

Encontro con Alain Robbe-Grillet
en Compostela.*

Camilo Flores
Marcos Mariño
Anxo Tarrío

BGL. Hai xa máis de 25 anos que vostede dixo, para explicar a súa posición como novelista, que compría limpar o mundo das significacións que o home depositou nas cousas. Que o mundo non é nin significativo nin absurdo. Que o mundo, simplemente, é. Por esta razón, vostede escribe dun xeito que a crítica calificou de obxectivo, entre outras etiquetas, e que vostede considera como unha expresión da súa liberdade. Nós coidamos que esta afirmación que vostede fixo é unha hipótese de traballo e que, como tal, é válida. Pero vostede, por outra parte, sabe ben, e mesmo o ten dito xa no seu importante libro de ensaios titulado *Pour un nouveau roman*, que o mundo é significativo e, xa que logo, por veces, absurdo, debido a que o home existe.

Vostede, textualmente, dixo que o escritor “ten unha soa maneira de dicir: debe crear un mundo, pero a partir da nada, do po” e que este mundo “é un mundo sen pasado que se abonda de seu en cada intre e que se esvae pouco e pouco”.

Despois de máis de 25 anos, a que conclusión, se é que a hai, chegou vostede por este camiño de creación e de investigación tan orixinal e arriscado -dende o punto de vista da comprensión- e tan importante para cambiar os hábitos de percepción do lector occidental ou, quizais, do home, en xeral.

Primeiramente, precisemos. Vostedes coidan que *Pour un nouveau roman* é un libro importante; eu non o creo, é dicir, que o que é importante para min é a miña obra de creación. *Pour un nouveau roman* son uns pequenos artigos de xornal; aparecían no *Nouvel Observateur*, no *Expres*, non en revistas literarias ou intelectuais, senón en xornais de periodismo. E estes artigos eran breves e simplificadores, mesmo, para dicilo claramente, simplistas. Logo, xunteinos nun volume porque mo pediron, e sucede agora, case 30 anos despois, que polo mundo

* A conversa, realizada en francés, tivo lugar no hostel Universal, o domingo, día 29 de outubro de 1989. O Consello de Redacción do *Boletín Galego de Literatura*, así como os entrevistadores, queremos expresar dende aquí o noso agradecemento a Alain Robbe-Grillet polas facilidades que en todo momento nos brindou e polo tempo que xenerosamente derramou con nós na súa curta visita á capital de Galicia e á nosa Universidade.

enteiro continúan citándome frases que son frases de combate, que foron pronunciadas para espertar as conciencias.

Outro aspecto, é exactamente coma se vostedes lle dixeran a un terrorista que acaba de poñer unha bomba para facer progresar as súas ideas: “¿entón para vostede o mellor goberno son as bombas?... En absoluto.

Estes artigos eran voluntariamente provocadores e simplificadores, como as bombas. Eran artigos terroristas, dalgún xeito, e paréceme que sería mellor ler os meus libros, no canto de continuar lendo *Pour un nouveau roman*, que tivo unha importancia histórica, pero só histórica, que non tivo en absoluto un valor de teoría da literatura.

Penso que no mundo enteiro é o meu libro que máis se traduciu e o que sempre se propón como unha imaxe do meu proxecto: de ningún modo. Eu daríalles un exemplo preciso: en *Pour un nouveau roman*, hai unha condena definitiva da metáfora, vostedes decátanse diso, ¿non si?. Ese texto foi escrito nos anos 55-56, é dicir, mentres eu escribía *La jalousie*, e *La jalousie* está construída enteiramente por metáforas, mesmo dende o título, que xa é unha metáfora, e todo é metáfora no libro. Aínda que xa había entre as miñas propostas teóricas e os meus libros unha especie de distorsión, esta distorsión foi aumentada polos lectores, que comprendían dificilmente os meus libros e comprendían, en troques, bastante ben as “bombas”. E o resultado foi xustamente unha serie de contrasentidos totais respecto da significación.

Xa dixen, e vostedes citaron a frase (que está en *Pour un nouveau roman* e que é unha frase célebre): “o mundo non é nin significante nin absurdo, simplemente é”. É certo, mais, con todo, o sentido existe no mundo. É dicir, o que eu rexeitei sempre é que se dixese que o mundo ten UN sentido, que as cousas teñen UN sentido, pero hai sentido no mundo, sen iso eu non podería concederlles a vostedes unha entrevista.

BGL. Roland Barthes, nas súas investigacións, arrinca exactamente dun método oposto ó que vostede empregou. El pensaba, facendo un desenvolvemento da Semiótica máis ricaz e imaxinativa, que todo significa ou, cando menos, que tódalas cousas poden significar baixo a ollada do home. Nós coidamos que o método de vostede e o de Barthes son o mesmo, se ben complementarios, así como os obxectivos de liberdade que vostede dixo estaren no centro da súa actividade artística. ¿Podería explicarnos o enfoque que vostede dá a este problema?

De calquera maneira, non foi Roland Barthes o único que o dixo, tamén eu o dixen nesa época, é dicir, que *baixo a mirada do home as cousas significan*, as cousas non significan *por elas mesmas*. Na conferencia, falei do que Husserl chamaba *intencionalidade*, é iso, son as cousas as que significan *baixo a mirada do home* e significan o que o home quere, é dicir, isto ou aquilo ou aquilo outro. De xeito que a liberdade, de tódolos xeitos, é total, a liberdade de elección do sentido é total ou, sobre todo, é plural. E é divertido ver que Roland Barthes puido escribir frases dese tipo, que son tipicamente husserlianas e, á vez, pretender que a miña literatura era obxectiva, e a palabra foi proposta por el, que non por min. Por outra banda, o

que el escribiu sobre min, con motivo de *Les gomme*s, ¡era un artigo extremadamente perverso! Barthes era un espírito perverso, cómpre dicilo. É dicir, adoraba empregar palabras correntes da lingua francesa nun sentido que non era o corrente. Entón, escribe un artigo sobre *Les gomme*s, chámalle a iso “literatura obxectiva” e, en caracteres pequeniños, ó comezo do artigo, hai unha definición do dicionario *Littré*: “*Obxectivo*: que mira cara ó obxecto”. É dicir, nun microscopio hai dúas lentes, unha lente que se chama *ocular*, dirixida cara ó ollo, e outra lente que se chama *obxectivo*, que é a que mira cara ó obxecto. Xa que logo, é perfecto: “cara ó obxecto”, respeta o sentido husserliano. Con todo, na lingua francesa, “*objec-tif*” ¡non quere dicir iso! Na lingua corrente, quere dicir “neutro, imparcial, sen intervención do observador”, e iso é o contrario mesmo da terminoloxía de Husserl. Entón, cunha perversidade que ten despregado durante toda a súa vida, Barthes propoñía, dende o inicio, unha lectura interesante, pero fortemente productora de malentendidos.

Agora ben, parece que eu non teño por que me queixar desta situación, pois as miñas obras de creación eran extremadamente complexas, mentres que as propostas de Roland Barthes ou mesmo as miñas sobre estas obras eran suficientemente simples para chocaren á xente.

BGL. ¿Seguiu vostede con interese as investigacións no campo da semiótica?

Regular.

BGL. Parece evidente que a invitación de vostede a ver o mundo, unha invitación que trata de cambiar os hábitos tradicionais de velo, non atopou ata o de agora máis que lectores, digamos de élite, debido a que o lector común só comprende o relato lineal, clásico, “cheo de sentido” e doado de apprehender. ¿Que ten que dicir a isto?

¡Pero se eu teño moitos máis lectores cós autores de *best-sellers*! ¡Métanse ben isto na cabeza! Só que os meus lectores tardan máis en chegar. Consideren o feito de que o conxunto das tiradas de *La jalousie*, só en lingua francesa, supón moitísimos máis lectores cós dos *best-sellers* da época, totalmente esquecidos hoxe. ¡Non digan que teño poucos lectores!. ¡Teño millóns de lectores!

Doutra banda, só hai lectores de élite, non hai lector común. ¡Iso non existe! É unha estupidez inventada por Marx -e seguida por tódolos “delirantes” lectores marxistas ou postmarxistas- que consiste en creer que a revolución ha vir de abaixo. Vostedes cofecen a frase: “escoitemos ó proletariado”, porque é o proletariado o que vai *substituír* a todo ese pensamento elitista, que é “malo”, mentres que o proletariado sería “bo” por definición. É un absurdo sobre do que, particularmente Francia, viviu anos e anos, ¡e dixéronse, no conxunto da historia da crítica, poucas cousas tan parvas! Todo individuo que é quen de LER forma parte da élite. Se é verdadeiramente capaz de ler un texto, é da *élite*. Eu non veño dun medio burgués. Eu nacín nun medio pobre, no que aprender era a posibilidade de acceder a unha mellor comprensión do mundo e, ó mesmo tempo, a máis poder social, é dicir, a un mellor salario, etc. Eran dúas cousas paralelas. Un trataba de aumentar as súas capacidades de home, á vez como espírito humano e como valor social, ou sexa, o salario, o oficio, etc.

Esta é unha ideoloxía da ascensión, que foi substituída nos marxistas, por unha ideoloxía do descenso. ¡E o marxismo do 68, en Francia, da pseudorrevolución do 68, foi iso, exactamente!. Un marxismo obreiro: “son os obreiros os que teñen razón; nós, os intelectuais, estamos equivocados”. Seguindo esta proposta, certos intelectuais de boa vontade sentíronse decepcionados. Pódolles dar un exemplo: na época na que Francia facía a guerra a Alxeria, un certo número de intelectuais, entre os que me atopaba eu, dixeron: “esta guerra non se pode facer. En primeiro lugar, porque seguro que a perdemos e, ademais, porque non é moralmente defendible mediante os valores da República Francesa. Xa que logo, cómpre poñer fin a todo isto e devolver Alxeria ó pobo alxeriano”. E despois, como o goberno francés non quería entender isto, e como tampouco os xornais franceses o querían oír -fóra das Editions de Minuit, en Francia, nesa época, houbo poucos defensores do pobo alxeriano como nación- entón os intelectuais de esquerdas acordaron iren gravar ás fábricas mesmas, entre os obreiros de base, as protestas contra a guerra. E o que se encargou diso era un crego de esquerdas, que se chamaba pai Davezy, que logrou gravacións alucinantes, do estilo: “A eses mouros cómpre romperlles os fuciños, pois é o único que entenden”. ¡Ese era o nivel! É dicir, que, cando se lles deixaba falar espontaneamente, o discurso que se lograba non era “a sabiduría das bases” esperada por K. Marx, senón que era a ideoloxía ¡¡do *Figaro littéraire*!!, que baixara ata eles. E penso que é unha cousa xeral e constante.

Houbo un deputado socialista de principios deste século, que se chamaba Viviani, e que dixo isto, cunha certa tristeza: “A única e verdadeira aspiración do proletariado é acadar o mito da burguesía”. Isto é certo, historicamente é certo. Entón, renunciemos a esta estupidez que consiste en tomarmos a palabra *élite* como unha especie de alcume. ¡O contrario! Reivindiquemos isto: ¡somos *élite*! Vostedes fan unha revista en galego, unha revista literaria. É unha actividade elitiústa, e a proba é que, cando os mineiros de Asturias fixeron a súa revolución, o primeiro que fixeron foi queimar a biblioteca de Oviedo. Entón, ¿que se pode esperar?

BGL. Para variar un pouco de tema, aínda que relacionado co que estamos a falar: ¿Que relación existe entre o lector ideal dos seus textos e o lector empírico, real?

O lector ideal é o empírico. Cando escribo, o lector ideal, o lector empírico son eu, é o único lector que eu coñezo.

BGL. Pero vostede sabe que o texto xenera de seu un lector modelo ou ideal...

Non, non, lecturas, lecturas plurais, non un lector. A pluralidade da escritura, a polisemia, como dicía Roland Barthes, debe conlevar inmediatamente a pluralidade de lecturas. E as lecturas son plurais. Mesmo a lectura dun só lector, se é boa, e xa unha lectura plural.

Hai unha frase, que tamén é de R. Barthes e que está moi ben dita. Coido que dixo isto nun curso da Escola de Altos Estudos: “A obra de arte non é aquela que aporta un sentido único a numerosos lectores, senón a que aporta múltiples sentidos a un só lector”. É unha frase moi fermosa, e pon ó descuberto que iso de escribir para todo o mundo é un mito. Non, eu non escribo para todo o mundo. Escribo para a xente que quere lermos, ¡que é moi diferente! E, doutra banda, ¿que é o que eu lles

aporto?. ¿Un sentido? ;Seguro que non! Posibilidades de sentido, iso si. Polo tanto son partidario da frase de Barthes.

Eu penso na dificultade que existe na Universidade para os universitarios, porque o estudante ten sede de verdade e, evidentemente, cando o profesor pon un libro no programa, o estudante, que está condicionado pola ideoloxía do sentido, considera que o profesor está aí para lle explicar o sentido dese texto, ¿non si?, e non para outra cousa. A Universidade de St. Louis (Missouri) resolveu este problema dun xeito moi habelencioso: hai alí unha cátedra repartida entre dous profesores; un é Mario Vargas-Llosa e o outro son eu. Un ano vai Vargas-Llosa e outro vou eu. Os dous explicamos Flaubert e non é o mesmo Flaubert. Diríase que son dous Flaubert totalmente contradictorios.

Os alumnos cóstalles aceptar isto e, con todo, é iso o que cómpre facerlles entender, ¿non si? É imposible dicir cal é a boa lectura de *Hamlet*. É un grande texto do que o sentido cambiou constantemente e seguirá a cambiar. Mesmo en cada época adquire posibles sentidos. E iso é o fenómeno da literatura, porque é exactamente o fenómeno da liberdade. Mentres que o lector de “base”, que le novelas populares, ten *horror* disto. El espera que o libro lle diga algo que poida reter, gardar e dixerir. A literatura moderna non a pode dixerir, mesmo lle resulta indixesta.

BGL. A partir de La maison de rendez-vous, hai na obra de vostede unha presenza cada vez máis importante de elementos mitolóxicos ou ideolóxicos do mundo contemporáneo. Pero eses elementos teñen un aquel de estatuto de ficción. Referímonos, por exemplo, ó Oriente de postal de L'Immortelle, ou mesmo ó New-York de Projet pour une révolution. ¿Cal é a función destes elementos mitolóxicos? ¿Procura vostede un efecto brechtiano de distanciamento crítico, un Verfremdungseffect?

Si, si, quizabes tamén, pero non hai por que dicir “a partir de *La Maison de rendez-vous* ou de *L'Immortelle*”, porque *Les gommes* está construída enteiramente sobre a historia de Edipo Rei. É, xa que logo, difícil de saber que elementos serviron para construír a obra. Como materiais de construción, sempre se parte, en boa medida, de elementos mitolóxicos, só que, ás veces, eses elementos pertencen a mitoloxías de élite -Edipo Rei- e outras, pola contra, pertencen á mitoloxía popular -o Hong-Kong de *La Maison de rendez-vous*. Pero para min é o mesmo. É a mitoloxía. É dicir, é o que está dalgún xeito inscrito na nosa cultura.

Xa que logo, retomemos o problema da mitoloxía en relación co primeiro problema que vostedes consideraron: o problema do sentido. Para o espírito tradicionalista o mito é portador de sentido. É dicir, que o mito transmite sentido, mentres que, pola contra, o mito, tal e como eu o concibo, é un material.

Posto que vostedes aludían á lingüística, compriría dicir que hai unha retrogradación do significado ó estado significante. É dicir, que eu tomo significados, en suma, a palabra dunha sociedade, da miña ou doutra época, etc., pero fágoa retrogradarse ó estado de significante, córtoa en anacos que van servir de base para outra construción, é dicir, para unha contrucción de nivel superior.

BGL. Vostede abandonou os principios que estruturan o relato realista clásico, ou balzaquiano. Parece evidente tamén que existe unha escritura ou un estilo Robbe-Grillet, diferente doutras escrituras, como a de Claude Simon, por exemplo. É dicir, que hai rasgos característicos no xeito de organizar os materiais narrativos. ¿Como estrutura vostede as súas novelas sen as unidades convencionais de tempo, de personaxe, de intriga etc.

Estudien vostedes as novelas...

BGL. Apréciase unha evolución das técnicas dende, por exemplo, Les gommages a Djinn...

De certo, a estrutura de *La jalousie* non ten nada que ver coa estrutura de *La maison de rendez-vous*, que non ten nada que ver coa estrutura dos *Souvenirs du triangle d'or*. Hai unha evolución estrutural constante en todo escritor. Tamén no caso de Marguerite Duras e no de Claude Simon. É posible que, dentro do *Nouveau Roman* haxa máis unidade no conxunto da obra de Nathalie Sarraute. Pero, normalmente, o escritor está sempre combinando estruturas, propoñendo estruturas novas. Respecto desa relación da estrutura e do sentido, eu fago sempre unha comparación derivada da miña primeira profesión: a bioloxía.

Vostedes saben que tódolos seres vivos están feitos dos mesmos elementos, que son relativamente pouco numerosos: hai 20 aminoácidos e 4 nucleótidos. E son eses mesmos elementos os que se atopan dende a ameba ata o circuíto máis complexo do cerebro humano. O que cambia é só a disposición destes materiais entre eles. A experimentación biolóxica moderna e a investigación científica en bioloxía ou medicina, ocúpanse só das estruturas e para nada do sentido. O virus do SIDA, por exemplo, é unha cadea de polipéptidos, unha cadea extremadamente complexa, é unha cadea que comporta 9.000 elementos, aínda que sexan sempre os 24 elementos básicos, 9.000 elementos dispostos dun xeito determinado.

O que buscan os científicos para loitaren contra do SIDA é identificar esta forma para fabricaren unha forma artificial que veña a encaixar na primeira e impedirlle que actúe. É unha metáfora, se vosteden queren, mais eu teño a impresión de que isto é *certo* en literatura; e Flaubert xa dixera isto, dalgún xeito. Flaubert reprochaba a Balzac que intentase dicir cousas orixinais. Isto é, Balzac cría que desenvolvía ideas orixinais. Hoxe sabemos que iso non era certo, non hai nada orixinal nas ideas de Balzac. Flaubert dicía que unha idea non pode ser orixinal porque sempre se trata do mesmo *stock*. A única cousa que pode facer orixinal a unha obra, a unha idea, a un texto, é a disposición dos seus elementos, a combinatoria, a forma, como xa dicía Flaubert. E é esta combinatoria a que será máis ou menos rica, máis ou menos nova. ¿Por que rica e nova? Porque sabemos pola teoría da información que canto máis complexa é unha estrutura tanta máis información é capaz de almacenar e de transmitir.

É dicir, a música de Wagner non é superior á de J.S. Bach, senón que vén despois na historia; está feita sobre do mesmo sistema e a disposición das mesmas notas da gama de Bach é máis complexa estruturalmente; e a partir do momento en que a disposición é máis complexa é que é posterior e, polo tanto, capaz de almacenar e de transmitir unha cantidade de información superior.

Na literatua pasa o mesmo. A miña literatura, certamente, non é mellor cá de Balzac. Simplemente é posterior a Balzac, e, sendo posterior, dá conta dunha evolución do espírito humano que cambiou. Por exemplo, Balzac non podía soportar o principio de contradicción, eu non podo soportar o principio de non-contradicción.

BGL. Na traxectoria de vostede como escritor, a súa autobiografía plantea problemas particularmente interesantes. Nótase que as súas novelas están cheas de fantasmas e de lembranzas da infancia.

Aquí, entre nós: a crítica debera caer na conta antes. ¿Como ler *Les gommès*, que son a historia dun neno e dun adulto que volve á cidade onde se criou, sen reparar no autobiografismo? O adulto que busca lembranzas da infancia nesa cidade. É exacto. É certo que se descobre agora, mais eu coído que compría telo descuberto antes.

BGL. Pero, ó mesmo tempo hai na súa autobiografía, no seu conxunto, elementos novelescos e enigmáticos, por exemplo as variacións arredor do tema de Henri de Corinthe a través do bosque, en Angelique ou l'enchantement. De tal xeito que se chega a unha indiscernibilidade entre a ficción e o real. ¿Como describiría as relacións entre novela e autobiografía e cal é o lugar que vostede lle daría a esta última na súa obra?

¿Son eu o que ten que describir ou son vostedes? Eu escribo o libro. Se vostedes queren describilo, ¡adiante!. Poñamos por caso, o personaxe de Henri de Corinthe, é un personaxe histórico, a súa existencia está abonada por algúns documentos pero é un personaxe do que non se sabe case nada. E eu, en particular, non sei practicamente nada. Tentei descubrir datos nalgúns lugares onde vivira. É un personaxe totalmente enigmático e do que mesmo as súas accións, en particular durante a ocupación alemá, na que tivo un papel dificilmente comprensible, non son ben coñecidas. Cando eu era neno, viña á casa dos meus pais e non me deixaban velo. É todo o que sei del. E imaxino iso como unha especie de carencia estrutural e, ó escribir a miña autobiografía, dígame a min mesmo: “se eu chegase a dicir quen é Henri de Corinthe, quizais comprendería quen son eu”. Pero non teño ningunha información histórica, fóra dese tren que estourou en Praga, no momento da entrada dos nazis. Os elementos históricos fiables son moi pouco numerosos, o que eu puiden descubrir e case insignificante. Entón, eu teño a súa fantasma, é dicir, é un personaxe que eu manipulo e hai moreas de cousas sobre del nos libros, en *Le Miroir* e en *Angélique*, que son visiblemente da miña invención. E eu pretendo que iso non molesta, porque todo ser humano, na imaxinación doutro ser humano, é forzosamente unha fantasma.

Poñamos por caso. Eu, para vostedes, non podo ser senón unha fantasma, ¿non si? O mesmo no caso de relacións máis antigas e personais: meu pai para min ¿é acaso outra cousa ca unha parte da miña imaxinación? É dicir, que cando Roland Barthes escribía sobre Racine, despois de pasar anos e anos a estudar Racine, dicía: “Non, o verdadeiro Racine non existe, e eu vou dicir soamente como é Racine na miña imaxinación, como eu leo Racine hoxe”. E isto paréceme que é totalmente xeral en tódalas relacións humanas. Todo ser humano é, ó principio, enigmático. Hai tres días que eu ando por aí de excursión con Camilo e, con todo, eu fágome preguntas:

“¿Que fai? ¿Que relacións ten con esta ou con aquel?” Pois ben, interésame sobre todo saber como evoluciona no meu propio imaxinario, ¿non si? E despois, ¿que restará del no meu propio imaxinario?, como se non existise un verdadeiro Camilo nalgún lugar.

E eu mesmo, para min, ou Camilo, para el mesmo, somos igualmente imaxinarios. É dicir, que eu existo sobre todo para min no meu imaxinario e creo que habería que admitir isto, cómpre ver isto, e así son as cousas. As relacións humanas cos outros ou con un mesmo son relacións imaxinarias. Polo tanto, ó final, digamos que non hai ningunha diferenza entre meu pai e Mme. Bovary. Os dous son personaxes de ficción pasados pola miña imaxinación e que callaron nunha figura, mesmo inestable, movediza, unha figura que cambia e que se invirte.

De xeito que *Angélique* ou *Le Miroir* non plantean, digamos, ningún problema. Tanto menos canto que algunhas das miñas novelas son historias perfectamente vividas, en lugares vividos, con heroes que aínda existen.

O personaxe de *La jalousie* aínda existe, a casa foi derrubada. Non hai moito, a miña muller e mais eu tentamos volver a ela, pero fora derrubada. É unha historia que pertence tanto á miña vida como ás historias de familia que conto en *Angélique*. Daquela, para min, *Angélique* ou *Le Miroir* non plantean problema particular ningún. Simplemente, estes elementos autobiográficos transpóñense a un nivel superior de complexidade. É dicir, que, respecto do lector, o xogo pode ser aínda máis movedizo e perverso.

BGL. Xa nas súas primeiras novelas, existe unha extraordinaria visualidade, que mesmo provocou que se falase delas como fundadoras da escola da mirada, e que vostede xustifica por esixencias de neutralidade.

Ben, eu protesto contra da obxectividade, pero protesto tamén contra da mirada. É unha simplificación de lectura que me parece de todo punto abusiva. A novela que foi posta como paradigma da *école du regard* é *La jalousie*. Agora ben, todo o que é importante nesa novela miña ven pola orella.

Entón é iso, é unha desas historias que se contan así, polas boas. A mirada, a obxectividade está ben, vai ben, é coherente, mentres que, pola contra, hai sempre nos meus libros sentidos múltiples que se enfrontan e tamén *sentidos* no senso de *vista, oído*, etc. E, en *La jalousie*, hai un combate moi claro entre o ollo e maila orella.

BGL. Ese mesmo xeito de visualidade parece que se atopa outra vez nos seus filmes...

É difícil facer películas sen visualidade.

BGL. Si, claro, pero, ademais, parece que as súas novelas e os seus filmes teñen unha estrutura parella...

Non o creo, porque nos filmes trátase dunha estrutura de imaxes, mentres que nas novelas hai unha estrutura de palabras...

BGL. *Si pero polo que se refire ó relato e á temporalidade, por exemplo ¿Podería precisarnos esta afinidade, entre a súa obra literaria e a súa obra cinematográfica?*

O tempo é tratado do mesmo xeito, si, evidentemente. É normal, porque son dúas artes do tempo. Fronte á pintura, a música, o cine e a literatura son artes nas que hai tempo. Teñen un desenrolo temporal, pero non hai un desenrolo temporal na pintura, haino na novela, nunha película ou nun fragmento de música.

BGL. *Si pero o xeito particular de estruturar vostede...*

Un xeito particular que non pode ser o mesmo no relato literario e no filme, porque a posición do espectador non é a mesma. O tempo de desenrolo dun filme ven imposto, é dicir, que o espectador non pode parar para mirar unha cousa e volver atrás, etc. Daquela, o tempo de consumo, o tempo de lectura e o tempo de visualización fílmica non poden ter ningunha relación. A partir deste momento, é evidente que os tratamentos do tempo non poden ser comparables.

BGL. *Volvendo ó caso, a propósito da mirada. Unha cousa que chama moito a atención son os ollos das rapazas que aparecen en L'homme qui ment, que non son precisamente activos. ¿Cal é a súa significación?*

Ben, voulles contar un pouco a historia. Dixen varias veces que ese filme foi producido, en grande parte, pola experiencia mesma do filme. É dicir, moitas cousas fixéronse segundo se ía rodando, coa experiencia da convivencia cos autores e o equipo. Leváramos de París varias maletas de maquillaxe, porque os produtos de París son mellores cós que se poden atopar en Checoslovaquia. Entón, tiñamos dúas ou tres maletas de produtos de maquillaxe moi sofisticados e tiñamos unha maquilladora que era eslovaca e as actrices, que eran eslavas e que se maravillaron de ver as dúas ou tres maletas. E puxéronse espontaneamente a xogar coas maquillaxes. E a maquilladora veu me buscar, e díxome: “¡Escoite, non podo máis, veña ver, é imposible, veña ver o que fixeron!”. E vin entón os ollos das tres rapazas, que se maquillaran así, dun xeito espontáneo, e dixen para min: “¡Está ben, está moi ben! Van saír así”. E iso acentuou o seu aspecto, a un tempo enigmático, desconfiado, desconcertado e estúpido. É dicir, unha especie de incompreensión. Tamén tiven problemas co chicle, pois non paraban de mastigar nel. Velaquí, xa que logo, como foi, e a maquilladora, a partir dese día, tivo que reproducir, só que un pouco mellor, o que elas fixeran.

BGL. *Aquí, en Galicia, houbo reaccións contra da literatura existencialista; por exemplo a de Alvaro Cunqueiro. E houbo tamén novelistas que seguiron a vía que vostede e outros autores franceses abriron coas súas novelas. E iso nun momento no que en España había unha eclosión da novela existencialista e social-realista. ¿En que medida considera vostede que as súas novelas responden tamén a unha reacción anti-existencialista? ¿E, doutra banda, coñece a influencia que vostede tivo noutras literaturas?*

No referente á primeira parte da pregunta, estou obrigado a facer a distinción entre a palabra *existencial* e a palabra *existencialista*. É dicir, que estimo que o *Nouveau Roman* é unha literatura *existencial*. Por mágoa, a palabra *existencialista* collera

un senso diferente, porque Sartre dirixíraa cara ó compromiso, a conciencia moral, etc. Eu sentínme moi conmovido unha vez por unhas declaracións de Sartre en Leningrado, despois do 2º Congreso do PCUS -os rusos invitaron para falarmos a Sartre, Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir e a min mesmo; é dicir, dunha parte o existencialismo e doutra o *Nouveau Roman*. Sartre declarou nese momento, ou fixo declarar por medio do seu secretario -que era B. Pingaud, o secretario de *Temps Modernes*- que a verdadeira literatura existencialista era a nosa, é dicir, que nós eramos -nós, os *Novos novelistas*- os verdadeiros novelistas existencialistas e que, en certo sentido, iso era o que debiera ter feito el, e que se abandonara a súa grande obra novelesca *Les Chemins de la Liberté* fora porque consideraba que aquela vía do existencialismo comprometido politicamente, moralmente, etc., era un erro e que, polo tanto, nos presentaba nese momento como os seus herdeiros, cousa que eu podo aceptar moi ben, pero como herdeiros de *La nausée*, é dicir, da súa primeira novela. Non somos herdeiros de *Les Chemins de la Liberté*.

Efectivamente, tódalas miñas primeiras declaracións nos anos 50 foron contra Sartre. É dicir, contra do Sartre militante, contra do escritor militante, e, xa que logo, en reacción contra do que se dera en chamar existencialismo. Era, en suma, o existencial contra do existencialismo.

Respecto da segunda parte da súa pregunta, é moi difícil de precisar, porque un nunca sabe. Son cousas que aparecen despois e, por exemplo, Kafka nunca soubo ata que punto influíu en min. Mesmo no caso dos escritores vivos é difícil.

Hai escritores para os que a influencia é máis clara, é dicir, escritores que escribiron verdadeiramente, non coma nós, mais na mesma liña, e a partir do momento en que *nosoutros* fundamos este noso grupo. Por exemplo, Peter Handke, en lingua alemana, austríaco. Ademais el mesmo o díxo e, efectivamente, os seus primeiros libros seguen perfectamente a liña do *Nouveau Roman*. E Robert Coover, nos EE.UU. Tamén Cortázar, que, anque era máis vello ca min e xa escribía antes, como vivía en París sentiuse atraído polo noso movemento.

No momento actual, paréceme que a influencia do *Nouveau Roman* é enorme. Por exemplo, na China, mesmo se por veces pode parecer algo ridículo, había hai uns anos, en Shangai, no momento da liberalización, unha escola para aprender a escribir *nouveaux-romans*. O ano pasado estiven en Bagdad, no mundo árabe, que parece tan lonxe de nós dende o punto de vista do relato -o relato árabe non evolucionou como o europeo-, pois ben, hai nos países árabes con vocación de modernidade novelistas que se consideran “descendentes” meus. ¿Sono ou non o son? Dirao o tempo.

Unha das cousas máis importantes do *Nouveau Roman* paréceme que é o seu impacto social. Mentres que aqueles escritores que o formaron eran, en certa medida, marxinais, de súpeto xogaron un papel social considerable: modificaron a paisaxe da crítica, modificaron a paisaxe da escritura, non só en Francia senón no mundo enteiro. Daquela, o que cómpre é saber cal ha ser o seu devir. ¡Inch Allah!

visión sobre do porvir da novela, se é que se lle ve, e cales serían os posibles novos vieiros de búsqueda?

Se coñecésemos o porvir da novela, non pagaría a pena escribilas, ¿non si? A novela será o que ela mesma se faga e, se vostede escribe novelas e o outro escribe novelas, serán vostedes quen fagan a novela. Hai que re-facer de cada vez, hai que re-inventar de cada vez, non se trata nin de copiar formas robbegrilletianas nin formas balzaquianas. Hai que *facen* de cada vez. Velaquí unha boa conclusión.

Santiago de Compostela, 29 de outubro de 1989.