

1997

Pintura y escritura: diálogo con Carlos Rojas

Fernando Burgos

Felipe Lapeunte

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Burgos, Fernando and Lapeunte, Felipe (Otoño-Primavera 1997) "Pintura y escritura: diálogo con Carlos Rojas," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 46, Article 27.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss46/27>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

PINTURA Y ESCRITURA: DIALOGO CON CARLOS ROJAS

Fernando Burgos
Felipe Lapuente

The University of Memphis

La sobresaliente obra de Carlos Rojas ha venido infundiendo vigor y polifacetismo en la narrativa española contemporánea al través de una trayectoria de cuarenta años, desde su primera novela *De barro y esperanza* en 1957 hasta su obra más reciente *Momentos estelares de la guerra de España* en 1996. El Premio Nacional de Literatura que se le concedió en 1968 venía a dar reconocimiento tanto a los méritos de la excelente novela *Auto de fe* como a las seis novelas que había publicado hasta entonces. Para la entrega de este premio el escritor tenía 35 años y era prácticamente el comienzo. Veintidós años más tarde, en los comienzos de la década de los noventa, seguíamos advirtiendo la persistencia de su escritura y la enorme significación artística de su obra con la aparición de las novelas *El jardín de Atocha* (1990), *Yo, Goya* (1990), *Proceso a Godoy* (1992), *Alfonso de Borbón habla con el demonio* (1995), la crónica *¡Muera la inteligencia! Viva la muerte!* (1995), y *Momentos estelares de la guerra de España* (1996). Entre ambas fechas, es decir, la concesión del Premio Nacional de Literatura y las obras publicadas en esta década nos llegaban de la acendrada prosa de Rojas otras nueve logradas novelas: *Aquelarre* (1970), *Azaña* (1973), *Mein Fuhrer, Mein Fuhrer: el libro prohibido* (1975); *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977); *El Valle de los Caídos* (1978); *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980); *El sueño de Sarajevo* (1982); *Conversaciones con Manuel María* (1982); *El jardín de las Hespérides* (1988). Una producción narrativa de veintitrés libros (incluyendo sus relatos y novelas cortas) y quince ensayos que hablan sobre el artista y el intelectual entregado a una pasional y dedicada labor creativa, reconocida con siete premios importantes,

traducciones a varios idiomas y sobre todo el interés por la lectura de su obra en muchas partes del mundo.

Carlos Rojas nace en Barcelona el doce de agosto de 1928. Se licencia en la Universidad de Barcelona con una especialización en Filología Románica y Literatura Española. Desde 1952 a 1954 es profesor de la Universidad de Glasgow (Escocia) donde estudia extensivamente literatura inglesa. De vuelta a España (1954-1955) hace su doctorado en la Universidad Central de Madrid con una tesis sobre Richard Ford y la Generación de 1898. Entre 1957 y 1960 es profesor en Rollins College, Florida, y en 1960 es nombrado catedrático de literatura española en la Universidad de Emory, institución en la que permaneció hasta su jubilación en 1996. En esta misma universidad es distinguido en 1980 con la cátedra especial "Charles Howard Candler." Ensayista, novelista y pintor; ha sido traducido al ruso, alemán, inglés, húngaro, búlgaro y lituano. Su obra, galardonada continuamente, ha recibido los premios Ciudad de Barcelona (1959), Selecciones en Lengua Española (1963), Nacional de Literatura (1968), Planeta (1973), Ateneo de Sevilla (1977), Nadal (1980) y Espejo de España (1984). En 1985 recibe el Doctorado Honorario de la Universidad Simón Bolívar. Como profesor ha realizado una activa labor de conferencista en universidades de los Estados Unidos, Irlanda, Italia, España, Argentina, México, Colombia e Inglaterra. La amplia formación intelectual de Carlos Rojas se muestra en su interés por tópicos concernientes a la historia, literatura y pintura, panoplia en la que entran figuras como Picasso, Dalí, Goya, Cervantes, Machado, Unamuno, Lorca, Ortega, Freud, Godoy y Alfonso XII.

La obra de Carlos Rojas pulsa las más variadas direcciones artísticas con la convicción de que este sentimiento de diversidad enriquece los planos de su escritura. Y, ciertamente, su narrativa ha logrado la fuerza de la revelación y nuevo conocimiento que distingue a la mejor literatura. A modo de ejemplo, citaremos aquí uno de esos tantos rasgos de profundidad que nutre su prosa. Nos referimos a la prismática exploración de la identidad del personaje histórico así como del curso de la Historia redescubierto por el caleidoscópico y espejístico magma artístico. El efecto más visible de esa modalidad escritural es la re-dimensión intrahistórica de sus personajes. En esta vertiente de su obra internada en el lienzo alucinante de lo histórico, la Historia misma, revivida y revisada por la verdad del arte es el encuentro del conocimiento, también el dolor de su exposición. En ese espectáculo en el que la Historia se vuelve energía por los espejos de una escritura sin sometimientos de registro objetivo, vemos el "nuevo" retrato de personalidades artísticas y políticas: Godoy, Goya, Unamuno, José Antonio Primo de Rivera, Azaña, García Lorca y otras figuras, vienen a configurarse como personajes provocados por la conciencia e intensidad del autoexamen en un registro plural de temporalidad que trasciende el pasado. En este enfoque, la memoria, poco adicta a linealidades, va fragmentando la realidad

con el propósito del conocimiento íntimo. Se corre el riesgo así de una perspectiva de anulamiento, exigida por la visitación de la conciencia desnudada de justificaciones históricas epocales. Riesgo asumido sin vacilaciones por Carlos Rojas, pues, el artista se hace con muchas adversidades, la más señalada como lo indica el propio autor en el curso de esta entrevista, “la de que es preciso desconocerse muy bien para escribir.”

La mayor parte de la presente entrevista se realizó en abril de 1994.¹ Carlos Rojas había sido invitado por el Departamento de Idiomas y el Departamento de Artes de la Universidad de Memphis a dictar las conferencias “Dalí y Freud” y “Picasso y Telémaco,” ocasión que aprovechamos para dialogar extensamente con el escritor en el campus de la Universidad de Memphis, restaurantes de la ciudad, y en un viaje que hicimos a Oxford, Mississippi para visitar la casa de William Faulkner. Dos años y medio después de este encuentro, en diciembre de 1996, completábamos esta entrevista, sin poner término, sin embargo, al diálogo incesante al que invita el conocimiento de la obra de Carlos Rojas.

Fernando Burgos: Quisiera recordar esa visita que hicimos ayer a la casa de William Faulkner. Andábamos completamente perdidos en ese pueblo.

Carlos Rojas: Parecíamos fantasmas.

FB: El pueblo era también fantasma. Nadie sabía nada. No sé por qué es que en estos lugares perdidos —enclavados en una geografía sureña por la que sentimos nostalgia— reaparece el ensueño de los libros que no abandonamos, textos que nuestra lectura ha hecho ya “propios.” Recuerdo que ayer te referiste a cinco de ellos; el primero que mencionaste fue *El Quijote*.

CR: Sí, seguidos de *La Divina Comedia*, *Poeta en Nueva York*, *La Odisea* y el primer volumen de la saga de Proust.

FB: Cuando hablábamos de relaciones entre estas obras, trazábamos un puente entre el discurso moderno de *El Quijote* y el surrealismo de *Poeta en Nueva York*; también del vínculo entre las fundaciones míticas y religiosas, refiriéndonos a *La Odisea* y *La Divina Comedia*. ¿De qué manera te impactó la obra de Proust?

¹ En la entrevista también participó Mercedes Landete, estudiante de periodismo en la Universidad de Memphis.

- CR:** Ortega afirmaba que hay artistas del pasado, a los cuales uno no puede admirarlos ni tampoco conocerlos, propiamente hablando, puesto que en realidad ha aprendido a vivir con ellos. Supongo que sólo a la mirada retrospectiva se advierte hasta qué punto se ha convivido con un hombre como Goya. Al menos, ésta es mi experiencia personal respecto a “don Francisco el de los Toros,” como él se firmaba a veces. Y conste que me refiero a una mera parte de su obra ingente, como *El 3 de mayo en Madrid*, los *Proverbios* y los *Desastres de la guerra*, pongo por caso. Por lo contrario, admiro sus llamados cartones para tapices, pero mentiría, de asegurar que vivo aquellas telas. Lo mismo me ocurre con Proust. He vivido y vivo algunos de sus libros, como *Du côté de chez Swann* o *Le temps retrouvé*. Sencillamente, yo no sería quién soy ni mi existencia fuera la misma, si no los hubiese leído y releído. Por el contrario, he perdido todo interés por otros títulos de *A la recherche du temps perdu*, como *La prisonnière*. En cualquier caso, me asombra que un joven presunto filósofo, de cuyo nombre no vale la pena acordarse, asevere que en nuestro siglo la cultura ha fracasado. Este es el siglo que compartimos con Proust, con Picasso, con Dalí y con Joyce. Cuando tales afirmaciones se ponen por impreso y se publican, no puedo por menos de preguntarme si el autor del entuerto toma el pelo al mundo, o bien lisa y llanamente, nació el pedante para desbarrar.
- FB:** El intento de recuperación —temporalidad, memoria, pasado— que hay en la obra proustiana es una de las empresas inconclusas del espíritu moderno. Otro lado del curso de la modernidad es la utilización de la visión racionalista aunque paradójicamente ésta se da mezclada a una profunda representación onírica . . .
- CR:** Sabes, con lo que acabas de decir, estoy pensando en el “Capricho 42,” donde se dice que el sueño de la razón produce monstruos y hay una ambigüedad para el propio Goya, en el título de su obra. Nuestro término “sueño” es ambiguo en el sentido de que puede ser “sleep,” o puede ser “dream.” En este caso, cada una de estas dos posibles interpretaciones que tiene el sustantivo en inglés, despierta unos significados totalmente distintos en este título porque en el sentido “sleep” un racionalista como Goya puede estar refiriéndose a todos sus monstruos personales, encontrados por el mismo tras el ataque de sífilis que lo tuvo en coma durante largo tiempo en Cádiz y que casi lo lleva al otro mundo; salió totalmente sordo de este episodio delirante. Su mensaje bajo esta perspectiva fue el eterno mensaje del racionalista: la razón redime, y cuando la razón no está aquí para redimir, los monstruos que nos habitan toman posesión de nosotros y de la historia al mismo tiempo.

Felipe Lapuente: El realismo de *Los fusilamientos* encierra también una perspectiva alucinada. . .

CR: Cuando Goya pinta los desastres de la guerra la exégesis debe dirigirse a las proyecciones del término “dream of reason” en lugar de “sleep.” Todo cambia completamente porque entonces hay que entender que en el fondo de la razón dormida, en el inconsciente oscuro de la razón habitan todos los monstruos que la pueblan; son aspectos que desarrollo en *Diálogos para otra España* y los amplío en *Yo, Goya*. En el segundo de los desastres de la guerra vemos a los franceses asesinando a tiros y a ballonetazos a los dos guerrilleros españoles, de los cuales uno está ya vomitando sangre. El título de Goya tiene una ambigüedad claramente consecuente con su forma de pensar y evidentemente consciente. “Con razón o sin ella,” dice Goya. El término razón está escrito con minúscula, aunque debería haberlo estado con mayúscula porque se refiere a la razón redentora. El grabado siguiente, el tres, prosigue el título del dos aunque el escenario se ha vuelto al revés: ahí tenemos a los guerrilleros que están acuchillando y apedreando a los franceses. Y el título es lo mismo.

FB: Pero, en cualquiera de las dos perspectivas, la dependencia de la razón como instrumento último de análisis y conocimiento de la realidad queda en entredicho.

CR: Creo que de esta forma se recoge toda la crisis de la razón, que es el último desencadenamiento del optimismo perdido en la razón que trajo el siglo dieciocho, y todo esto empezaría con Goya. Empezaría con un señor que era pintor, que escribía con horrendas faltas de ortografía, pero con muy buena letra, y es curioso, porque generalmente los pintores tienen una letra terrible. Lo que escribía Picasso era ilegible, lo de Dalí no hablemos, y la escritura de Miró es también ilegible. Dalí decía que Miró era un pintor sordomudo porque no escribía. Una de las dos o tres cartas que se conservan de Velázquez tiene también una letra terrible. Pero Goya tenía una letra nítida aunque con faltas de ortografía inaceptables incluso para aquella época, debido a su inconsistencia, porque aparecían en la misma carta palabras escritas de tres formas distintas. De todas formas, en el momento en que Goya incorpora la palabra escrita está inaugurando la crisis de la razón.

- FL:** Ortega y Gasset se refirió a este aspecto.
- CR:** Ortega habla de la crisis de la razón, pero nunca incorporó este aspecto de Goya, aunque tiene un excelente libro sobre él, que quedó incompleto: los papeles sobre Goya, publicados por separado y también conjuntamente con los papeles sobre Velázquez.
- Mercedes Landete:** Al seguir este diálogo de vosotros he notado la intensidad con que Carlos se refiere a la pintura y me pregunto si esto se podría traducir en esa otra preferencia que siempre parece tener el escritor; es como sentir una limitación en el radio de la palabra. ¿Preferirías pintar en vez de escribir?
- CR:** Para ponerlo todo en términos de caricatura, a propósito de la crisis de la identidad, es posible que no haya sido nunca un profesor, aunque me haya pasado la mayor parte de mi vida supuestamente racional dictando cursos. La mayor parte de las veces para mi desgracia, es posible que yo no sea un escritor, pero ¡qué demonios!, en cuanto se habla no de pintura sino de collages, creo que los míos son bastante aceptables. En muchas ocasiones, la pintura incorpora la palabra y desde mi punto de vista, quiebra una época y la convierte en el principio de otra.
- FB:** En el caso hispanoamericano, antes del surrealismo y de otros movimientos de vanguardia que se dieron entre 1915 y 1940, el modernismo había aparecido en Hispanoamérica con la fuerza de artistas como Darfo, Silva, Gutiérrez Nájera, Reyles, Díaz Rodríguez. Allí se dio también un intento tremendo de llevar la pintura a la literatura, en el caso por ejemplo de Manuel Díaz Rodríguez y su colección de cuentos llamados *Cuentos de color*, donde los títulos de los cuentos corresponden a un color determinado: toda una gama ofrecen los títulos “Cuento azul,” “Cuento rojo,” “Cuento verde,” “Cuento gris,” “Cuento áureo.”
- CR:** No conozco ese libro de Díaz Rodríguez, pero, sí, es uno de los tantos esfuerzos de la literatura en lucha con su propio medio que es el lenguaje. Las sensibilidades de renovación —como la del modernismo en Hispanoamérica— impulsan esta búsqueda. Y luego ese espíritu ha proseguido en la literatura de hoy, sólo que con otros modos.

- FB:** Los resultados finales de ese intento han sido un tanto inciertos. No sé hasta qué punto es posible llevar esa nueva red de configuraciones a la palabra.
- CR:** En el caso de los modernistas, la búsqueda no fue totalmente completada, al menos en los términos puros en que se presentaba estéticamente.
- FB:** En el fondo ha sido, y probablemente seguirá siendo, la pesquisa de un imposible, que es además, lo que mejor se aproxima al concepto de modernidad.
- CR:** Para mí —y subrayo lo personal de mi afirmación— la excepción es la obra de Rubén Darfo, quien todavía sigue siendo unos de mis dioses mayores. Coincido con lo de que el movimiento de la modernidad es inestable, incierto, también imposible. Claro, esto no contradice el hecho de que el modernismo hispanoamericano fue un gran movimiento de renovación epocal.
- FB:** Juan Ramón Jiménez con esa genial visión suya, percibió tempranamente esa amplitud epocal del modernismo. Ahora, volviendo a tu propia obra y ya que tú has demostrado una verdadera fascinación por la pintura, ¿por qué no tratas de llevarla a tu propia narrativa? ¿Has intentado un experimento de este tipo en tu propia obra?
- CR:** No sé si funcionaría, o caería en la trampa en que han caído varios escritores, en tanto que funciona cuando la pintura no es tan mencionada. Y con tanta sapiencia como se ha dedicado a la crítica borgiana (esto no lo he leído en ninguna parte), pero el milagro secreto, indudablemente es la interpretación que le da Borges a los fusilamientos del 2 de Mayo, sin duda alguna.
- ML:** ¿Quisieras compartir conmigo esa interpretación?
- CR:** Mejor aun, compártela con Borges muerto, aunque paradójicamente tanto se esforzara el hombre para ocultarla. Nos hallamos ante un caso evidente de *mis en abîme*, como habría dicho André Gide. En otras palabras, de pintura soterrada en un texto, si bien el cuadro se advierte por el resquicio de una sola frase. En un punto de “El milagro secreto,” escribe Borges: “El viento había cesado como en un cuadro.” Cito de memoria; pero cito bien. Permíteme añadirlo en un supuesto paréntesis. “Viento,” en aquel contexto, casi suena como “tiempo” y la frase cobra entonces verdadero sentido. “El tiempo había cesado como en un cuadro.” ¿Cuál es la tela donde el tiempo, en su doble acepción mortal e histórica, se detiene y eterniza? Discúlpame la pregunta académica, puesto que

evidentemente alude Borges a *El 3 de mayo de 1808 en Madrid. Los fusilamientos en la montaña del príncipe Pío*. Entre “viento” y “tiempo” pasamos de una ejecución milagrosamente detenida, la de Jaromir Hladík en Praga y a cargo de los nazis alemanes, a la del madrileño descamisado, a punto de gritar no sabemos qué en el lienzo de Goya y frente a los verdugos de la *Légion de Réserve* de Joachim Murat.

- FL:** Volviendo a los intentos de llevar la pintura a la escritura, ¿no has hecho eso tú en los espejos que has creado en tu obra, en los personajes históricos?
- CR:** Sí, intenté hacerlo, pero entonces ya está la transición que es la historia.
- FB:** Lo hiciste quizás con un poco de distanciamiento. En el caso del modernismo había la idea de transformar lo más central de la escritura.
- CR:** Sí, porque ellos también tuvieron su optimismo. Se consideraron una escritura aparte, pero tenían—y vivían sin duda— su optimismo estético.
- FL:** Volvemos a la cuestión de que es casi imposible hacer la palabra instante eterno, mientras que la parte pictórica como es la presencia de lo eterno se queda ahí, y tiene muchas perspectivas de permanecer.
- CR:** De forma manifiesta y específica, empezando en “Las Meninas,” donde el pintor está captando el instante preciso en que doña Agustina Sarmiento le ofrece el vaso de agua y el búcaro con la flor a la infanta Margarita y los Reyes están entrando en el estudio de Velázquez, lo cual determinó también a Goya para centrar los fusilamientos del 3 de Mayo en otro instante infinitamente más trágico, porque el genio de Velázquez se inclinaba hacia lo intrascendente —los primores de lo vulgar, como decía Ortega-- en tanto que el genio de Goya se inclinaba a lo histórico y lo trágico.
- FB:** Si Velázquez logra en “Las Meninas” retratar la complejidad del arte moderno incluyendo la participación del artista y el espectador en la creación misma, en el caso de Goya se alcanza el retrato tenebroso de la Historia; no hay progreso, lo cual no indica una negación de la modernidad sino una reflexión sobre su génesis, el fondo de una crisis.
- CR:** Dentro del signo de lo histórico, Goya hieló el momento de esa Historia irracional, el instante en que aquel hombre profiere aquel grito, curiosamente pintado por un sordo; un grito que no puede oír

el pintor y que no pueden entender los verdugos del señor que está gritando, porque hablan en otra lengua. Además, para añadir el último irónico y paradójico collage al asunto, pintado por un hombre quien políticamente está con los que fusilan, aunque humanamente esté con los fusilados. Por eso la frase aquella de Malraux es tan certera: “los desastres de la guerra son el cuaderno de apuntes de un comunista convencido y sincero en el momento en que su país ha sido invadido por los tanques soviéticos.” Aplicado a Goya, ésta es precisamente su posición, porque por encima de la guerra y por encima de la bancarrota de sus ideales políticos, lo que él ve es la crisis de la razón occidental.

- FL:** Estas grandes plasmaciones del arte en las que la creatividad nos pone frente a esa dimensión mayúscula del Hombre y la Historia quisiera también encontrarlas en la producción de las últimas promociones literarias, pero hay mucho vacío y me atrevería a decir incluso —claro, esto sin menoscabar lo que han realizado varias excelentes y promisorias figuras— que en algunos casos estamos frente a escritores sin raíces.
- CR:** Esto, de todas maneras y lo encuentras en muchos escritores aunque tampoco voy a dar nombres, a pesar de sus extravagancias y a pesar de sus bufonadas.
- FB:** Pero te queda el territorio de la pintura al que siempre parece volver. Tu admiración por Dalí, por ejemplo, parece ser incondicional.
- CR:** Creo que no se ha dado otro artista de la talla, complejidad y curiosidad intelectual de Dalí. Me refiero a la curiosidad en los términos en que Dalí la definía, una curiosidad un tanto básica pero sumamente atrayente, precisamente por lo clara, lo que decía Ortega: “la claridad es la cortesía del filósofo . . . la inteligencia no es el distintivo del intelectual. El auténtico distintivo del intelectual es la curiosidad universal. Esto es lo que distingue al intelectual del artista.” De esto estoy hablando, la curiosidad intelectual de un Dalí, no la veo en los artistas que le han seguido en las dos generaciones posteriores a Dalí. En algunos casos, la obra podrá ser muy interesante, pero no llega a esa profundidad de la obra daliana a la que me refiero.
- FB:** La literatura, el libro específicamente, sigue siendo un artefacto dirigido al individuo y allí habrá de producirse una experiencia totalmente personal. En el caso de la pintura, existe el potencial de una experiencia colectiva, de un acercamiento que podrá comprometer a un buen número de personas, pero aún así, me parece que el libro acarrea un fenómeno potencialmente masivo. Por

ejemplo, son millones de personas las que han disfrutado de la obra de García Márquez. La exposición de pintura tiene limitaciones obvias; para empezar no puede llevarse simultáneamente así como el libro a todas partes del mundo, a no ser que la conviertas en libro o en medio televisivo, pero eso es ya otro fenómeno. Tengo que admitir sí que la pintura no necesita de traducciones y allí no hay traición como se dice que ocurre cuando se traduce.

- CR:** El mundo esta cambiando muy de prisa. La exposición de Antonio López y las horas de espera en colas es un ejemplo. Es insólito que un pintor, en el fondo tan tradicional en la vía de la nueva óptica ultrarrealista americana, pudiese tener esta capacidad de convocatoria. Acudió más gente a la exposición de Antonio López que a la del centenario de Miró en Barcelona.
- FL:** Aprovechando la relación de los nombres, Miró, a quien te refieres y Dalí, anteriormente, creo que el fenómeno de Dalí tiene un problema en España, y es que a Miró lo consideran el maestro del surrealismo. He notado entre críticos de arte e incluso profesores que tuve en Madrid, que Dalí era relegado.
- CR:** Pero estos son motivos de baja política. Mi hija pasó su año de la secundaria en Barcelona. El majadero que les enseñaba arte les recomendaba la obra de estos autores catalanes: Picasso, que no es catalán, aunque legara su obra a Barcelona, llegó a Barcelona a los 15 años y no es catalán, y Tapies. Luego había que escuchar comerciales consabidos: “y eviten ustedes la obra de Dalí porque era un fascista, un franquista y como pintor no ofrece ningún interés.” Esto es sencillamente una aberración.
- FL:** Dalí es más estimado fuera que dentro de España, y esto quiere decir que existe una gran ignorancia del concepto de vanguardia.
- CR:** Sin embargo, el museo de Dalí es el más visitado de España después del Prado. Sí, el concepto de vanguardia ha quedado soterrado por mucho tiempo; y por razones muy distintas, desde las políticas hasta las de ignorancia estética. En los últimos veinte años se le ha tratado de revivir, pero no estoy seguro de si esta resucitación ha dado los resultados esperados.
- FB:** En la pintura, refiriéndonos especialmente a los siglos diecinueve y veinte, se puede notar la presencia de la vanguardia en todas las facetas. En el caso de la literatura no es que desaparezca la idea de innovación, pero su expresión suele ser más gradual. Claro, existen excepciones notables y también sensibilidades epocales notables, particularmente en el desarrollo literario hispanoamericano.

- CR:** Efectivamente, pero desde el caso de Goya: los saltos cuantitativos y cualitativos empiezan con Goya, seguido por Picasso.
- FB:** El surrealismo es uno de los grandes movimientos artísticos del siglo veinte. Pienso que deberíamos tratar de anticipar las fuerzas artísticas que impulsarán la sensibilidad del siglo veintiuno.
- CR:** De acuerdo con lo del surrealismo como uno de los grandes movimiento del siglo veinte. Trato de mirar hacia el nuevo centenio que se nos viene.
- FB:** Entiendo que nuestro radar es de poco alcance, limitación epocal, pero ves siquiera algunos componentes.
- CR:** Del movimiento mismo que lo pueda suceder no tengo la menor idea, pero supongo que será una evolución del surrealismo.
- FB:** No es ya hora de despegarse del surrealismo.
- CR:** Fíjate que el cubismo hoy en día, aparte del interés que ofrece a los especialistas, para el mundo en general es tan antiguo como la antigua Grecia. El surrealismo, en cambio, lo seguimos viviendo, lo vemos en los escaparates de cualquier tienda de modas en cuanto salimos a la calle.
- FB:** Lo podemos ver hasta en la arquitectura.
- CR:** Absolutamente. Quizás por la combinación que ofrecía el surrealismo, de descenso hacia el centro del hombre, y a la vez de humor y de ironía. Dos notas que se pueden encontrar en las pinturas de Picasso, pero que no están presentes en el cubismo, una tendencia tremendamente racional y seria.
- FB:** A esto te referías en tu conferencia, la directa y penetrante inmersión del surrealismo hacia el subsciente.
- CR:** Sí, la relación con Freud y con Breton. Sin Freud no habría habido Breton ni surrealismo. Tampoco lo habría habido sin la primera guerra mundial, porque ésta es la confirmación de la crisis de la razón: dos mil años de cultura racionalista llevaron a millones de hombres a combatir en una guerra que cobró más víctimas que la segunda guerra mundial. Es decir, para llegar a ese crimen universal necesitamos dos mil años de razón. Como diría Ortega, desde los días en que Sócrates describió la razón en el ágora de Atenas, “para este viaje no necesitamos alforjas.” Y naturalmente la salvación del fracaso del viaje de la razón estaba en Freud, estaba en el descenso al fondo inconsciente del ser humano. Por otra parte, el divino Dalí también tenía toda la razón cuando, bastantes años después de todo

esto, afirmaba que “el surrealismo soy yo,” porque indudablemente el surrealismo es una cosa hasta que Dalí entra en el movimiento para cambiarlo completamente. Con Dalí empieza la definitiva primacía de lo plástico sobre lo verbal, porque lo verbal en el surrealismo ha tenido que abdicar de sí mismo con el fracaso de la escritura automática. Lo que Breton, con su mentalidad de escritor, creía que iba a ser la gran confirmación del surrealismo no lo fue. Incluso Breton escribió excelentes libros sobre pintura donde se desdice a sí mismo como un loco: en el segundo libro ha reñido completamente con los escritores que alababa en el primero y cambia de opinión constantemente.

- FB:** La idea de la ciencia separada del arte sería entonces falsa.
- CR:** Totalmente falsa. En este caso el arte nace de la ciencia, la pintura moderna nace concretamente de la medicina psíquica. Por otra parte, Freud es el más creador de todos los científicos. Es un hombre con una preocupación por la palabra escrita que no tienen los otros científicos. Basta ver su colección de arte que no tiene nada que ver con el arte moderno. Por eso me pareció tan interesante la breve visita de Dalí a Freud en Londres, porque fue su auténtico encuentro con el arte. Nunca he escrito teatro, pero pienso que podría escribir una breve obra de teatro que recogiese este encuentro de Dalí con Freud.
- FB:** Si en el siglo veintiuno la relación arte-ciencia deviene un enlace sin justificaciones ni razonamientos me gustaría ver el crecimiento de movimientos artísticos que pasen del interés por un subconsciente individual a un “subconsciente” genérico, posible sólo en la dimensión del misterio creativo del universo.
- CR:** De formas diversas, parecen habérselo planteado así unos pensadores tan distintos como Arthur Koestler y Raimundo Panikkar. Hace treinta años, en *The Ghost in the Machine*, Koestler acuñó el término “holon autónomo,” para sustituir cualquier dualismo epistemológico entre el “todo” y las “partes.” Era aquél, según lo afirmaba un vocablo apropiado para designar las “entidades bifrontes.” Más explícito y acaso también más brillantemente retórico, Panikkar se refiere al conocimiento “cosmoteándrico” y lo identifica como una forma totalizadora de conciencia, donde convergen tres mundos: el del universo, el de los dioses y el de los hombres. Acabo de leerlo en un artículo suyo, aparecido en *Cuadernos de Getsemani*, la excelente revista de Manolo García Viñó, correspondiente al número de enero a abril de este año. No alcanzo a identificarme con tesis tan vastas, porque, al contemplarlas, no puedo por menos de preguntarme

hasta qué punto responden a las “ideas” o a las “creencias,” como Ortega distinguía éstas de aquéllas en su época. Las distinguía, repito, con la misma precisión que diferenciaba el “vivir” y el “admirar” una obra de arte.

- FL:** En la obra de William Sypher se mantiene que la exaltación del “yo” romántico es también su destrucción. Esto debió tener un impacto tremendo en el arte porque desde el impresionismo hasta el surrealismo —según este autor— el arte no es más que la destrucción del “yo,” anteriormente exaltado por los románticos.
- CR:** A pesar de eso sigo manteniendo que el “yo” que se destruía en el surrealismo era el “yo” racional. Hay un artículo de Dalí que plantea el modo como dentro del descrédito de la realidad se da el descrédito del “yo” racional para la perspectiva surrealista. Y el descubrimiento a la vez está también en ese descrédito porque no hay vacío impune. Existe un descubrimiento del “yo” irracional, en el cual Breton había cifrado grandes esperanzas en su primer manifiesto del surrealismo del año 24. Decía que de allí vendría la redención del mundo; y estoy seguro de que así lo creía. Junto con el marxismo, esta corriente fue el penúltimo gran optimismo. Si empezamos en tiempos modernos, primero sería el optimismo racionalista en el siglo dieciocho, y luego los dos grandes optimismos: uno de transición del diecinueve al veinte, que sería el marxismo, y otro el surrealista, pero cifrado en el primer manifiesto de Breton, que lo concibió como los evangelios para el surrealismo.
- FL:** O sea, que el yo que se multiplica al destruirse se autorregenera, y tiene un interés social, porque dentro del surrealismo hubo un movimiento de redención, “le surrealisme----de la Revolution.” No es fácil comprender esta forma de multiplicación a la vez que de destrucción.
- CR:** Yo lo veo de una forma bastante clara desde un punto de vista hegeliano. Sencillamente, son dos mesianismos que se atraen y que inevitablemente al encontrarse se repelen y se separan.
- FL:** El yo gramatical, como concepto, siempre implica al tú y al nosotros. Y los surrealistas fueron los que descubrieron esta multiplicidad del “yo” al racionalizar su movimiento de irracionalismo.
- CR:** Sin duda.
- FB:** En la idea del arte como una forma de conocimiento y de investigación de la esencia de lo humano, está el inevitable factor de que la literatura debe luchar denodadamente con el hecho de contar con la

palabra. En cambio en la pintura todo está en el presente, y la narración está hecha desde antes en la mente del artista. En el caso de algunos escritores que han tratado de manipular el verbo para hacerlo tan expresivo como la pintura, el problema ha sido el de caer a veces en “el no decir.”

CR: Esto también está ocurriendo ahora en la pintura, con el minimalismo, por ejemplo, que es el no pintar.

FB: Pero, en general, la pintura resuelve el problema del decir mucho antes de su plasmación.

CR: “Correcto, claro,” como decía un maestro mío de primeras o segundas letras. Luego me he preguntado si su “claro” —“de claro en claro” o *Vida en claro*, como se llama la autobiografía de José Moreno Villa— era un adverbio para ratificar su acuerdo o bien, para aquel hombre huidizo y miope, la corrección exigía la claridad a manera de adjetivo. También Eugenĭ Evtuchencko aseguraba que la verdad mal escrita no era la verdad, ignorando o acaso olvidando que Keats vino a decir lo mismo en su “Ode to a Grecian Urn.” La pintura resuelve el problema de su lenguaje, mucho antes de su plasmación. Tú lo indicaste correctamente. O lo resuelve a veces al plasmarse, puesto que su idioma es su realización. Así sucede en las obras más conspicuas del arte abstracto, o del expresionismo abstracto, valga aquí el americanismo. Pienso en los mejores momentos de Pierre Soulages o de Jackson Pollock, donde la unidad entre el lenguaje plástico y la ejecución, sobre todo en el caso de Pollock, resulta sencillamente perfecta.

ML: Tu interés por la pintura es absorbente, pero, atendiendo a tu producción de escritor, ¿sería justo afirmar que compartes ambas pasiones?

CR: En los últimos años, la verdad es que me he sentido mucho más interesado en la pintura que en la literatura, entre otras razones porque yo creo que a la vuelta del tiempo la mayor contribución creadora aparecida en el siglo veinte es la pictórica y no la literaria.

ML: Y ese interés por la pintura lo expresas ya en la década del sesenta, época en que ya estudias a Goya.

CR: Sí; lo primero que escribí sobre Goya lo recogí en un capítulo y parte de otro, en un libro llamado *Diálogos para otra España*, escrito en 1966. Creí entonces que había terminado con Goya o la mirada introspectiva, o al menos creo haberlo creído. Indudablemente, si este fue el caso, me equivocaba miserablemente.

- FB:** Errar y crear; el cruce que te pone en la ruta del conocimiento.
- CR:** Sí, me parece que equivocarse es la obligación del escritor, porque dicho sea entre paréntesis, el escritor es escritor en obediencia a una crisis de su propia identidad. En un determinado pasaje de la novela *Rayuela*, Oliveira, que es una suerte de alter ego de Cortázar, dice que él no es escritor porque se desconoce a sí mismo, y que para escribir es necesario conocerse muy bien. Entiendo muy bien esto, pero yo creo ir por una dirección opuesta: es preciso desconocerse muy bien para escribir. De hecho, en la pintura y muy especialmente en Goya lo que he buscado es una serie de espejos, un laberinto de espejos de mi identidad perdida. Prueba de ello es que el “azar objetivo” —como dirían los freudianos y a imagen de Freud los surrealistas— hizo que el director literario de Planeta, me ofreciese la opción de escribir uno entre dos posibles libros “Yo, Fernando VII” o “Yo, Goya.” Comprendí entonces que me acercaba a uno de los espejos goyescos de los cuales les hablaba antes, y naturalmente acepté inmediatamente. Es el libro que he escrito más rápidamente en mi vida; en unos meses, no recuerdo exactamente cuantos, menos de un año el libro estaba hecho.
- ML:** Lo habías venido escribiendo inconscientemente por varios años.
- CR:** Como se diría, la película ya estaba hecha y preparada, sólo faltaba filmarla. En este caso, el libro estaba preparado, meditado y sólo faltaba seguir el título que acababan de darme.
- FL:** En la búsqueda de esta identidad, ¿te has acercado a lo largo de lo que has escrito a lo que estabas buscando?
- CR:** En absoluto. Dentro de unos años pretendo jubilarme de la vida académica, y si todos mis dioses me son benévolos —como diría Rubén Darío, “Ruego por Antonio a todos mis dioses, que ellos le guarden por siempre. Amén” —me retiro total y absolutamente. Pero, lo que no puedo ni concebir es dejar de escribir, lo cual ya por sí mismo demuestra que aquella crisis de la que hablábamos antes es, pura y simplemente, auténtica. Y todavía la estoy reflejando, en términos invertidos, en cada obra que escribo. Seguiré buscando, seguiré escribiendo o al revés si lo quieres poner así.
- ML:** ¿Qué significa *Auto de fe* en tu carrera?
- CR:** Si irónicamente pudiéramos hablar de un intento de encuentro consigo mismo, *Auto de fe* sería el auténtico principio. Cuanto escribí antes de *Auto de fe* pertenece a otra vida, y pura y sencillamente a otra persona que no soy yo. En tanto que mucho de lo que hubo en *Auto de fe* sigue siendo parte de mí mismo, y mucho de lo que me

faltaba en términos de mi propia identidad en *Auto de fe* me sigue faltando, y esto es lo más importante, y lo más alentador. De lo contrario dejaría de escribir una vez que me aleje de la universidad, pero ni siquiera se me ocurre la idea de dejar de escribir, lo cual en último término significa que no soy un auténtico profesor universitario.

ML: Háblanos de tu llegada a Estados Unidos y de la vuelta a España. ¿Por qué no has regresado?

CR: Llegué a Estados Unidos en 1960. No sé porque no regreso definitivamente a España. Iré y volveré. Una de las razones principales por la que no he vuelto es porque el sistema académico español nunca me ofreció una cátedra, esto de entrada. Pero quizá, la fundamental de todas las razones es precisamente la distancia que yo miro de manera ventajosa y positiva. En otras palabras, aunque esto sea absurdo, porque el pasado no se vuelve ni a vivir ni a escribir, estoy convencido de que todos los libros que he escrito desde *Auto de Fe* serían distintos si me hubiese quedado en España. La distancia te da una perspectiva respecto a tu país y a tu cultura, cultura en la que se sigue viviendo, cuya comprensión se ve favorecida por dicha distancia.

ML: ¿Sigues en contacto con la actualidad de las corrientes literarias en España?

CR: Sigo en contacto con lo que se va publicando. Pero me interesa mucho más la pintura que todo lo que se escribe y se publica ahora. Los auténticos espejos te los proporciona la pintura, lo dije a propósito de Goya, lo mismo cabría de decir acerca de Picasso y de Dalí. Y además porque estoy convencido de que en términos generales, la contribución intelectual que la pintura ha dado a nuestra cultura, que es una cultura muy restringida —la cultura del mundo occidental— es una contribución infinitamente más importante que la que ha dado la literatura.

FB: ¡De verdad! Y Homero, Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Quevedo, Joyce, Borges y muchos otros clásicos. Son enormes contribuciones provenientes de la literatura que han llegado a todas las ramas del saber.

CR: Digamos que acaso de manera inadvertida, pero muy cierta a la consideración retrospectiva, me habitué a aproximarme a la literatura en términos plásticos y desde una perspectiva artística. En una palabra, ekphráticamente. Para mí la mejor literatura convirtiéndose en un doble discurso, espacial y temporal, que leo con los mismos ojos

que miro *Las meninas* en Madrid o la *Lechera* de Vermeer en Amsterdam. O quizás con los ojos que Dalí releyó el *Quijote* y *La Divina Commedia*, antes de ilustrarlos. Ya sabes, ver claro es pensar claro. También lo dijo Ortega, en el primero de sus libros.

ML: El tema de España lo has reflejado a lo largo de tus obras. ¿Cuál es tu sentimiento por España?

CR: España es un país fascinantemente dramático porque allí ha fracasado todo. Dentro de la época de la crisis de la razón, empezando con el “Capricho 42” de los “Caprichos,” allí ha fracasado la iglesia y la monarquía. La nuestra es la única monarquía en la entera historia universal que ha sido arrojada de un país cuatro veces en menos de dos siglos: en 1808 los echan dos veces, los vuelven a echar sesenta años después, y de nuevo en 1931. La supervivencia de la estirpe de Borbón en España es un fenómeno histórico sin precedentes ni comparación en el presente, en el pasado, y me atrevería a decir en el futuro, en toda la historia universal. Por otra parte, esta propia familia no seguiría reinando en España y se habría extinguido como tal familia de no haber sido por el riego sanguíneo de Don Manuel Godoy Álvarez de Fadia y posteriormente de Don Enrique Puig Molto.

FL: Allí se anuncia el fracaso de todos los ismos de esperanza.

CR: Evidentemente en España fracasó el progresismo y dos veces, con la primera y la segunda República. Fracasó el mesianismo militar porque el franquismo es historia desaparecida. En los ochenta nos deleitábamos con nuestra maravillosa recuperación económica, y de pronto nos hemos dado cuenta de que todo aquello ha fracasado también y no lleva apariencias de enderezarse.

ML: ¿Ha fracasado también el socialismo?

CR: Evidentemente, porque para empezar lo que sea que gobierna en España no es socialismo. Felipe González es un político de centro-derecha desde mi punto de vista, prudente, buen orador a su modo y manera. Para proseguir con los fracasos, en España, recordarás los dos debates televisados que precedieron las elecciones. Bueno, en el segundo de ellos me di cuenta de que volvía a fracasar el señor Aznar, quien se cubrió de ridículo, y volvía a fracasar la derecha en sus aspiraciones.

ML: ¿Qué panorama más devastador? Casi quiero volver a ese optimismo modernista del que tú y Fernando, hablaban hace poco. ¿Qué nos queda entonces? ¿Nos queda algo de esperanza?

- CR:** En términos políticos no sé lo que tendremos. Me imagino que tarde o temprano la presente crisis económica se enderezará. Es una crisis que ha afectado a toda Europa, empezando por Alemania, porque los motivos económicos han sido los mismos. Lo que tenemos es la mayor contribución artística a la cultura occidental desde el barroco; la mayor en el renacimiento es italiana, pero desde el barroco, es española. En otras palabras, creo que tenemos un trasfondo cultural, intelectual y creador del cual quizás algún día salga una historia mejor.
- ML:** ¿Podemos decir entonces que la esperanza de España está en su arte?
- CR:** La esperanza de España, si es que tiene alguna, hablando más que de política, la única esperanza que tiene el país para ser más de lo que es frente a la historia, es la vuelta a sus fuentes creadoras.
- FL:** Y pensar en las Españas . . .
- CR:** Incluso las Españas han fracasado, han fracasado las dos, y ya no cabe ni eso, ni confrontación ni consenso. El consenso de las dos Españas se quedó en la farsa del gobierno de Suárez jugando con los socialistas, de lo cual no quedó nada.
- FL:** Al multiplicarse las regiones, ¿ves esto como algo peligroso para conservar la unidad?
- CR:** Peligrosísimo; el nacionalismo estúpido que hay ahora me ataca los nervios. Precisamente por ser catalán lo considero totalmente intolerable. Me parece pura y sencillamente un crimen la posibilidad de que los niños salgan de las escuelas sin saber hablar español.
- FL:** De esto yo hablo mucho en mis clases, porque he estado en algunos lugares en España donde los niños no hablan español.
- CR:** O el espectáculo horripilante de las olimpiadas, con banderitas en todos los balcones, regaladas por el partido de Pujol y el eslogan aquel de “somos una nación” y “Freedom for Catalonia.” ¡Qué horror! Me duele más como dije antes por ser catalán. Y como yo hay muchos catalanes.
- ML:** He tenido muchas discusiones con catalanistas que me acusaban de no entenderlos porque yo vengo de un lugar donde el nacionalismo no existe.
- CR:** Parece ser que los perseguidos se convierten en perseguidores en cuanto sobreviven a su persecución; es así de sencillo. Y es lo que ha ocurrido. Es inimaginable.

- FB:** Además de Rubén Darío, a quien has mencionado antes como un creador que está en tus preferencias, ¿qué otros escritores hispanoamericanos has leído con pasión?
- CR:** Podría rendirte una lista muy larga, si bien poco actualizada, con los autores de siempre y otros, que hoy por hoy quedaron marginados o proscritos. Entre los últimos, incluyo a Delmira Agustini, a Alfonsina Storni y a José Santos Chocano. De Chocano, tengo un ejemplar de la primera edición de *Alma América*, ilustrada por Juan Gris, cuando todavía estaba en Madrid; pero ya se firmaba con su conocido *nom de guerre*, en vez de José Victoriano González, su verdadero nombre. También de Chocano y de Rubén recuerdo poemas enteros, desde la adolescencia, aunque no sepa de fijo por qué los recuerdo. Una vez, cenando con unos amigos en Sevilla, Aquilino Duque y yo los asombramos recitándoles al alimón el “Responso a Verlaine” y buena parte de “El coloquio de los centauros.” “Tú y yo nos equivocamos de carrera,” le dije a Aquilino. “En realidad, nacimos para cómicos o bufones.” Me replicó que a lo mejor lo fuimos siempre, sin habernos dado cuenta.
- FB:** En tu libro, ¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!, reconstruyes con inigualable prosa ese lado doloroso de la Historia sobre el que nos cuesta tanto volver. Me imagino la dificultad de la tarea cuando empezaste: entrar en la Historia para enfocarla más allá del acontecimiento frío; ingresar literariamente sin desvirtuar la crónica, lo testimonial. Tan bellísimo libro llegará a muchísimos lectores y a muchísimas generaciones y no me refiero solamente al lector español porque haces universal en tu obra la lección del enfrentamiento entre inteligencia y violencia.
- CR:** Ignoro si llegará o no a muchos lectores; pero te agradezco el generoso elogio. Como dije en otra ocasión, si Sófocles hubiese sido contemporáneo nuestro, habría escrito una tragedia acerca del debate entre Unamuno y Millán Astray. De haber ocurrido en otro país aquella confrontación de las letras con las armas —suposición enteramente gratuita, puesto que semejante duelo, tan glorioso por parte de Unamuno, es muy celtífero— la habrían llevado al teatro o al cine. Por desdicha, también esta torpe ceguera y este desinterés intelectual son muy propios del paisanaje patrio.
- FL:** ¿Qué intento hay en esa perspectiva tuya de la multiplicidad de los “yos” en *Yo, Goya*? ¿Qué “monstruos” de la razón o de la sinrazón presentas al lector? Esta obra se anunció como una de tus mejores novelas, ¿estás de acuerdo?

- CR:** Inmodestia aparte, sí, creo estar de acuerdo. Además de ser el doble monstruo de la razón y de la sinrazón—el racionalista, que descubre la terrible crisis de la razón en la guerra y en las entrañas de su síquis— Goya es en mi libro el monstruo de la eternidad. En la muerte descubre la absoluta identificación de su vida y su pintura, así como la inmortalidad de su arte. Permíteme expresarlo todo en imágenes, como lo hizo el propio Goya. La entera crisis de la Razón—Goya escribe aquella palabra con minúscula; pero yo la pongo en mayúscula, como él la veía— se expresa y sintetiza, aunque mejor sería decir “estalla,” entre los *Desastres* 2 y 3. En uno de aquellos grabados, donde los franceses ejecutan a los guerrilleros españoles, escribe el artista a modo de título: “Con razón o sin ella. En el otro, se mudaron las tornas y los paisanos despedazan a los húsares de la *Légion de Réserve*. Goya lo rotula lapidariamente: “Lo mismo.” Ambos crímenes, idénticos aunque de signo histórico opuesto, reaparecen en una de las llamadas pinturas negras, *Riña a garrotazos*. Pero allí los dos hombres, que se destruyen a palos, en tanto permanecen enterrados hasta las rodillas en un páramo sin fin, son ambos Goya: léase y entiéndase, Goya en contradicción con su identidad racionalista e ilustrada, después de haber sobrevivido la guerra y la sífilis. Naturalmente, sin dejar de ser Goya, los duelistas reflejan la muy verídica imagen de su país.
- FL:** ¿Qué diferencia estableces entre “memoria” e “historia ficcionada” en tus obras sobre Primo de Rivera, Lorca y Azaña? ¿Por qué tu novela sobre este último personaje causó tal revuelo?
- CR:** Como la pregunta es doble, exige al menos un par de respuestas. No hay “historia ficcionada” ni “historia ficción.” Sólo hay una historia, que personalmente me aterra, hastía o aburre, cuando no me fascina sin cesar de despavorirme. A esta última vertiente de la historia, la que deslumbra y horroriza, traté de aproximarme a veces desde la perspectiva, que Picasso identificaba como la mentira reveladora de la otra verdad de la verdad. En ocasiones sospeché que aquella frase sería de su padre, puesto que don José Ruiz Blasco solía decir que la verdad se halla destinada a convertirse en la mayor de las mentiras. En último término, ésta fuera su suerte irreductible. En cuanto al “revuelo,” causado por mi novela, supongo aludes a la querrela criminal, así y tal como suena, que unos aprovechados y desaprensivos, en busca de gratuita publicidad, interpusieron por mi novela *Azaña*. Pretendían que había plagiado a don Manuel Azaña, al poner palabras suyas en sus labios en aquel libro. Me refiero a frases, que yo citara antes en el capítulo dedicado a tan discutible y

discutido personaje en mi *Diez figuras ante la guerra civil*. Toparon con un juez muy culto, quien rechazó la querrela siete horas después de prestada mi declaración. Volvieron a perderla en segunda instancia.

FL: ¿Hay un concepto revisionista sobre la Historia en *Proceso a Godoy* y en *Alfonso de Borbón habla con el demonio*?

CR: No lo creo. Los hechos se ajustan todos a la realidad, aunque el lenguaje me pertenezca. Por lo demás, no cabe revisión posible en lo que siempre supo todo el país, incluidos los reyes en su época. La casa reinante descende del capitán valenciano Enrique Puigmoltó, uno de los amantes de Isabel II y padre de Alfonso XII. Por añadidura, la propia Isabel II era biznieta de Manuel Godoy por vía materna.

FL: ¿Dirías que *¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!* es un ensayo crítico “ficcional” o simplemente un ensayo crítico?

CR: Tu pregunta me recuerda ahora que alguien, un profesor emérito americano, me escribió dos cartas, felicitándome y refiriéndose a *¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte!* como a una novela. Todavía no comprendo por qué lo hizo, en el supuesto de que hubiese leído el libro, claro. En todo caso, creo que la actitud de Unamuno en el paraninfo, el 12 de octubre de 1936, así como en su muerte el 31 de diciembre de aquel año, convierte en realidad histórica no sólo la existencia de don Miguel sino también toda su intrahistoria literaria y filosófica, incluido el sentimiento trágico de la vida. Diríase que su entera obra, la creadora y la filosófica, no fue sino un largo ensayo— o un personalísimo monólogo, si así lo prefieres—, aperciendo primero el debate con Millán Astray y después su fallecimiento: su entrada a gritos en la eternidad.

FL: Sabemos que usualmente los escritores no quieren referirse a recomendaciones sobre su propia obra, pero te pediré de todas maneras si nos puedes mencionar tres novelas tuyas con las que el lector tendría una buena idea de tu obra.

CR: *Auto de fe, Yo Goya y Alfonso de Borbón habla con el demonio*.

FL: Quisiera que nos hables sobre la significación que reviste el hecho de la guerra civil en tu obra. Aparece en tus ensayos *Diálogos para otra España, Diez figuras ante la guerra civil, La guerra vista por los exiliados, Retratos antifranquistas, El Valle de los Caídos, La guerra en Cataluña*, en tu obra sobre Unamuno y Millán Astray *¡Muera la inteligencia! Viva la muerte! Salamanca, 1936* y en *Momentos estelares de la guerra de España*. Pero quizás, deberíamos referirnos primeramente a tu novela *Aquelarre*, publicada en 1970.

CR: La guerra civil se halla históricamente superada, aunque algunas de sus circunstancias la trasciendan y universalicen, más allá de su vigencia en el tiempo. Pongo por caso, la venida de don Juan de Borbón a la zona rebelde y su inmediata expulsión por el general Mola, amenazando con fusilarle a él y a sus acompañantes, si no abandonaba inmediatamente el territorio nacional. Sin que nadie lo advirtiera todavía, ni el príncipe de Asturias ni el irascible general, don Juan daba entonces, a las dos semanas de estallada la contienda, el primer paso, aún titubeante y fallido, para la futura restauración de la dinastía en la persona de su hijo, Juan Carlos I. Otros acontecimientos intrahistóricamente trascendentales, en el orden cultural, serían la muerte de Lorca, la controversia de Unamuno con Millán Astray y la creación de *Guernica* por Picasso. De alguna forma y de nuevo al volver la vista atrás, creo cabe en lo posible que aquellos libros míos, mencionados en tu pregunta e incluido *Aquelarre*, no fueran sino tentativas desaprendidas y relegadas. O digamos intentos nunca percatados en su tiempo de plantearme el por qué, el cómo y el para qué de los instantes intrahistóricos— las “horas estelares” o *Sternstunden*, las llamaría Stefan Zweig— de aquel espantoso trauma nacional.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRA DE CARLOS ROJAS

NOVELA

De barro y esperanza. Barcelona: L. de Caralt, 1957.

El futuro ha comenzado. Barcelona: A. H. R., 1958.

El asesino de César. Barcelona: Planeta, 1959. [Publicada en 1981 por Plaza & Janés].

La llaves del infierno. Barcelona: L. de Caralt, 1962.

La ternura del hombre invisible. Barcelona: Plaza & Janés, 1963.

Adolfo Hitler está en mi casa. Barcelona: Rondas, 1965.

Auto de fe. Madrid: Guadarrama, 1968.

Aquelarre. Barcelona: Nauta, 1970.

Azaña. Barcelona: Planeta, 1973.

Mein Fuhrer, Mein Fuhrer: el libro prohibido. Barcelona: Planeta, 1975.

Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera. Barcelona: Planeta, 1977.

El Valle de los Caídos. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.

El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos. Barcelona: Destino, 1980.

El sueño de Sarajevo. Barcelona: Destino, 1982.

Conversaciones con Manuel María. Barcelona: Argos-Vegara, 1982.

El jardín de las Hespérides. Madrid: Debate, 1988.

El jardín de Atocha. Madrid: Debate, 1990.

Yo, Goya. Barcelona: Planeta, 1990.

Proceso a Godoy. Barcelona: Planeta, 1992.

Alfonso de Borbón habla con el demonio. Barcelona: Planeta, 1995.

NOVELAS CORTAS/RELATOS

Rei de Roma. Barcelona: Alfaguara, 1966. [En catalán]

Luis III, Minotauro. Madrid: CuentAtrás, 1970.

Rey de Roma y otros relatos de Monseñor Jesús Hernández. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978.

ADAPTACIONES/GUIONES/ENTREVISTAS EN VIDEO

“Auto de fe.” Guión cinematográfico basado en la novela del mismo título. A cargo de Angel Llorente, José Luis Garci y Horacio Valcárcel; realizado en Madrid, 1969. [Inédito].

“La ternura del hombre invisible.” Adaptación teatral de la novela del mismo título. A cargo de Alberto Gastañaga; realizado en Bilbao-Salamanca, 1971-1972. [Inédito].

“Federico.” Drama basado en la novela *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*. Realizado por César Oliva. Se estrena en Murcia en 1982. [Inédito].

Carlos Rojas. Entrevista en Estudio y Collages Galería Art-3. Video filmado por Ricardo Neuman. Figueras, Barcelona, 1986.

Carlos Rojas. L' Autor i el Professor. Video filmado por Joan Armengol para la televisión catalana, Barcelona, 1988.

Entrevista con Carlos Rojas a propósito de Yo, Goya. Video con Jordi González para la televisión española, Barcelona, 1990.

El intelectual y la política Video con Josep Cuní para la televisión española, Barcelona, 1990.

COMPILACIONES DE LA OBRA NARRATIVA

Obras selectas. 2 vols. Barcelona: AHR, 1974.

ENSAYO LITERARIO, HISTÓRICO, DE ARTE. CRÓNICA.

Enciclopedia del Arte. Barcelona: de Gassó, 1956. En colaboración con Rafael Manzano.

Napoleón. Barcelona: de Gassó, 1958.

La revolución francesa. Barcelona: de Gassó, 1960.

Diálogos para otra España. Barcelona: Ediciones Ariel, 1966.

Diez figuras ante la guerra civil. Barcelona: Nauta, 1973.

La guerra civil vista por los exiliados. Barcelona: Planeta, 1975.

Los dos presidentes: Azaña/Companys. Barcelona: Dirosa, 1977.

Machado y Picasso: arte y muerte en el exilio. Barcelona: Dirosa, 1977.

Prieto y José Antonio: socialismo y falange ante la tragedia civil. Barcelona: Dirosa, 1977.

Retratos antifranquistas. Barcelona: Planeta, 1977.

La guerra en Cataluña. Barcelona: Plaza & Janés, 1979.

El pintor Miguel Capalleras. Figueras: Art-3, 1980.

La Barcelona de Picasso. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

El mundo mítico y mágico de Picasso. Barcelona: Planeta, 1984.

El mundo mítico y mágico de Salvador Dalí. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.

¡Muera la inteligencia! ¡Viva la muerte! Salamanca, 1936. Unamuno y Millán Astray frente a frente. Barcelona: Planeta, 1995.

Momentos estelares de la guerra de España. Barcelona: Plaza & Janés, 1996.

EDICIONES/HOMENAJES

Aldous Huxley. Novelas. Barcelona: Planeta, 1957.

John Dos Passos. Novelas. Barcelona: Planeta, 1961.

Maestros norteamericanos. Vol. I. Barcelona: Planeta, 1967.

Maestros norteamericanos. Vol. II. Barcelona: Planeta, 1968.

Filología y crítica hispánica. Homenaje al Profesor Federico Sánchez Escribano. Madrid, España/Atlanta, Georgia: Ediciones Alcalá/Emory University, 1969. En colaboración con Alberto Porqueras Mayo.

Maestros norteamericanos. Vol. III. Barcelona: Planeta, 1969.

Maestros norteamericanos. Vol. IV. Barcelona: Planeta, 1970.

Edgar Allan Poe. Obras Selectas. Barcelona: Nauta, 1970.

Por qué perdimos la guerra. Barcelona: Nauta, 1970.

Daniel Defoe. Obras selectas. Barcelona: Nauta, 1971.

David Levine. *Caricaturas. 400 figuras mundiales.* Barcelona: Grijalbo, 1975.

Bompiani. *Diccionario literario. Apéndice de obras 1977-1987.* Barcelona: Hora, 1989.

LIBROS DE TEXTO

De Cela a Castillo-Navarro. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

La España moderna vista y sentida por los españoles. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1966. En colaboración con Thomas Hart.

ARTÍCULOS

“Juan Negrín.” *Revista de la Universidad de México.* 29.8 (1975): 1-12.

“Conversaciones con Manuel Marià” *Residencia* [Cáceres, España] 1 (1982): 9-22.

“Conversaciones con Manuel Marià” *Residencia* [Cáceres, España] 2 (1982): 9-19.

“Carta abierta a André Malraux.” *El Café Literario* [Bogotá, Colombia] (1982): 48-52.

“Goya como protagonista: al arte como medida y límites de la novela.” *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*. Gregorio Martín, ed. Winston-Salem: Wake Forest University, 1984, pp. 275-284.

“Los premios Nobel de literatura españoles.” *Cuadernos de Aldeeu* 3.2 (1987): 127-134.

“Picasso and Tolstoy: On Life, Love, and Death.” *The Comparatist. Journal of the Southern Comparative Literature* 17 (1993): 1-17.

TRADUCCIONES DE LA OBRA DE CARLOS ROJAS

Dolina Parshikh. Moscow: Raduga, 1983. [*El Valle de los Caídos*].

Der Scharfsinnige Elde und Poet Federico García Lorca Steigt zur Hölle auf. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984. [*El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*].

Az Elesettek Völgye. Budapest: Magvető Könyvkiado, 1984. [*El Valle de los Caídos*].

Polinata Na Padnalite. Sofia: Norodna Kultura, 1987. [*El Valle de los Caídos*].

Zuvusiuju Slenia. Vilna: Leidykla Vaga, 1992. [*El Valle de los Caídos*].

Salvador Dalí, Or the Art of Spitting on Your Mother's Portrait. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993. Traducción de Alma Amell.

The Garden of Janus. Madison, New Jersey: Associated University Press, 1996. Traducción de *El jardín de Atocha*, realizada por Cecilia Castro Lee, profesora de State University of West Georgia.

TRADUCCIONES REALIZADAS POR CARLOS ROJAS

Limbo de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

Mortal Coils de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

Eyeless in Gaza de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

Point Counterpoint de Aldous Huxley. Barcelona: Planeta, 1957.

II. CRÍTICA SOBRE LA LA OBRA DE CARLOS ROJAS

Manuel García-Viñó. "Carlos Rojas y su 'por qué.'" *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1963, pp. 203-216.

Eugenio G. de Nora. 2a ed. ampliada. Vol. III. *La novela española contemporánea (1939-1960)*. Madrid: Gredos, 1970, pp. 309, 330, 345, 350, 352.

Antonio Iglesias Laguna. "Giro y actualidad de la novela histórica." *Treinta años de novela española 1938-1968*. 2a ed. Madrid: Prensa Española, 1970, pp. 15, 21, 290.

Rosalie Orr Thomas. *Redemption in the Work of Carlos Rojas*. Tesis, University of Texas at El Paso, 1970.

Rodrigo Rubio. *Narrativa española*. Madrid: Epesa, 1970, p. 97-98, 190.

Manuel García-Viñó. *Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones españolas, 1971, pp. 64, 66, 69.

Ignacio Gastañaga. *La realidad española en la novelística de Carlos Rojas*. Tesis de Licenciatura, Universidad de Deusto, 1971.

José María Martínez Cachero. *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1973, pp. 156, 242-245, 248.

José Luis Arteta Briansó. *El drama de la vida en nueve novelas de Carlos Rojas Vila*. Tesis University of Texas at El Paso, 1974.

Manuel García-Viñó. *Papeles sobre la 'nueva novela' española*. Pamplona: Eunsa, 1975, pp. 95-109, 128-129, 174-180, 186-192.

Gonzalo Sobejano. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1975, pp. 511-512.

Regina Whelan. *Loneliness, Creation and Communication in Carlos Rojas*. Tesis, 1976.

Carlos Arístides Badessich. *El mundo grotesco en la novelística de Carlos Rojas*. Tesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1977.

Carolyn Jo Balkema. *Theme, Character, Structure and Style in the Novels of Carlos Rojas y Vila*. Tesis, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1978.

Carlos A. Badessich. "La presencia de Valle Inclán en la novelística de Carlos Rojas." *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Alan M. Gordon & Evelyn Rugg, eds. Toronto: Department of Spanish & Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 83-85.

Santos Sanz Villanueva. 2 vols. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra, 1980, vol I., p. 190.

José Pedro Soler. *Los temas en la narrativa de Carlos Rojas*. Tesis, Michigan State University, 1980.

Angel Basanta. *Literatura de la posguerra. La narrativa*. Madrid: Cincel, 1981, pp. 78 y 91.

Lawrence H. Klibbe. "Carlos Rojas, Premio Nadal 1979: *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*." *García Lorca Review* 9.1 (1981): 44-55.

Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987.

Juan A. Calvo & José P. Soler. "Carlos Rojas: sus primeros años de narrador (1957-1962)" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 1-20.

Cecile West-Settle. "El arte redentor de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 21-29.

Pedro F. Campa. "Apuntes para el 'Yo no soy nadie': La inmortalidad y la iconografía de la muerte en la obra de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 30-44.

Hugh N Seay, Jr. "Symbolism in Carlos Rojas' *Aquelarre*: Blue Blood in the Red Stream of Consciousness" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 45-55.

Carlos A. Baddessich. "Técnicas de caracterización grotesca en la novelística de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 56-69.

Kessel Schwartz. "Cervantes and the Fiction of Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 70-84.

Gregorio C. Martín. "La búsqueda metafísica en *El Valle de los Caídos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 85-94.

Angel A. Borrás. "Saturno y el Minotauro en *El Valle de los Caídos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 95-105.

Cristina de la Torre. "Arte y ficción en *El Valle de los Caídos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 106-114.

Carlos Feal. "Entre el esperpento y la tragedia: *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 115-125 .

Lawrence H. Klibbe. "Lorca's Death, according to Carlos Rojas: A Thematic Development" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 126-137.

Cecilia Castro Lee. "El tiempo y el espacio a la luz de la razón y de la esperanza en *El sueño de Sarajevo*" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 138-147.

María Jesús Mayans Natal. "*El sueño de Sarajevo* y la magia del estilo de Carlos Rojas" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 148-157.

Kenneth James Golby. "Stylistic Unity in the Sandro Vasari Trilogy" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 158-169.

Helena Sana. "En conclusión: Carlos Rojas y nuestro tiempo" en *En torno al hombre y a los monstruos: ensayos críticos sobre la novelística de Carlos Rojas*. Cecilia Castro Lee & C. Christopher Soufas Jr., eds. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987, pp. 170-175.

Fidel López Criado. "En busca del alefriz: entrevista con Carlos Rojas." *Selected Proceedings of Southeastern Conference. Studies in Modern and Classical Languages and Literatures*. Fidel López Criado, ed. Madrid : Orígenes, 1988 pp. 7-15.

Cecile West-Settle. "Purgatory and 'Primavera': Interpretants for *El sueño de Sarajevo*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 13.3 (1988): 283-291.

Manuel Ferrer Chivite. "Carlos II y su impotencia en *Auto de fe* de Carlos Rojas." *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8.1 (1989): 53-67.

Kathleen M. Glenn. "Intertextuality and Self-Referentiality in *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*." *Discurso Literario. Revista de Temas Hispánicos* 6.2 (1989): 391-404.

Jeffrey Benham Bruner. *The Role of Painting in Two Novels by Carlos Rojas: El Valle de los Caídos and El jardín de las Hespérides*. Tesis, State University of New Jersey, 1990.

Cecilia Castro Lee. "Federico García Lorca en los infiernos a medio siglo de su muerte." *Cuadernos de Aldeeu* 6.1 (1990): 19-27.

María Jesús Mayans-Natal. "Carlos Rojas: *El Valle de los Caídos* o la metáfora del prodigio" en *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*. Juan Fernández Jiménez, José Labrador Herraiz & Teresa L. Valdivieso, eds. Erie, PA : Asociación de Licenciados & Doctores Españoles en Estados Unidos, 1990, pp. 410-416.

Thomas Feeny. "Fact and Fiction in Rojas' *Azaña*." *Hispanófila* 35.1 (1991): 33-46.

Sergio Saldes Báez. "Una propuesta operacional para la pragmática en la narrativa: *Auto de fe* de Carlos Rojas." *Literatura y Lingüística* 4 (1990-1991): 87-106.

María Dolores Asís. *Ultima hora de la novela en España*. 2a ed. Madrid: Eudema, 1992, pp. 92-102.

Luis Lorenzo Rivero. "Monstruos políticos en *El Valle de los Caídos*." *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Antonio Vilanova, ed. Vol. III. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. pp. 73-70.

Cecilia Castro Lee. "Entrevista al escritor Carlos Rojas." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.2 (1993): 365-374.

Christoph Rodiek. "Prolegomena zu einer Poetik des Kontrafaktischen." *Poetica. Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft* 25.3-4 (1993): 262-281.

Jeffrey Bruner. "The Lie That Reveals the Truth: Art as/and History in Carlos Rojas's *El Valle de los Caídos*." *Hispanófila* 110 (1994): 35-51.

Cecilia Castro Lee. "*Proceso a Godoy* de Carlos Rojas: retrato y capricho del fin de un titán y de su siglo." *Alba de América. Revista Literaria*. 12. 22-23 (1994): 327-336.

Manuel García-Viñó. *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertarias/Prodhuff, 1994, pp. 32, 65, 111-112, 116, 118, 123, 126, 140, 145-146, 148-149, 154-155.