

ENTREVISTA A ANTONIO GAMONEDA

por José Manuel López de Abiada

Universidad de Berna, Suiza

– A mi juicio, tu libro más difícil es *Descripción de la mentira*. Veo en él muchas cosas, pero ante todo la memoria (una memoria infeliz y obsesiva), los fracasos (personales y ajenos), las desapariciones de seres queridos, la contemplación de la muerte, un ritmo que obedece a los imperativos de una especie de posesión musical.

•□□□ Yo estoy de acuerdo con todo lo que me estás diciendo, pero tengo que hacer una precisión: de todos esos componentes del libro (quizás haya alguno más), yo no soy consciente en el momento de su aparición. El libro se desencadena de una manera completamente automática y falta de deliberación. Yo me encuentro un buen día paseando, después de seis, ocho o nueve años (no sé medirlos muy bien) en los que casi no he escrito poesía. Prácticamente el libro procede del silencio. Y el silencio es un componente quizá no del mismo valor, pero sí tan real como pueda serlo la memoria. De repente el libro se me aparece sin forma ni figuras, hay un renglón de palabras que retumban en mi cabeza y que son las primeras de *Descripción de la mentira*. Dicen: «El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición».

Yo no creo en brujas, naturalmente, pero todo sucede a partir de ese desencadenante musical... Si haces un contraste de los contenidos imputables a cada una de las palabras con los datos y las causas que tú me has propuesto, ves que ya hay bastantes de ellos aludidos en la primera línea. Por tanto, es posible que el libro se desencadene desde una razón o posesión musical, pero al mismo tiempo (y con un automatismo del cual no sé nada), están también dados esos contenidos. Y a partir de ahí, el libro se escribe casi de un tirón a lo largo de un año, con la circunstancia de que me estimula también el que me concedieran una beca March; pero quizá te dan la beca March porque te acercas a ella, porque estás en situación... Mi libro es como tú has dicho exactamente. Y quizás lo único que se me ocurre añadir es el valor del silencio; del silencio como precedente y como componente.

—Eso también se ve bien si se hace un análisis de lo que podríamos llamar las figuras retóricas y las paradojas. Lo primero que surge en la primera etapa es el silencio. Pero en la segunda, a partir de «No creo en las invocaciones» (pág. 235) surge la *invocatio*, como vuelta a la poesía y a las palabras. O sea, que el silencio, también por definición, y por praxis literaria, se convierte en palabras. Y en esas palabras, lo primero que te sale al paso son los quiasmos, las repeticiones y la *reduplicatio*. Y después de la *reduplicatio* surge la *derivatio*. Pero el todo arropado en la paradoja y en la metáfora, una metáfora, además, construida mediante polisíndetos, lo que en seguida nos lleva a sospechar que lo que tienes que decir es muy largo.

- Seguramente yo estoy intuyendo ya eso.

—Se percibe también que la paradoja está construida en el oxímoron como *adynata* (que decían los griegos) o *impossibilia*, que llamaban los latinos. Es decir (y a título de ejemplo), ese verso en el que dices, «...y no acepté otro valor que la imposibilidad» (pág. 235).

- Al seguirte, se me ocurre algo: seguro que tiene relación, pero se la tienes que buscar tú, porque yo nada más la olfateo... Yo asumo (y creo que está dicho en algún pasaje del libro) la contradicción. Es decir, puedo escribir en la página *ele* lo contrario que en la página *hache*. Sin embargo, no estoy seguro de que esa contradicción sea irresoluble, que sea una contradicción en el sentido viejo y negativo de la palabra *ele*... Pero, simplificando, el libro propone sin duda cosas contradictorias. Las palabras, la misma palabra, puede tener una voluntad que contradice a la que tuvo unas páginas antes.

—Esas contradicciones son perfectamente visibles y esa es la pregunta que tengo en relación con ciertos «tús» (que a veces son femeninos, muy pocas veces. y que generalmente son masculinos y también un desdoblamiento del «yo» poético) y algunos «vosotros», que no sé si se refieren a los desaparecidos tuyos o son una entidad poética abstracta que a lo mejor se puede personalizar y que tú, probablemente, en tu imaginería, tienes presente.

- La cosa es complicada. El «tú» está tomado por una gran dificultad de determinación de a quién es aplicable, en cuanto que *ese* «tú» soy yo a veces. Pero también puede ser un «tú» diverso, es decir, podrían ser seis o siete nombres de personas los que responden a ese «tú». En cuanto a la faceta de ese prisma referible al «tú» femenino, está claro que cuando de manera claramente denotativa es femenino, no soy yo. Estoy, quizá, en un terreno sexual. Lo que ocurre es que el «tú» o los «tús» femeninos (que creo que son múltiples) también están implicados en la historia-biografía, que es la materia del libro. En todo caso, el «tú» femenino casi siempre es una mujer con existencia histórica.

En lo que se refiere al «vosotros», efectivamente, son mi gente: son amigos y desconocidos con sufrimientos y actitudes en analogía conmigo ya en los años que suceden a mi niñez, cuando yo empiezo a ser mozo. Y estoy pensando que hay posibilidad de distinción entre el «vosotros» y el «nosotros», cosa que quizás no nos ocurre con el «tú», porque el «vosotros» puede referirse a gente del «nosotros», pero cuando me son ya hostiles, cuando ya no son «nosotros». Cuando algo ha ocurrido, algún hecho que abre un hiato existencial. El «tú» femenino, el «nosotros» y el «vosotros» están relativamente claros. El «tú» así, a secas y presuntamente masculino, es bastante más complicado. Con la advertencia de que ese «tú», efectivamente, es, a veces, un desdoblamiento del «yo», una refracción.

— Pero no un personaje poético en el sentido del personaje poético en Gil de Biedma en el famoso poema «Contra' Jaime Gil de Biedma».

- No. Lo único que ocurre es que yo tengo casi la misma actitud para dialogar con el «tú» desconocido, con el «tú» que tiene nombre en mi conciencia y que no soy yo, y con el «tú» que sé que soy yo. En mi discurso yo no tengo dificultades para dialogar conmigo. No hago del «yo» un personaje recurriendo al mecanismo de llamarle «tú». Al menos, no tengo conciencia de ello.

— Hay también algunos versos que no entiendo y que me parecen muy crudos, porque probablemente entiendo mal. Por ejemplo, al final del poemario, cuando dices «Me alimentaba la fosforescencia. Tú creaste la mentira entre las piernas de mi madre» (pág. 284). Este pasaje es para mí un enigma.

- A veces el máximo índice de irracionalidad detectable en el libro (de la cual yo no me vaya excusar) no es tal. A veces una lectura mucho más fríamente literal puede darnos las llaves. Tú mismo has dicho antes que es un libro de la memoria, que es un libro también abocado a la contemplación de la muerte, y

la muerte *es, está*, por decirlo así; no se explica, pero yo sé que en el interior del libro está temporalizada de la manera siguiente: los muertos que yo no vi morir, los muertos cruda y llanamente derivados de la guerra, los muertos civiles (los muertos históricos en el sentido grande de la palabra)...; y luego están mis suicidas.

— Que en parte son amigos tuyos.

- Sí, sí... Pero tú hablas de la impenetrabilidad y de la crudeza de ese verso. Sucede que, lo mismo que el «tú» es indiscernible, los muertos a veces también se me juntan, se me mezclan. Y de repente un muerto adquiere el rostro de otro muerto. Yo estoy hablando aquí de uno de mis compañeros, uno de mis suicidas. Cuando hablo de «tu realidad en la desaparición», del «miedo», de los «días de la traición», hay referencias a un país. Esto de la traición es un problema biográfico, histórico, como te decía, en el cual tienen que ver mis suicidas y tengo que ver yo. Yo estoy... Ese «tú», hasta aquí, es un compañero. Pero, en el poema, ese «tú», de repente, adquiere el rostro de mi padre. Y entonces él crea la mentira, que en ese momento soy yo, entre las piernas de mi madre. ¿Qué ocurre? Naturalmente, que *Descripción de la mentira* no es un libro con un propósito de coherencia en superficie.

Este libro no está escrito para dar facilidades a nadie, ni para crearle dificultades tampoco. Yo lo que sé es que, de repente, en el reino de los muertos, cambia el rostro y se superpone el rostro de mi padre al rostro de mi compañero; y no es la única vez que ocurre. Incluso en lo que estoy escribiendo ahora vuelve mi compañero. En fin, cuando escribo un libro de poesía, no estoy explicando nada. Estoy creando una «presunta obra de arte», con palabras cuyo contenido es el contenido de mi memoria, pero, ¡ojo!, no organizando el libro linealmente, sino como me lo proporcionan mis pulsiones internas, como las visiones se acaballan en mi propia conciencia. Por otro lado, la aparente dispersión voluntaria y la ocultación no son tales: yo defiendo que hay una rigurosa literalidad en relación con los movimientos de mi conciencia, de mi memoria, y que incluso es rigurosa hasta el extremo de que palabras que parece que están en función surreal, están en función realista. Algún día (no voy a tener tiempo para ello) me pelearé por el contenido real y la literalidad que existe en grado mucho más elevado de lo que parece en este libro. Tengo la tentación (la fortísima tentación) de convertir ese libro precisamente en otro discurso, en una narración, en un libro gordo. Y a lo mejor es mi trabajo de los próximos años.

— Me lo suponía.

- Con lo cual tendré posiblemente que hacer una labor de investigación. Porque el olvido está también funcionando ahí. Como tú bien sabes, el olvido

es uno de los nombres de la memoria. Una de las posiciones en que puede funcionar la memoria.

— Si el olvido es parte de la memoria, esa «patria vigilada» (pág. 284) es la memoria que continuamente te acompaña...

- Sí, sí. Es decir, la memoria como olvido sobre el que se ejerce una vigilancia, sobre el que hay que ejercer vigilancia.

— ¿Cuál es el significado «real» (el poético está algo más claro) de las «hortensias», que aparecen con cierta insistencia?

- Yo era un chiquillo enfermizo, y una de mis situaciones (todavía soy capaz de ver aquella luz) se daba en la galería de la casa donde yo vivía en los años treinta, en León. Había unas grandes hortensias, que tenían unas hojas enormes: aquel tiempo es el tiempo en que yo nazco a la conciencia. Y desde aquella galería yo veía a los que iban por la carretera al trabajo y veía a los que cazaban por tener otras ideas políticas. Estoy hablando del verano del año 36. En cualquier caso, esté o no dicho en el libro, yo tengo clavada en mí una situación en la cual yo empiezo a contemplar el mundo a través de una gran luz veraniega: es el mes de julio; tengo cinco años, pero ya mi atención, mi curiosidad, mi angustia han sido puestas en marcha por un ambiente y unas situaciones especiales. Son inseparables de una enfermedad, del lugar donde padezco esa enfermedad (la galería, donde había unas grandes hortensias, que decoraban el aire y la luz). Es decir., se trata de un dato relativo a una situación mía que se convierte en emblema poético; aunque no aparezca la explicación en ningún sitio, yo sé que mi sufrimiento está unido al relato del drama grande. Pero, ¡ojó!: No se trata solamente del relato de la guerra. Llego hasta el día en que estoy escribiendo. Pero la materia, la riada de la memoria, es la misma, está regida por aquellos datos iniciales. Es mi niñez. Se habla también de los días de la traición. La traición está a la vez en los últimos años cincuenta e incluso en lo que está sucediendo en el mismo momento en que escribo. Ese momento en el que digo que «el ganado de vientre pasa sobre la nieve»(p. 264). Parece un recurso literario, pero no lo es. Pertenece a la realidad. Yo estaba en la Vega de Boñar, en la casa-escuela, en invierno, adonde iba a escribir. Es mi pulsión en ese momento y es algo verídico: el realismo, la vocación realista mía no ha fallado casi nunca.

— Tras mi primera lectura de *Descripción de la mentira*, en 1978 (al año de haberse publicado), me dije: «He aquí el poemario de la transición, de la transición política». ¿Te parece bien?

•□¿Y por qué no? Poemario de la transición en cuanto ésta es un momento que excita la memoria. Acaba de morir Franco. Hay una relativa liberalización. En ese sentido, es significativo: el libro se produce en la coyuntura de la transición. Pero no es exactamente un libro sobre la transición.

—Yo me refería al hecho de que el libro nace y crece a lo largo del primer año de la transición. Le había dado acaso demasiada importancia a las fechas que figuran al final del poemario: León y La Vega de Boñar: diciembre de 1975 - diciembre de 1976.

•□Si te refieres a que puede existir una deliberación en ese sentido, no. Pero, la ausencia de deliberación no quiere decir que la transición no sea un coadyuvante en la generación de ese libro.

—Eso es lo que quería decir: ese año, tan clave, es el que abre las compuertas.

•□Mira, José Manuel, tienes tanta razón, que yo a posteriori he pensado eso mismo que tú. Hasta me he puesto vanidoso diciendo: el primer libro poético recapitulativo de lo que pudiera ser una historia que empieza en julio del 36 y termina en el momento de la transición lo hace Antonio Gamoneda. Pero es cierto que yo no lo tengo claro, que no hay una deliberación en el momento inicial: Se produce automáticamente, por casualidad. De todas formas, creo que es: en ese momento, el único libro que realmente tiene una lectura en tal sentido.

—Volvamos a la *impossibilia* y a la polisemia, a las múltiples significaciones, a las varias y variadas lecturas -todas válidas- que permite *Descripción de la mentira*.

•□Me gusta que sea así. Me parece que no es malo que ocurra eso. Ha habido lectores de buena voluntad que han dado como definitiva esa lectura que decíamos antes, y que sigue siendo para ellos la lectura única.

—Pero posiblemente hay lectores de buena voluntad que te han hablado de la difícil digestión del libro: ¿No te han obligado sus observaciones a barajar la eventualidad de hacer una poesía más abordable?

•□Yo creo que la continuación de mi poesía es (y se ve en *Lápidas*) más abordable. Lo que no sé es hasta qué punto ha podido pesar que me hayan dicho de *Descripción de la mentira*: «Es un libro muy duro, es difícil de

entrar». Yo no tengo conciencia de partir de ese deseo del lector de buena voluntad. He ido a una literalidad más en primer término, más llana. No sé. Quizá por el peso de la edad. Bueno, yo he tenido la sensación de que *Descripción de la mentira* era un libro barroco, en cierto sentido. Pero yo no he reaccionado contra el libro, sino que el tiempo pasa y modifica el lenguaje poético.

— Cuando leí por primera vez *Descripción de la mentira* me dije: «Este hombre nos da un libro en el que no hay pasajes ni poemas de historificación, un libro que está vacío de localización temporal, y sin embargo nos da los lugares y las fechas en que se escribe. ¿Por qué?»

- Ya ves que no he negado de manera absoluta el hecho de que las fechas parecen que son propicias a la escritura de un libro de este tipo. Con la modulación y con los contenidos que ahí están. Por otro lado, la falta de localización temporal, espacial e histórica..., creo que puede pertenecer a una oscura voluntad, a una doble operación: no se trata únicamente de quitarle pistas y datos al lector, sino que al no dárselos, yo estoy favoreciendo la polisemia esa a la que tú te refieres, estoy posibilitando más lecturas; algo que me parece un artificio literario legítimo.

— Pero eso es importante.. (Perdona, ya ves que te hago preguntas un poco impertinente).

- No hay preguntas impertinentes. Sabes que el poeta es un ser impúdico. Si yo tuviera verdadero respeto a todas esas cosas, tendría que practicar el silencio, que es lo que he practicado durante mucho tiempo. En ese sentido, la escritura es una forma de indignidad. Lo que pasa es que la asumo también, entro en el juego trivial y terrible de convertir lo más serio de mi existencia y de la de los que están a mi lado en un objeto para el placer, porque el poema, con independencia de lo que diga, incluso el poema que habla del sufrimiento más atroz, es un objeto para el placer; y añadido: la memoria del sufrimiento o el sufrimiento mismo generan la necesidad de consolación. Y esa consolación está en el placer que produce la materialización, la conversión de *eso* en un objeto de otra especie, en un objeto con otra función añadida que lo hace más tolerable. Para mí la poesía es, en última instancia, consolación.

— La dimensión de autoconsolación es patente y latente en cualquier verso tuyo.

- Y yo creo que no sólo en mí. Jorge Manrique sin duda estaba consolándose y sin duda él también fue impúdico y frívolo de la misma manera que yo, sólo que él a lo grande. Pero, de cualquier manera, lo que él crea es un instrumento

de consolación. Porque lo es el placer. En fin, un placer de una especie particular, ¿no?: el placer de la experiencia poética.

— Para terminar, quisiera que habláramos de algunos aspectos biográficos, que desconozco y que desearía saber. ¿Dónde cursaste los estudios de enseñanza media?

- Aquí en León, en los agustinos, pero no terminé. Yo era un chico rebelde y ellos eran unos muchachos bastante atravesados. (Por ejemplo., aunque no sirva para la entrevista: yo localicé en la rectoral montañas de propaganda nazi. Además, algunos se sentían atraídos -y nos lo hacían notar- por los jóvenes estudiantes...). Total, que me marché de allí antes de que me echaran. E inmediatamente entré en un banco con una función que entonces se llamaba «meritorio». El *meritorio* era prácticamente un botones, un recadero... En fin, encendía la calefacción, iba a por el bocadillo, repartía montones de cartas... Cuando terminaba eso, empezaba a hacer *méritos*, que consistían en hacer trabajo de oficina. Era un chiquillo de 15 años que cubría dos puestos. Con el pasar del tiempo, empecé a plantearme la cosa: Había que ganar más, tenía que ayudar a mi madre. Volví al Instituto por libre, pues para ser oficial bancario puntuaba tener el bachillerato. Y lo hice por libre en dos o tres convocatorias. Hubo mucha manga ancha por parte del catedrático de matemáticas y de alguno más. Todavía alcancé algunos profesores que procedían de la República, gente maja, liberales de derechas. Hice, pues, el bachillerato porque lo necesitaba para el trabajo. Luego me desinteresé totalmente de la formación académica. Sabía lo horrible que era estudiar, por ejemplo, Filosofía y Letras en 1951. A muchos de los profesores de entonces se los llamaba *estampillados*: eran catedráticos por méritos de guerra. Además yo necesitaba dinero, porque mi madre iba perdiendo salud. Así es que yo sé lo que buenamente he ido aprendiendo «de oreja». Por otro lado, he insistido en el carácter realista, en la conexión de poesía y biografía, y puede que yo estuviera teniendo la vida que deseaba tener: mi poesía era así porque tenía esa vida, y quizá me encariñé con el hecho de que fuera así. Pudo haber una razón literaria para que yo me conservase en una situación *proletarizada*. Yo me quería contemplar a mí mismo en esa condición. No quería entrar en el juego de algunos de los poetas de la «Generación del 50», especialmente los del grupo de Barcelona, que no se cansaban de repetir aquello de que aborrecían la clase en que habían nacido. Mi vida me proporcionaba las tensiones que yo amaba ya como componentes de la poesía. Y las noticias y las relaciones y los amigos...

— Pero, por otro lado, buscabas el contacto con los demás poetas leoneses.

- Sí, *ma non troppo*. Mantuve, sobre todo, la voluntad de permanecer en el mundo del trabajo, con una terrenalidad provinciana que me interesaba más que otras.

— Así se explica, quizá, la dominante léxica de tipo rural que hay en tu poesía.

- Sí. León está en comunicación con el campo, y antes mucho más. Yo estaba encariñado con esa sustancia social que se percibe en mi poesía.

— *Edad*: ¿Cuál es la conexión existente entre el título de tus poesías reunidas y el último poema del volumen?

- El poema es anterior al título. No lo sé: Tuve un repente; entendí que era una palabra no solamente abarcadora, sino que ponía en la pista de que el libro es una biografía, que está unido a la vida, que tiene que ver con el tiempo y con la memoria, que todo es *Edad*, y que además el libro se escribía en una edad determinada en la cual hay dos perspectivas: una, la de la memoria; otra, la de la contemplación, en la otra ladera, la de la muerte.

— ¿No te sientes un poco traicionado cuando, ahora [agosto de 1990], en *Ínsula*, en la UIMP y demás, se da tanto bombo a la Escuela de Barcelona, y, con la aceptación un tanto accidental de Ángel González y Claudio Rodríguez, se silencia a los demás poetas de la llamada Generación del 50?

- No, porque yo empiezo por decir que no soy ni «Escuela de Barcelona» ni «Generación del 50». No digo eso para insinuar que soy suficiente por mí mismo. Como método crítico, el módulo generacional me parece desafortunado. Y el que se haya agrupado a una serie de gente y se la estudie como «Escuela de Barcelona» y «Generación del 50»; como si fueran algo así como la ciudad y el extrarradio (la «Generación del 50» el extrarradio de la «Escuela de Barcelona», ambas cosas muy discutibles). Pues bien, como no me siento partícipe de esos núcleos, no me ha ulcerado demasiado. Me ha parecido simplemente que es un planteamiento erróneo, con independencia de que me incluyan o me excluyan. Yo sé que por ahí hay algún poeta que es peor que yo. No soy humilde, pero tampoco tonto. Hay una magnificación de algunos un tanto extraña. Carlos Barral, por ejemplo, no era un poeta... Barral estaba en el mundo editorial, era un hombre inteligente, pero quería ser precisamente lo que no podía; y no digamos Gil de Biedma: Gil de Biedma era inteligentísimo, hizo ensayos espléndidos sobre Eliot, y, sin embargo, dudo mucho que tenga un gran tamaño como poeta. Esta extraña confusión: la «Escuela de Barcelona» nucleando la «Generación del 50». Un amigo mío

dice: «Eso es un invento, la Escuela de Barcelona es *marketing*». Yo tengo una experiencia que te voy a contar. Hace poco me invitaron a dar una lectura en el Palacio Real. Pagaban bien. Fui. Estaba con Ángel González, Claudio Rodríguez y con otros tres poetas jóvenes. De repente aquello se convirtió en un homenaje a Gil de Biedma y a Carlos Barral. Aparece la viuda de Carlos Barral y un señor con una guitarra cantando letras de Gil de Biedma. Y al día siguiente la prensa dice: «La Generación del 50 (en la que me incluyen, ya he dicho que erróneamente), rinde homenaje a los desaparecidos Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma». Una manipulación. A mí no me llamaron para eso.

— Me parece muy gracioso marketing. . . .

• Sí. Pero sucede que Lluch [el ex Rector de la UIMP] ha dicho incluso: «¡El dinero que haga falta! ¡Un Seminario permanente y una Fundación para estudiar la Escuela de Barcelona!». Primero habrá que ver si existe la tal escuela de Barcelona, porque la tal Escuela no es ni más ni menos que unos muchachos que «chuparon rueda» de Ferrater. Unos muchachos, todo hay que decirlo, entre los cuales Gil de Biedma es un hombre que brilla, un personaje muy atractivo (más personaje que obra, claro) que ha hecho piezas muy inteligentes (que yo dudo que sean poemas de raza); y luego vienen otros, como Carlos Barral y José Agustín Goytisolo (el malogrado Costafreda quizá fuera el más poeta de todos ellos), que son flojos; lo cual no impide que sean hombres de familias importantes y tengan buena cabeza..., pero estamos hablando de una cosa muy específica: se tienen o no se tienen las cuerdas que dan *ese* sonido.

— ¿La reunión de casi toda tu obra en *Edad* es fruto de una iniciativa tuya?

• Fue una iniciativa compartida. Antes de publicar *Edad*, me dan el Premio de Castilla y León. La Junta de Castilla y León en ese momento es socialista y me dicen que querían (ya se la habían encargado a Víctor García de la Concha) hacer una monografía sobre mi obra. Les dije que a mí eso me venía grande, y que además costaba mucho dinero. ¿Por qué con ese dinero (les dije) no hacéis una cosa: me apoyáis y aseguráis a alguna editorial buena la compra de una partida de libros que entregáis a las bibliotecas de los centros públicos de todas las provincias? Seguramente que con la mitad del dinero está arreglado. Y aceptaron. Entonces Cátedra aceptó. Tuve mucha suerte, porque tengo una cierta noticia de mí mismo sólo desde la reescritura de *Edad*, pues rescribí *físicamente* casi toda mi poesía y rompí un montón de cosas. Estuve buscando mi identidad poético-biográfica por la vía de la selección y la reescritura. No se trataba de quitar defectos (que los había): yo quería intentar que mi poesía se integrase en un solo discurso, que pudiera verse como un solo libro.

—¿Qué piensas cuando ves que Cátedra ha hecho cuatro ediciones de tu libro?

•□Que el mecanismo distribuidor de Cátedra es muy efectivo, que envían los paquetes a las librerías y mi libro va en el mismo paquete que los de Cervantes y García Lorca. Pero no es eso solamente. El Premio Nacional de Literatura ayudó también. Y lo demás lo han hecho los amigos, conocidos o desconocidos, en particular jóvenes y hasta muy jóvenes. (Mis lectores son gente de 40 años para abajo). Luego hay otra cosa que quizá me favorece: mi doble radicación provinciana: se han vendido muchos libros en Asturias y en León. y luego una serie de circunstancias: Sé que ha estado de libro de texto en varios sitios para el COU, en alguna Universidad y en la Escuela de las Letras que han montado algunos chicos de *El País* en Madrid Además, apareció durante todo un mes seguido entre los libros recomendados por *El País*. En fin, he tenido suerte.

—Una suerte sin duda merecida...

León, 30-VIII-1990