

Conversación con Marcos Giralt Torrente:

«Leo la realidad literariamente y supongo que eso también es ser un escritor»

Patricio Pron

De su penúltima obra, *Tiempo de vida*, se ha dicho que es «el discurso de un alma atribulada que busca la paz» (Santos Sanz Villanueva) y que constituye un intento de «domar el sufrimiento por medio de la escritura» (Rosa Montero). Aunque esa obra le permitió obtener el Premio Nacional de Narrativa en 2011, de Marcos Giralt Torrente (Madrid, 1968) y del portentoso estilo de sus libros se habla mucho y muy bien desde hace años, en particular desde que obtuvo el Premio Herralde de Novela con *París*, en 1999. Claro que ese estilo parece haber sido dejado de lado al menos parcialmente por el autor a la hora de escribir *Tiempo de vida*. En este diálogo, que forma parte del ciclo «Antología en movimiento», una serie de conversaciones públicas entre el escritor Patricio Pron y una selección de artistas de la escena madrileña contemporánea en la librería La Buena Vida, Giralt Torrente habla de ese estilo, de la «ficción sin invención» y de la exposición a la que siempre está sometido todo escritor, no sólo cuando éste escribe una obra autobiográfica.

1

Quería comenzar preguntándote en qué medida contar una historia que no era ficcional, la historia de tu relación con tu padre, el pintor Juan Giralt, suponía adoptar otra forma de escribir.

Cualquier libro, aunque sea de ficción, te exige encontrar una voz, ya que incluso aunque hables con la tuya propia (o con la que crees que es tu propia voz), lo que plasmas en un libro no lo es: nunca tenemos una misma voz, ya que ésta varía permanentemente, y un libro, aunque sea autobiográfico, te obliga a fijar «una» voz o inventarla. Partiendo de esa premisa, a la hora de escribir *Tiempo de vida* yo tenía que inventar una voz que fuese lo más parecida posible a la que pienso que es mi voz más permanente y renunciar a cualquier elaboración literaria, a cierto embellecimiento y al estilo artificioso que había prevalecido en mis anteriores novelas, ya que ésta era una historia verdadera y autobiográfica.

Comentabas en una entrevista realizada poco después de la publicación del libro que para su escritura recurríste a «la frase corta, la atomización del pensamiento, el recurso a la enumeración, la reflexión...», todos recursos nuevos en tu obra, pero puestos a disposición de ciertos temas e ideas que ya habían aparecido en tu trabajo, como las muchas formas en que una familia puede ser desgraciada.

Sí, es cierto: la familia es mi ámbito de exploración literaria más habitual. Para la construcción de la voz que narra *Tiempo de vida* tuve en cuenta, incluso, las últimas páginas de *Los seres felices*, la novela de 2005, donde esa voz ya aparecía. No obstante, una escritora amiga me ha dicho (creo que con razón) que, si bien el estilo de *Tiempo de vida* es muy diferente a los de libros anteriores, probablemente nunca hubiera podido llegar a él sin haber pasado antes por ellos; es decir, que bajo ese estilo tan simple de *Tiempo de vida* subyace (digamos, invisible) una sintaxis mucho más elaborada.

Desde luego que lo hace. Sin embargo, si el método era nuevo, también lo era para ti el construir un relato que pretendía no ser completamente ficcional, lo que alguna vez llamaste «una ficción sin invención». ¿Podrías explicarnos esta idea?

Bueno, la razón por la que escribí este libro no es que mi padre había muerto, sino porque tenía la convicción de que, habiendo muerto mi padre, había una historia bonita que contar allí, y me refiero a bonita en el sentido de novelesca. Así que desde el primer momento me enfrenté a ese material autobiográfico no desde la perspectiva de un memorialista que quiere, digamos, hacer un retrato equilibrado de algunos años y de todos sus elementos, sino como un escritor de ficción. Viendo que era una historia que encerraba un desarrollo novelesco en sí misma, quise, sin traicionar ni manipular los hechos, darle ese desarrollo.

Me pregunto cuáles fueron tus modelos, ya positivos, ya negativos, a la hora de escribir el libro. ¿Recurriste a mucha literatura autobiográfica a manera de inspiración?

Se puede decir que, tras todos los tropiezos iniciales que aparecen en el libro, lo que me dio el empujón final para escribir *Tiempo de vida* fue decidir contar la historia del propio libro, así que creo que *Tiempo de vida* se explica a sí mismo. Más allá de eso, es cierto que allí hablo también de los libros que fui leyendo, no para inspirarme, sino para tener ocupada la mente con el mismo asunto sobre el que estaba escribiendo. Todos los que menciono en *Tiempo de vida* son libros que leí o releí en ese período, pero que aparezcan allí no quiere decir que sean todos de mi gusto; de entre los libros que menciono, hay dos que fueron determinantes, que me abrieron puertas: *El año del pensamiento mágico*, de Joan Didion, y *Pedigrí*, de Patrick Modiano. Joan Didion, a la hora de incorporar el asunto de la narración del libro al propio libro, y Patrick Modiano, en el tratamiento del tiempo. De hecho, en *Tiempo de vida* hay dos partes bien diferenciadas, ambas de cien páginas, cuya única diferencia es que la primera narra cuarenta años y la segunda, tres, y eso viene de *Pedigrí*.

A diferencia de libros completamente ficcionales, las autobiografías y autoficciones fuerzan a su autor a tener en cuenta la opinión de quienes aparecerán en ellas, lo cual es inevitable. ¿Fue este un condicionante a la hora de escribir el libro?

Bueno, cuando lo escribí mi padre estaba muerto y poca preocupación podía tener yo por lo que pudiera parecerle el libro, pero es verdad que había algunos personajes secundarios que en algún momento me preocuparon. Así que tomé la decisión de

contar en este libro todo lo que fuese necesario para el entendimiento de la historia principal, que es la relación entre mi padre y yo, y no su relación o mi relación con otros: allí donde la concurrencia de una tercera persona era imprescindible para contarla, la incluía, y trataba de manejar todo ello con la máxima asepsia y de la manera más indolora posible, pero también sin hurtar ningún elemento necesario para el entendimiento de toda la peripecia común. Por esa razón, no hubo damnificados de este libro, aunque sí afectados.

2

A pesar de que a *Tiempo de vida* le fue muy bien, y habiendo escrito una autoficción yo mismo, me preguntaba si la exposición no es excesiva. ¿Cómo viviste con ella?

A esa exposición yo la llevé bien porque partía de la experiencia de mi primera novela, que es una novela de iniciación acerca de ese momento en el que un adolescente abre los ojos y ya no le basta con las verdades heredadas de sus padres y comienza a desear contemplar el mundo con sus propios ojos. Era ficción pura y dura, pero con bastante frecuencia se me acercaban los lectores, en particular señoras maduras [risas], para darme la enhorabuena por haber sido tan valiente como para contar mi vida de ese modo. Al principio yo me preocupaba mucho, pero al final, por cansancio, dejé de defender el hecho de que se trataba de una novela. Lo cual se vincula con el hecho de que, en mi opinión, el escritor siempre está expuesto, en la medida en que, una vez escrito el libro (y aunque parezca un lugar común), éste ya no le pertenece y son los lectores quienes lo juzgan, para bien o para mal, algunos con mucha mala idea y otros con toda la bondad del mundo.

Admitirás, sin embargo, que hay una diferencia de grado entre la inclusión de una escena escabrosa en un libro de ficción y que los lectores sepan que esa escena ha sucedido realmente.

Sí, pero los pecados que cuento en el libro son menores. Así como desnudo a mi padre, me desnudo yo y cuento cosas de las que me arrepiento y que no me engrandecen como persona. Pero todos tenemos nuestros pecados y los míos son bastante comunes, y creo que eso explica también el éxito del libro: que no hay ocultamiento y que, siendo una historia tan personal como es, logra una identificación del lector precisamente porque éste se reconoce en esos pecadillos y en esa sucesión de traumas pequeños que se hacen grandes con el tiempo, de errores. En ese sentido, nunca he sentido vergüenza por haberme exhibido de esa manera.

3

Un momento antes hablábamos del hecho de que la novela *Tiempo de vida* cuenta la escritura de una novela llamada *Tiempo de vida* y es, por consiguiente, la novela del escritor, aquella en la que la imposibilidad de escribir lleva al autor, y por ende al lector, a preguntarse por qué escribió en primera instancia, de modo que creo que es pertinente preguntártelo a ti

nuevamente, preguntarte por qué y cómo comenzaste a escribir.

¿Cómo empecé? Como creo que comenzamos todos, como lector. Yo, más que escritor, soy lector y lo soy a partir de algún momento en torno a los doce, trece o catorce años de edad, ya que no lo había sido durante mi infancia. Yo comencé a escribir movido por un impulso imitativo; por querer hacer lo mismo que hacían aquellos que me hacían disfrutar con sus textos. Yo creo que es, por lo general, lo que le sucede a los escritores: lo que prima al principio es la imitación y sólo después uno se convierte en un escritor con una voz propia. Aunque no soy un grafómano, no necesito escribir todos los días, e incluso hay largos períodos de mi vida en los que no he escrito, leo la realidad literariamente y supongo que eso también es ser un escritor.

Desde luego, pero la diferencia en tu caso es que tú comenzaste a escribir bajo la sombra de dos figuras de mucha importancia, como tu padre y tu abuelo, Gonzalo Torrente Ballester. *París y Tiempo de vida* hablan de la identidad, aunque no realmente sobre el crecer bajo la órbita de artistas reconocidos y reputados, y me pregunto si la presencia de estas dos figuras condicionó de alguna forma tu vocación. Existe, por cierto, la idea errónea, pero muy extendida, sin embargo (como casi todas las ideas erróneas), de que tu vocación se debe a tu abuelo, cosa que tú has desmentido en varias ocasiones. ¿Cómo fue comenzar a escribir bajo esas figuras?

Bueno, para mí, antes que escritor, Gonzalo Torrente Ballester era mi abuelo; un abuelo muy querido con el que tuve mucha relación. Mi abuelo ocupa un lugar importante en la literatura española, pero durante mi infancia era apenas una más entre otras personas que me rodeaban y entre las que había pintores, directores de cine, escritores, etcétera. Durante mi infancia, ni siquiera era importante o especial para mí el hecho de que fuese escritor; lo que sí fue importante, supongo, fue el haber crecido en una familia en la que no tuve que luchar por mi vocación. Nací en una familia en la que había libros y cuadros, y en la que lo más normal era dedicarse a un oficio artístico, y la principal consecuencia de ello es que no tuve que enfrentarme a mis padres cuando decidí tirar por este camino, como la mayor parte de los artistas tienen que hacer. Pero insisto en que, en esa familia, mi abuelo no ocupaba un lugar central. Yo iba a Salamanca, donde él vivía, y le tiraba de la lengua, y él guió muchas de mis lecturas, pero, en realidad, yo tuve otros maestros: más importante que mi abuelo, para mí, en esos años de la adolescencia, fue José Bergamín, el poeta del 27, con el que tuve mucho trato a través de mi madre. Por entonces yo lo admiraba y lo consideraba la principal encarnación del compromiso ético y político y de lo que debía ser la figura de un escritor. Cuando comencé a escribir a esa edad, no pensaba en mi abuelo como modelo, sino en Bergamín. Luego no he sido poeta y ensayista, como era Bergamín, sino narrador, como mi abuelo, pero quizás en ello tenga que ver el relato oral, que estaba muy extendido en la familia de mi madre. Más que analizar o discutir, lo que hacía mi familia materna era explicar el mundo a través de cuentos que traducían o explicaban la realidad, y eso tuvo mucha importancia en la conformación de mi imaginación.

El hecho de que fueras comparado con tu abuelo, ¿supuso una dificultad para ti?

Al principio sí, había cierto miedo porque a mi tío, Gonzalo Torrente Malvido, que fue un narrador muy prometedor y talentoso en su momento, sí le pesó la figura de su padre. Como nieto, para mí era mucho más fácil hurtarme de la sombra de mi abuelo que para él, como hijo. Pero no cabe duda de que cuando publiqué mi primer libro tenía ese miedo y que ésa fue la percha más utilizada por muchos periodistas vagos a la hora de comentarlo.

4

Algún tiempo atrás publicaste *El final del amor* (Madrid, Páginas de Espuma, 2011), tu segundo libro de relatos tras *Entiéndame* (Barcelona, Anagrama, 1995). *El final del amor* reunía cuatro cuentos sobre rupturas que me hicieron preguntarme si en realidad uno no ama para poder dejar después, y cuyo centro creo que se encuentra en una frase magnífica del cuento «Cautivos»: «Creemos que tenemos un interior inexpugnable, en el que nos acorazamos, y resulta que también es inexpugnable para nosotros». Me preguntaba si la de *El final del amor* no era una visión muy pesimista de la pareja.

Bueno, el libro no pretende ser un tratado sobre el amor; de hecho, tiene cuatro cuentos y no creo que hubiese agotado el tema con diecisiete. En mí conviven dos tendencias: una tendencia fantasiosa heredada de esa rama materna de la que te hablaba antes, y una faceta más realista. Entonces, más que pesimistas, creo que estos cuentos muestran ese rigor que yo a veces me impongo al pensar las cosas en exceso, que tiene que ver con la faceta realista de mi personalidad. No obstante, creo que no todos esos cuentos eran sobre rupturas.

Otra peculiaridad del libro es que reúne relatos relativamente extensos para aquellos lectores ortodoxos que establecen una extensión máxima para el cuento de diez o doce páginas; de hecho, los de *El final del amor* tienen alrededor de treinta y cinco páginas cada uno. Me preguntaba, sabiendo además que has publicado un libro de lo que es llamado «microrrelato» (*Cuentos vagos*, Barcelona, Alfabet, 2010), si estas formas fronterizas o marginales en relación con las grandes tradiciones de la novela y del cuento te interesan particularmente.

Es cierto que los cuentos de *El final del amor* son mucho más largos que lo que es habitual en el cuento hispanoamericano, aunque no tanto en el anglosajón. Allí, el término medio entre el relato largo y la *nouvelle* es el relato de entre veinticinco o treinta páginas. Es cierto que tendemos a pensar en el cuento como en un texto de alrededor de diez páginas, pero esa es una imposición un poco dictatorial de los talleres de literatura y todo lo demás. A mí me parece que el cuento no tiene por qué ser así y que tal vez deberíamos inventar diferentes palabras para definir los diferentes tipos de cuento, porque, ¿qué tienen en común un cuento de Augusto Monterroso de línea y media y uno de Henry James de treinta y cinco páginas? Los de *El final del amor* son más bien cuentos de esa tradición anglosajona a la que me refiero. Pero si se trata de establecer bandos, yo siempre estaré del lado de quienes reivindicuen lo híbrido.