

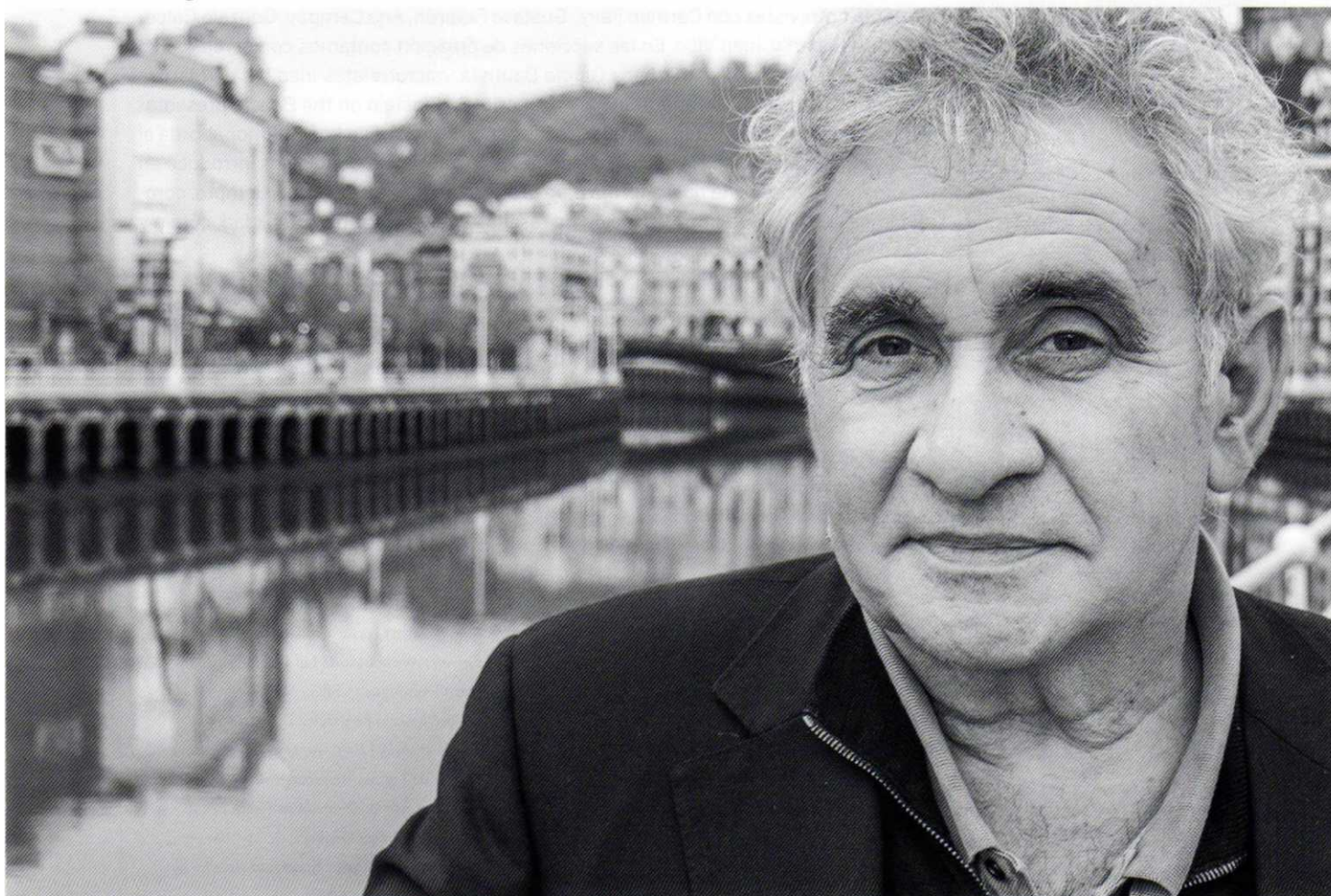


EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

Entrevista a Bernardo Atxaga

Texto: EDUARDO SUÁREZ FERNÁNDEZ-MIRANDA

Fotografía: Ernesto Valverde ©



Bernardo Atxaga (Asteasu, Gipuzkoa, 1951) es uno de los escritores más relevantes del panorama literario español. Referente fundamental de la narrativa vasca, su obra «supone una defensa a ultranza de la autonomía de la literatura y de su valor específico como vehículo de humanidad por encima de cualquier otra consideración». Autor de libros tan emblemáticos como Obabakoak (1988), El hombre solo (1993), o Memorias de una vaca (1991) y Shola y los leones (1995), en el ámbito de la literatura infantil y juvenil, ha merecido importantes galardones, entre los que cabe destacar el Premio Nacional de Narrativa, el Premio Grinzane Cavour o el Times Literary Supplement Translation Prize. Hemos tenido la oportunidad de compartir con Bernardo Atxaga su visión de la creación literaria en la lengua vasca, entre otras cosas.



Joseba Irazu Garmendia se transformó para la literatura en Bernardo Atxaga. ¿Qué le llevó a utilizar un pseudónimo para ser escritor?

En parte, la tontería de los veinte años. Me parecía que el hábito valía por medio monje, y que con el seudónimo y cuarenta folios ya podía considerarme escritor. Por otra parte, la policía. A principios de los años setenta todos los que publicaban en lengua vasca quedaban fichados, y de ahí que muchos firmaran con nombres de montañas, ríos o pueblos. Yo quise ser más prudente que nadie, y firmé mis primeros artículos con un nombre, «Bernardo Atxaga» que parecía perfectamente normal. «Bernardo», porque así se llamaba el amigo que me dejaba la máquina de escribir. «Atxaga» por ser el segundo apellido de mi padre.

Usted se convirtió, hace muchos años, en referente de las letras vascas. ¿Qué nos puede contar acerca de sus propios referentes? ¿Qué escritores han influido en su manera de escribir?

Me influyó todo lo que leí durante mi juventud, sobre todo las de la época en que fui a Bilbao a estudiar Ciencias Económicas. Los jueves me tomaba el día libre y, en vez de ir clase, me pasaba el día de librería en librería. Uno de los títulos que compré entonces, *Poemas y canciones* de Bertolt Brecht, lo he tenido conmigo hasta hace un par de años, cuando se lo regalé a una de mis hijas por su cumpleaños. Las obras de teatro que veía en la ciudad —entre ellas *Informe para una academia* de Kafka, interpretación de José Luis Gómez, escenografía de Alfredo Alcáin— también me influyeron mucho. El teatro era la vía por la que nos llegaba la vanguardia europea. El grupo Cobaya, por ejemplo, representó *Ubu Rey*, una obra que luego he visto en muchos sitios. Colaboré asimismo con *Cómicos de la Legua*. Sin embargo, en más de un sentido, mi referencia primera fue el poeta Gabriel Aresti. La literatura vasca ya no era, en los setenta, monolíticamente católica, pero, de todas las desviaciones, la que más me interesaba era la suya. Sobre todo por su concepto de la lengua, o mejor, del

lenguaje literario. Cuando leyó el original de una obra de teatro que yo había dejado en una de aquellas librerías que visitaba los jueves —el librero se la había pasado sin decirme nada— me escribió una carta en la que me prometía publicarla aun a costa de su propio dinero. Sin embargo, añadía a los elogios una furibunda reprimenda. Había visto trazas de purismo en mi escrito: «¡Atxaga tiene que elegir! —decía— ¡Ser escritor, o ser purista!».

Con todo, hay que ser prudente a la hora de hablar de influencias. En general, por manía académica, se tiende a pensar que en la literatura solo influye lo literario, tal o cual autor, tal o cual corriente novelística o teatral. Si nuestra mente fuera como uno de esos puzzles de madera, de veinte o treinta piezas, ese punto de vista podría ser válido. Pero nuestra mente es una esfera inmensa. Se mueven en ella, como el aire en el aire, una infinidad de presencias —y no digo «energías» porque nunca he sido *hippie*—. Una conversación, una frase escuchada en la radio, la escena de una película, una canción... Cualquier cosa puede afectar decisivamente a la invención literaria. El mejor ejemplo de influencia no literaria en la literatura es la música. De hecho, yo observo una línea de separación bastante clara entre la obra de los escritores españoles que escuchaban música francesa y la de los que, a partir de los sesenta del pasado siglo, se aficionaron al rock o al pop.

Aprendió a hablar euskera en su ámbito familiar; es usted lo que se denomina un *euskaldun zaharra*. La lengua que se hablaba en su Asteasu natal, ¿es muy diferente de la que se estudia hoy en día en las escuelas?

Siempre hay una diferencia entre lo que se habla y lo que se escribe. Puede no haberla en los casos en que el autor decide recurrir a los localismos o a la diferente pronunciación con el objetivo por ejemplo de provocar la risa, tal como hace Cervantes en el *Quijote* al remedar la sintaxis trabucada del vizcaíno. En cualquier caso, el *euskera batua*, «la lengua unificada común», está más cerca del dialecto guipuzcoano que de ningún otro,



EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

ENTREVISTA A BERNARDO ATXAGA

porque así lo decidió Euskaltzaindia, la Academia de Lengua Vasca, siguiendo las directrices del lingüista Luis Michelena. Pero, insisto, siempre hay una diferencia entre lo hablado y lo escrito. Cuando, estando ya en Bilbao, asistí a las clases de alfabetización —el franquismo nos había hecho analfabetos en nuestra propia lengua—, quedé muy sorprendido cuando el profesor, el académico Xabier Kintana, escribió en la pizarra «egin dut». «¿Qué significa “egin dut”?», le pregunté. Esta vez fue él el sorprendido, ya que «egin dut» significa «lo he hecho», expresión extremadamente corriente. Pero, claro, en mi dialecto yo decía «in det». De ahí que no la reconociera.

Dicho todo esto, confieso que no acabo de entender del todo lo que sucede con las hablas locales. Sé que, en sí mismas, llevan una «carga de significado» muy grande. Pienso en Tonino Guerra o en Cesare Zavattini, quienes, después de haber trabajado en el cine, en el gran cine italiano, publicaron sus poemas en el dialecto de su infancia, en romagnolo. Tengo la impresión de que, al ser la voz lo más íntimo de una persona, lo central del ser, todo lo que va unido a ella —la pronunciación, el acento...— es extremadamente importante. Pero no sé más.

Usted escribe en euskera, lo que supone que sus libros tienen que publicarse en castellano para poder ser traducidos a otros idiomas, como ocurre también con las obras en catalán o gallego. ¿Cree que hay una especial sensibilidad por parte de las editoriales españolas con las lenguas cooficiales?

No siempre ha ocurrido así. *El hijo del acordeonista* (*Soinujolearen semea*) se tradujo al japonés directamente desde el euskera, gracias a la voluntad y al trabajo de Nami Kaneko, la traductora. *Memorias de una vaca*, también directamente, en este caso desde el euskera al alemán, con traducción del historiador Ludger Mees. Lo mismo al catalán y al gallego, con traducciones de Joan-Pau Hernández y de Isaac Xubín. Pero son excepciones. En general, como dice Asun Garikano, la persona que en primer término se encarga de la traducción y edición de mis textos, es necesario el *triple salto*: de la nada al euskera; del euskera, al castellano; del castellano a cualquiera de las otras lenguas. A veces, es necesario incluso un cuarto salto: los cuentos para niños protagonizados por Shola —con las ilustraciones

llenas de humor de Mikel Valverde— acaban de publicarse en China a partir de la versión inglesa. En tiempos pasados solía quejarme de este trabajoso itinerario diciendo que «ser vasco es tener un trabajo extra» —aunque, la verdad, también lo decía por las mil veces que debía responder preguntas, no siempre amables, sobre ETA—; ahora mismo, me fijo más en las ventajas. El trabajoso itinerario mejora el texto. Es lo equivalente al rodaje de los coches.

En uno de los cuentos de *Obabakoak* podemos leer: «Los libros de Esteban Werfell llenaban casi por entero las cuatro paredes de la sala; eran diez o doce mil volúmenes que resumían dos vidas, la suya y la de su padre, y que formaban, además, un recinto cálido, una muralla que lo separaba del mundo y que lo protegía siempre que se sentaba a escribir». ¿Puede considerarse una descripción de su propia biblioteca?

No he estado nunca tan aislado como Esteban Werfell, pero sí es verdad que la biblioteca me ayuda a estar centrado. Centrado en el tiempo, sobre todo. Escuché decir a un poeta japonés que los libros le permitían salir del presente y dialogar con personas del pasado —«por ejemplo con Virgilio», recuerdo que dijo—, y a mí me pasa lo mismo. La cháchara publicitaria y propagandística es ahora mismo difícil de sobrellevar, y es necesario aislarse. No del todo, porque la política que tú no hagas se hará contra ti, y hay que estar avisado; pero sin entregar tu alma a las pantallas del Aquí y Ahora.

Siguiendo con *Obabakoak*, de todos sus libros ha sido el que ha tenido mayor reconocimiento: ampliamente traducido, galardonado con importantes premios... ¿Cuál cree que ha sido el motivo de su éxito?

Joseba Sarrionandia habla en uno de sus poemas del lugar donde «se cruzan el segundo y el siglo». Ruper Ordorika lo convirtió en letra de su canción «Ene begiek»: «Ene begiek ez dute malko isuritzeko gogorik, denik eta bizitza bakarra dutelako» —«Mis ojos no quieren derramar lágrimas por no tener sino una única vida [...] quiero ser como las piedras, el lugar donde se cruzan el siglo y el segundo». Pues bien: tuve la suerte de estar en el lugar y en el momento adecuados. Publiqué *Obabakoak* en años de apertura política, cuando el



Estado comenzó a asumir la existencia de las otras lenguas. El libro coincidió luego con una editora valiente, Silvia Querini y, más tarde, con una lectora extraordinaria, Mercedes Monmany, quien, con la ayuda de Ibon Sarasola, lo aupó al Premio Nacional. El ministro de Cultura de ese momento, Jorge Semprún, llamó a mi casa para darme la noticia y, al estar yo fuera, habló un buen rato con mi madre. «¡Qué hombre tan simpático!», me dijo luego ella... «¡Me ha contado cosas muy interesantes de Lekeitio!». Pasó un año y entonces ocurrió lo más sorprendente. Se había convocado el primer Premio Europeo de literatura y en las votaciones, que tuvieron lugar en Glasgow, *Obabakoak* fue la obra que mayor número de votos tuvo en todos los descartes... Salvo en el último. Ocurrió que el libro tenía un muy mal abogado, un abogado que lo *desabogaba*, el entonces famoso crítico literario Rafael Conte, despreciador de la lengua vasca y de todo lo que se pudiera escribir en ella. No lo digo por decir: léase como ejemplo lo que dejó caer en la reseña que publicó sobre la novela *Verdes valles, colinas rojas* de Ramiro Pinilla. Sin embargo, la

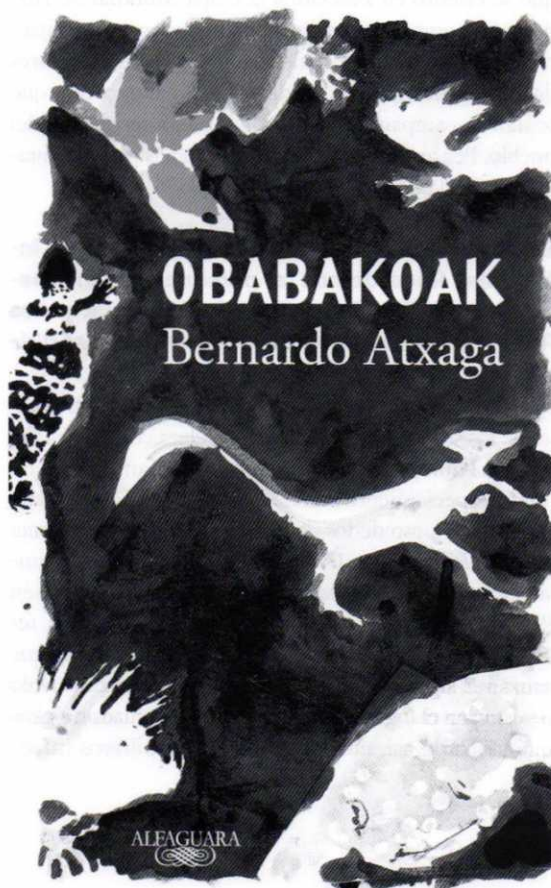
cosa no quedó ahí. Hubo una sorpresa. La presidenta el jurado, la escritora Antonia S. Byatt, leyó el acta y, al acabar, declaró: «Esta es la decisión del jurado, pero, en mi opinión, el premio tenía que haber sido para *Obabakoak*». Al día siguiente por la mañana tenía tres mensajes de tres editoriales inglesas ofreciéndose a publicar el libro. Si algún día hago un santoral, allí colocaré a Mercedes Monmany y a Antonia S. Byatt.

He preferido hablar de las razones circunstanciales del éxito de *Obabakoak*, antes que del propio libro. En general, el éxito social son los otros. Mayormente.

Bi Anai [Dos hermanos] (1985), Obabakoak (1988) y Soinujolearen semea [El hijo del acordeonista] (2003) tienen un mismo escenario: Obaba. ¿Qué nos puede contar de ese territorio mítico? ¿Le gustaron sus adaptaciones cinematográficas?

El territorio de Obaba surgió en primer término de un rechazo. Para la prensa convencional de la época de mi niñez, la única versión sobre la sociedad en la que vivía era la derivaba del estereotipo. El cartón piedra, el estereotipo, lo ocupaba todo. Ya sabe: vasco igual a campesino, campesino igual a cualquier cosa: a veces «bruto», otras «noblote», otras más «inculto», «fortachón», «simplón», lo que le conviniera al señorito de ciudad, necesitado de una contrafigura que lo hermoseara —igual que los enanos de la corte que, por el contraste, hermoseaban a los reyes—. En la prensa vasca de los años sesenta, el euskera solo aparecía en las crónicas del deporte rural. En la escuela, no existía, lo teníamos prohibido. En la iglesia, se empleaba, tenía valor, y ello nos colocaba, me colocaba a mí, como escritor, en la misma posición que las hermanas Brontë, para quienes la única referencia literaria era la Biblia. Pero no, me desví. Los pasajes del evangelio que escuchaba en la iglesia eran mi única relación con la tradición literaria en euskera, pero para entonces ya estaba haciendo el bachiller y leía libros en castellano, entre ellos uno que era tan gordo como la Biblia y que se titulaba *Las mil mejores novelas policíacas*. Como dije una vez en esta misma revista —la primera entrevista de mi vida en castellano—, la tradición puede llegarnos por distintas vías lingüísticas.

En cualquier caso, yo rechazaba aquella visión clasicista. Como rechacé luego las visiones amables de Pío Baroja, Pierre Loti o Domingo Aguirre. En la adolescencia





EL SALÓN DE LOS ESPEJOS

ENTREVISTA A BERNARDO ATXAGA

había disfrutado con *Zalacain el aventurero*, *Ramuncho* o *Kresala* [Salitre], pero pasó el tiempo y las consideré poéticamente inexactas. Textos de poca verdad. La visión de Pío Baroja era romántica; la de Pierre Loti, también, teñida además de exotismo; Domingo Aguirre, que escribía bien, ponía sus escritos al servicio del integrismo católico. Peor eran aún los textos costumbristas. El costumbrismo se pierde en los detalles: cuantos más detalles, menos poesía.

Durante mucho tiempo no supe cómo entrar en el universo que luego llamé Obaba. Un día, estando con mi madre en el Museo Arqueológico de Nápoles, donde se exhiben los restos de Pompeya, vi el mosaico que mostraba a Ifigenia y a sus hijas. Me fijé en que las niñas jugaban a las tabas. «Igual que mis primas cuando íbamos a párvulos», pensé. Es decir, que el hilo que unía las dos escenas, la de Pompeya y la de mi pueblo, no se había roto en dos mil años. Al tiempo, llegué a la conclusión: «He nacido en un lugar antiguo, tan antiguo como Pompeya». El corolario poético era claro: si hablaba del universo en que transcurrió mi infancia, el léxico psicoanalítico no era pertinente. Los personajes podían hablar de fantasmas, pero no valerse de frases como «tiene manía persecutoria» o «anda esquizofrénico». Lo mismo con el lenguaje político. No cabía que nadie de Obaba dijera: «Los comunistas plantean una estrategia frentista». En Obaba imperaba la religión católica, no la política. Bien, de esa reflexión surgieron las historias de Obaba.

En Gizona bere bakardadean [El hombre solo] (1993) aborda el tema de la violencia en el País Vasco. ¿Le ha resultado difícil trasladar a la literatura un asunto tan complejo? ¿Por qué situó la novela en 1982?

Tengo que volver a citar el poema de Joseba Sarriónandia que hace referencia al lugar donde se cruzan el segundo y el siglo. El 7 de junio de 1968, uno de los primeros miembros de ETA, Txabi Etxebarrieta, mató al guardia civil de tráfico José Pardines en el puente de Aduna. Ese mismo día, la Guardia Civil mató Etxebarrieta en Bentaundi, Tolosa. Fue entonces cuando se puso en marcha el mecanismo que llamaron «acción-reacción-acción»: a un atentado le seguían redadas y detenciones, y esa represión, en muchos casos indiscriminada, hecha «a bulto», hacía que la causa de ETA se viera con simpatía y atrajera a cada vez más mi-

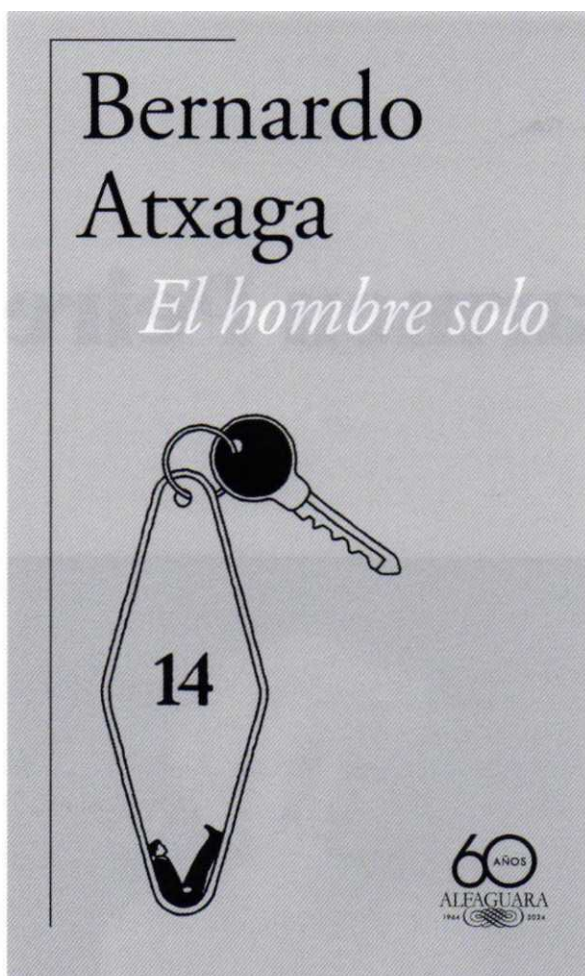
litantes. Pues bien: yo tenía a la sazón dieciséis años, casi diecisiete, y vivía ya en Andoain, a tres kilómetros del puente de Aduna y a quince de Bentaundi. Andoain era pueblo industrial donde, al parecer, según me dijeron los amigos con los que coincidía en la Biblioteca pública, actuaban «diecisiete grupos clandestinos». Muy diferente de Asteasu, trasunto de Obaba, una zona rural donde, como he dicho antes, la política no existía. Caí de bruces en aquel nuevo universo —en el interior de aquel universo—, y en aquella experiencia, y la que le siguió después, ya en Bilbao, estuvo el origen de *El hombre solo*, *Esos cielos*, *El hijo del acordeonista* y *Casas y tumbas*.

Me alegra que recalque la fecha de publicación de *El hombre solo*, 1993. Ya se ve, escribí sobre el asunto de la violencia cuando aún se estaba cocinando. Estoy bastante orgulloso de ello. Me daría vergüenza haber llegado en el momento de los postres o, peor aún, llegar —es decir escribir— después de comprobar que las mesas estaban recogidas y el comedor cerrado. Supongo que se me entiende.

Situé *El hombre solo* en 1982 porque fue el año en que se celebró en Barcelona la Copa Mundial de Fútbol. Vivía entonces en un pueblo cercano a Montserrat, Collbató, y veía con frecuencia a los jugadores de la selección polaca, Boniek, Lato y compañía, que tenían su campamento base allí, en una residencia del pueblo. Pensé que aquellas circunstancias podrían ayudarme en el relato.

Es usted un reconocido escritor de libros infantiles. Recordemos a personajes tan queridos como Bambulo, Shola o Ata Pank y Ate Punky. ¿Cómo surgió su interés por escribir para los más pequeños?

Nunca pensé en escribir para niños, no antes de finales de los setenta. Ni siquiera tenía clara conciencia del género. Nunca había leído «literatura infantil», esto es, textos especialmente escritos para niños. Había leído, en cambio, a eso de los doce años, *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, de Dickens, en una edición de Aguilar en la que se intercalaban ilustraciones, y también *Ramuntcho* de Pierre Loti y otros libros. También tebeos, muchos tebeos, porque el hijo de una familia que había venido a pasar una temporada a nuestro pueblo —«Inchausti», le llamábamos— tenía cientos de ellos y, por decirlo así, nos los alquilaba. Pero libros infan-



tiles, en el sentido que se les da ahora, nunca. Por lo que he visto luego, pude haber leído *Las aventuras de Guillermo*, de Richmal Crompton, ya que habían sido traducidas y publicadas muchos años antes, pero no recuerdo haber visto ningún ejemplar de la serie en el la «habitación-tienda» de Inchausti.

Fue Juan Carlos Eguillor el que me propuso escribir algo para niños. Me extrañó la propuesta. Yo conocía las tiras cómicas que publicaba en el *Correo*, iconoclastas, delirantes incluso, y también sus dibujos, expresionistas y pop al mismo tiempo, y no me cuadraba que también hiciera cosas para un género que, en aquel entonces, me parecía cosa de frailes y monjas. Ahora me parece muy lógico, porque conozco la relación ente lo infantil y la vanguardia artística, y me siento deudor de, por ejemplo, Edward Lear. Además, según he ido viendo, la poesía que más recuerdo y cito es precisamente la que tiene un núcleo infantil, la de William Blake o Emily Dickinson; en cualquier caso, la poesía de estilo sobrio y sencillo, como la de Bertolt Brecht. Pero entonces pensaba diferente. Como digo, fue Eguillor el que me llevó de la mano a la literatura infantil. Hicimos juntos *Nikolasaren abenturak* (Las aventuras de Nikolasa), *Ramuntxo detective* y más títulos. Más tarde, otra artista, la ilustradora Asun Balzola, me pi-

dió un cuento. Le respondí con una carta: «Lo único que se me ocurre es esto...», y seguía el cuento. Ella me respondió al cabo de varios meses: «El cuento ya está publicado...». Era verdad. Estaba ya en el catálogo de la editorial Altea y se titulaba como en la carta: *La cacería*. Me hizo una ilusión enorme y aproveché un viaje a Madrid para pasarme por la editorial y recoger los diez ejemplares que me correspondían. Me hicieron pasar a la sala de espera y, al cabo de un cuarto de hora, vino la persona de recepción y me dio un paquetito. Y *prou*, que dicen los catalanes. No hubo más. Marché al Círculo de Bellas Artes para hacer tiempo antes de coger el tren y allí estaba yo ojeando el libro, feliz a pesar de todo. A pesar de la decepcionante visita a la editorial, quiero decir. Los dibujos eran muy bonitos. Reparé en que mi vecino de mesa, un tipo atildado y de barba recortada, no quitaba ojo a los ejemplares del paquete y, con mi simpatía pueblerina, me giré hacia él, y le dije: «¿Quiere uno?». Apartó la vista y exclamó: «A mí los niños me dan asco». Eso era en 1986. También en esa época había muchos tontos.

Los títulos de los que hablábamos en la pregunta anterior son libros ilustrados. ¿Con qué artistas ha colaborado?

Además de con Juan Carlos Eguillor he colaborado con Jon Zabaleta, Antton Olariaga y otros ilustradores, pero sobre todo con Mikel Valverde. Él viene del mundo del cómic y todo lo que hace lleva humor. Sus ilustraciones riman bien con mis textos. Lo último que hemos hecho, los libros de Ata Pank y Ate Punki (Pata Pank y Pato Punk, en castellano, aunque en este caso el ilustrador haya sido Puño), me gusta mucho. Me gusta mucho a mí. No tanto, bastante menos, a los que participan del espíritu de la literatura infantil reinante, cuyo concepto de la poesía es bastante diferente del mío. Pero no pierdo la esperanza de seguir publicando. Creo que voy a escribir un cuento titulado *La lechuga está triste*. ¿Qué tendrá la lechuga? A ver si cuele.

Una anécdota, para acabar. Fui a Barcelona con motivo de la publicación de *Obabakoak* y en uno de los actos me presentaron a un hombre de mediana edad. «Ha sido el artífice de la exitosa venta de Bruguera a los alemanes», me informaron. Al darle la mano me fijé en su cara. A pesar de los años transcurridos, no tuve duda: era Inchausti, el que proveía de tebeos a los niños de Asteasu.