirlo. Es asombroso cómo combinas simultáneamente las virtudes de la primera y la tercera persona, es algo que llama muchísimo la atención y que confiere a la novela una gran velocidad narrativa. Es una novela trepidante, no solo porque pasan muchas cosas, sino porque la misma técnica de la novela, que está llena de elipsis y saltos en el vacío, hace que todo se cuente a una velocidad casi extenuante. Me gustaría que contaras un poco cómo llegaste a este dispositivo narrativo.

GT: Lo has explicado muy bien. La verdad es que no me acuerdo muy bien de cómo llegué. Pero uno de los alicientes de escribir una novela es intentar algo que no haya hecho todavía, y si poca gente lo ha hecho mejor que mejor. En *Hilos de sangre* había un contraste entre dos voces: Clara escribía una parte de la novela, y Gabriel otra. Según Luis Magrinyà, *Divorcio en el aire* plantea un misterio sobre el destinatario, porque la voz narrativa le cuenta toda la novela a un destinatario que no sabes quién es. En *Años felices* el misterio es quién cuenta la novela... Todo esto lo descarté porque ya lo había hecho, así que en algún momento encontré esta especie de diálogo desplazado que has explicado tan bien. El otro asunto que has mencionado, el de la velocidad, era mi gran preocupación. Cuando empecé a escribir estaba fascinado por la sintaxis de prestigio de Benet,

≡ o con esa sintaxis no se puede narrar. La hipotaxis es espectacular y me chifla, pero detiene y enreda el tiempo de la narración, cada acción tiene que atravesar un pequeño laberinto antes de unirse a otra. Si te fijas, Benet narra como quien comenta una fotografía, explica una imagen estática, pero no se mueve nada. Habla como si los hubiera visto morir a todos. Mi obsesión es narrar cada vez más y más rápido sin renunciar a los pensamientos, las ideas y los matices psicológicos que solemos asociar a una frase con más esquinas. De *Hilos de sangre* tú dijiste que estaba narrada en *travelling*, y entendí lo que estabas intentando decir. Creo que mi solución es condensar en un párrafo situaciones que darían para media novela costumbrista. Y pasar de un párrafo a otro sin cortes visibles. Sé que eso le da trabajo al lector, pero lo puede hacer perfectamente, ¡hemos leído tanto! Virginia Woolf dice en una entrada de los diarios que siente repelencia moral a contar cosas que ya están contadas, toda esa acumulación de datos insulsos sobre lo que el personaje hace entre la comida y la cena, todas esas escenas morosas sobre cosas cien veces leídas... Eso lo puede escribir cualquiera... Me gustó mucho una vez que diferenciabas entre escritores arquitectos, que construyen espacios literarios como casas donde uno puede quedarse a vivir, y escritores ingenieros, que proyectan estructuras que tienen que atravesarse, porque nadie se queda mucho tiempo en un puente. Yo imagino así la parte central de *El corazón de la fiesta*: un puente por el que se obliga a pasar al lector a toda velocidad, a veces a contrapelo de las imágenes e ideas de los párrafos que igual animan a detenerse, no sé... Pero la motivación original es técnica.

“ Mi obsesión es narrar cada vez más y más rápido sin renunciar a los pensamientos, las ideas y los matices psicológicos que solemos asociar a una frase con más esquinas

”

IE: Discrepo de que la motivación sea exclusivamente técnica, pues entiendo que es algo que está muy ligado a la temática de la novela. Lo hablamos una vez hace ya mucho tiempo. Para que la materia vitriólica que tocas no dé tiempo a que germine una lectura política de los hechos, lo que haces es narrar muy rápido. Viene a ser como si te dijeras: “Esto hay que contarlo muy rápido porque si lo cuento lento hay que dar demasiadas explicaciones y esas explicaciones son peligrosas”.

GT: No estoy seguro de que funcione así. Escribo a mano y en libretas, así que estoy casi seguro de que el primer borrador de la novela tendría quinientas o seiscientas páginas. La escena de la isla, cuando Violeta se siente rica por primera vez, era tres veces más larga. La primera visita a casa de los Masclans debía de tener veinte páginas más, y también el adulterio con Yúnior estaba contado al detalle. Pero el material se fue desprendiendo porque eran zonas muertas, cosas que se han contado mil veces: en los libros, en las películas y en las series... Las páginas se escribían solas. No me ofrecían la menor resistencia, y cuando eso pasa es casi seguro que el lector va a sentirse tan cómodo como aburrido. Sigo una estrategia, pero no creo que sea política, de hecho, en la tercera parte, que equivale a una especie de recuento público de lo ocurrido, la novela se ralentiza un poco, los personajes tienen más espacio para explicarse.

≡ **Pasando a otra cuestión. La novela, además de lo que venimos hablando, trata de un modo muy concienzudo y muy crudo el tema de la pareja y de la familia, y hay un soberbio tratamiento de la materia sexual. Seguramente por lo que venimos hablando, porque no hay ningún tipo de delectación, pero al mismo tiempo hay una enorme desinhibición, algo realmente sorprendente. Todos sabemos que el tratamiento del sexo en la narrativa, ya sea cinematográfica o literaria, es siempre espinoso y es donde resbalan muchos escritores. Ahí sí que creo que la construcción de la perspectiva femenina por parte de un narrador masculino es poderosamente eficaz. Hay una lectura del sexo desde un personaje mujer que es enormemente convincente, porque es descarnada y porque toca áreas muy poco tratadas en la narrativa española. En ese sentido la novela es sorprendente como retrato de la sentimentalidad y de los usos sexuales modernos y de la relación entre sexo y dinero. Esa especie de prostitución indirecta que supone todo el ascenso personal del personaje, que utiliza su cuerpo de “choni buenorra” para conseguir el dinero que la fascina.**

GT: Si lees a las escritoras actuales (y aquí están Luna Miguel y Anna Pacheco), el problema del cuerpo y de la sexualidad está muy presente, y se aborda de manera desinhibida, es decir como vehículo de comprensión de los personajes o de las voces narrativas, algo que no podía permitirse un novelista del siglo XIX. Incluso en el siglo XX el *Ulises* le parecía obsceno nada menos que a Virginia Woolf. Plantear un personaje femenino sin abordar estos aspectos sería muy extraño.

IE. Te quería preguntar por tu constelación de influencias más reconocibles, que son varias y cada vez más plurales. En esta novela percibo claramente la influencia poderosa de Philip Roth, si bien Roth no sabe construir personajes femeninos desde dentro, cosa que tú sí sabes hacer. Roth es testosterona pura. Pero tu novela tiene la velocidad de las últimas novelas de Roth, las de su estilo tardío...

GT: Sobre mis referentes literarios no tengo secretos, los he reconocido siempre abiertamente. Tengo un pie en la tradición judía, que se propone darle réplica literaria a un mundo contemporáneo cada vez más rápido y agresivo, en el cruce entre lo individual y lo político, entre lo histórico y lo personal; y otro pie en la tradición británica. No tengo el menor interés en la medida, en la glosa cultural, en la salvación por la escritura ni en el costumbrismo: soy medio judío y supongo que escribo como un medio judío.

“ A mí me fastidian bastante las páginas aburridas y la prosa muerta, me parece una falta de respeto, me entran ganas de tirar el libro por la ventana. ”

IE: Hablemos de un tema muy visible en tu narrativa y especialmente en esta novela, que es el peso a veces excesivo que tiene la inteligencia de los narradores. En los textos de cubierta, todas las opiniones críticas que se extraen destacan tu estilo, que realmente aquí llega a un nivel de visibilidad y de notoriedad muy grandes. Yo diría que el rasgo fundamental de ese estilo, brillante, eficazísimo, es la inteligencia. Y diría que esa especie de sobredosis de la inteligencia es también algo peligroso para un narrador. Antes he

≡ blado de un hojaldre de narradores: todos los narradores de esta novela, y hay como mínimo tres, son muy inteligentes. No diría inverosímilmente inteligentes, pero sí más inteligentes en la conversación y en la percepción de lo que somos todos en el día a día. Hay una apuesta clara de tu narrativa por la inteligencia, de eso ya hemos hablado alguna vez, con sacrificio del verismo narrativo, del verismo en los diálogos, del realismo más llano. El realismo es hoy en día una categoría casi inoperante. Me gustaría saber cómo te relacionas con eso. Yo en algún momento, dentro de mi entusiasmo por esta novela, he visto, y tengo marcados los pasajes, cierto peligro de caer en el manierismo, en el lucimiento. El peligro de que el lector se diga eso que pasa muchas veces con Nabokov: “este tío va de listo”.

GT: Reconozco que, como en cada novela me decís lo mismo, en *El corazón de la fiesta* intenté escribir sobre un personaje tonto, que era Violeta, pero veo que he fracasado por completo. Supongo que aquí se juntan varias cosas, primero mi complejo de impostor, de persona que llegó tarde a la República de las Letras, y que siempre tiende a pensar: “Como esta página sea mala, seguro que me expulsan”. Segundo, que a mí me fastidian bastante las páginas aburridas y la prosa muerta, me parece una falta de respeto, me entran ganas de tirar el libro por la ventana. Así que me amparo en Virginia Woolf, que es mi amiga, y que en una entrada de su diario dice que su obligación es intentar transmitir la mayor cantidad de intensidad en todas y cada una de las frases, en retener tanto como sea posible la atención del lector, y luego remata que “cada vez que abro una página de Shakespeare comprendo lo lejos que estoy de hacerlo bien”. Y después, mira, igual suena un poco... Pero no es tan sencillo que los personajes sean inteligentes, siempre he descreído de los principios del costumbrismo verosímil, pero últimamente me parecen una inmoralidad. A esta mezquindad de que “mis amigos no hablan como en tus novelas” cada vez me apetece más responder: “Bueno, es que no son tus amigos, y los míos tampoco son tan tontos como exigen los baremos del realismo”. Lo que sí me preocuparía es que fuese una inteligencia exclusiva del narrador, de ‘listillo’, pero creo que son inteligencias que se contraponen con otras, que se discuten a sí mismas. Es cierto que los personajes no siempre emplean máscaras acústicas netamente diferenciadas, que no repiten muletillas para caracterizarlos, como hace Dickens, pero creo que su tono es distinto, y que también son distintos su grado de satisfacción y de enfado con la vida. Al final uno trabaja para la novela y no se puede sostener una novela de 260 páginas sobre las espaldas de un tonto.

IE: ...

GT: Violeta lo que está es muy enfadada, contiene una rabia de la que ni siquiera ella es consciente, que va desplegando poco a poco.

IE: Pero de tonta no tiene un pelo....

GT: Pero es que la gente es muy inteligente. Una vez le pregunté a Belén Gopegui si no tenía miedo de que con tanto matiz y complejidad los lectores perdiesen el hilo de sus novelas, y me dijo: “Las

≡ sonas son muy inteligentes cuando lo necesitan”. Y es verdad, me sé la frase de memoria, no hay día que me ponga a escribir sin recordarlo.

IE: Una última pregunta. Tu novela está escrita en castellano, sin embargo, está llena de catalanismos. Mi oído para el catalanismo sintáctico está muy dormido, pero sí oigo frases y expresiones en catalán. Me dijiste que tenías el propósito de traducirlas, pero no lo haces, lo cual me parece muy valiente y muy honesto, desde el punto de vista narrativo. Pero dado que la novela trata, aunque sea de un modo muy periférico, la cuestión de la cultura catalana, me gustaría saber cómo te planteas el problema de la lengua y de la utilización del castellano de Barcelona, cada vez más trufado de catalán. Aquí es muy pertinente por la materia misma de la novela, pero parece que está en toda tu apuesta estilística. Tú eres un escritor muy preocupado por la entente con la facción catalanoparlante de la cultura catalana. ¿Cómo te planteas esa relación como escritor catalán que escribe en castellano? ¿Opera todo esto conjuntamente en tu proyecto estilístico literario?

GT: La decisión de escribir un castellano catalanizado, con palabras y estructuras sintácticas en catalán, es deliberada, pero no viene tanto de mi relación con la comunidad catalana, que es posterior a la publicación de *Hilos de sangre*, sino a que concibo el idioma como algo vivo. Me parece muy deshonesto cuando alguien dice de un libro que “está escrito en la lengua de Cervantes y Clarín y Borges...”. Esa lengua no existe, no existió nunca. Por eso hay notas al pie, porque vamos modificando la lengua. Confieso que al principio me podía un poco la haraganería, no me apetecía transformar mi manera natural de hablar en un castellano ultracorrecto, lo que me ganó un par de *happenings* involuntarios con Ricardo Senabre, al que le gustaban mis libros pero le irritaban mis catalanismos. Pero cada vez me gustan más los idiomas literarios bien marcados, creo más en la bastardía. En este libro hay más catalán de lo normal, incluso planteé poner notas al pie, pero Silvia Sesé me convenció que era un tontería. Al dejarlo así se evidencia la tensión, porque, al final, ¿cuál es el problema del bilingüismo? Que nos sacan de nuestro ámbito de comodidad, que nos sitúan en una posición incómoda. Así que ya me parece bien que un lector gallego o chileno se encuentren con esa arenilla de incomodidad.

IE: Conforme. Y para terminar, dos citas de tu novela. La primera: “Quizás tu hermano lleve razón y la responsabilidad de un buen novelista sea suspender el juicio mientras progresa la comprensión, ser implacable con uno mismo, comprensivo con todo lo demás”. La segunda: “Pere Masclans nunca fue otra cosa que un enano en el mundo del dinero y en el nuestro un estafador de mierda”. Entre la comprensión y la condena se desenvuelve *El corazón de la fiesta*, y me parece estupendo.