



*El abrecartas*: "La novela trata de crear un equilibrio entre la emoción particular y la tensión histórica"

## Entrevista a Vicente Molina Foix

Dr. Emilio Ramón

Siena College, NY.

---

[Localice en este documento](#)

Vicente Molina Foix nació en Elche y estudió Filosofía en Madrid. Residió ocho años en Inglaterra, donde se graduó en Historia del Arte por la Universidad de Londres y fue tres años profesor de literatura española en Oxford. Autor dramático, crítico y director de cine (su película *Sagitario* se estrenó en 2001), su labor literaria se ha desarrollado principalmente -desde su inclusión en la histórica antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*- en el campo de la novela. Sus principales publicaciones narrativas son: *Museo provincial de los horrores*, *Busto* (Premio Barral 1973), *La comunión de los atletas*, *Los padres viudos* (Premio Azorín 1983), *La Quincena Soviética* (Premio Herralde 1988), *La misa de Baroja*,

*La mujer sin cabeza, El vampiro de la calle Méjico* y, recientemente, *El abrecartas*.

*El abrecartas* se inicia con las cartas que un amigo de infancia escribe en los años 1920 a García Lorca, inspirador lejano de sus anhelos y sus sueños. A partir de ese primer episodio de una correspondencia quizá nunca correspondida, el lector seguirá el curso de lo que el propio Molina Foix llama *novela en cartas*, pues cada carta es un capítulo, en principio independiente, que acaba formando parte de un único argumento desarrollado a través de unos protagonistas que en lugar de hablarse se escriben. Es una novela que refleja los últimos cien años de la vida española y entrelaza la Historia de la República, la guerra civil, la represión franquista, los *liberados* años 60 y la normalidad democrática con las historias privadas de un grupo de víctimas, supervivientes, vividores, muchachas *modernas* y *malditos*. La amarga tragedia de los perdedores queda a menudo resaltada por el humor grotesco de unos informes policiales que revelan en su siniestra palabrería la *prosa oficial* del franquismo. *El abrecartas* ganó el pasado 27 de febrero el prestigioso Premio Salambó de novela 2006, que cuenta entre sus anteriores ganadores a Javier Cercas, Javier Marías, Roberto Bolaños y Álvaro Pombo. La novela ha sido elegida como uno de los libros del año por los críticos de Babelia, en *El País*, además de en *La Vanguardia*, *El Periódico de Cataluña*, *Levante*, *El Correo de Andalucía*, *Letra Internacional*, *Letras Libres*, entre otros diarios y revistas literarias.

Tuve el placer de conocer a Vicente Molina Foix en una conferencia en Kentucky, EEUU, en donde yo estaba presentando unas ponencias y él era el ilustre orador invitado. A partir de ahí seguimos en contacto y en cuanto salió la primera edición de *El abrecartas* empecé a leerlo. La siguiente entrevista la mantuve con él por teléfono el 3 de diciembre del 2006. (Esta transcripción ha sido revisada y aprobada por el escritor).

**Emilio Ramón:** En la conferencia que diste en la Universidad de Kentucky afirmaste que la memoria histórica fue traicionada por el pacto político según el cual los antiguos dirigentes siguieron en sus puestos, por lo que, en vez de una transición, acabo siendo una transacción política. ¿Crees que hubiera sido posible otra cosa en aquel momento?

**Molina Foix:** Bueno, sí que hubiera sido deseable un cambio mayor en la política, pero no fue así. Desde el punto de vista práctico se puede decir que salió bien. Lo que pasa es que hubo cosas que no se cerraron o que cerraron mal. Es como una bolsa de pus que ha estado ahí durante años y ahora ha explotado. Desde hace un par de años ha coincidido que se está hablando de aquellas cosas de las que no se había hablado lo suficiente. Ya hubo un período anterior, en torno a 1985, en que se publicaron varias novelas de respuesta tardía al franquismo, no estrictamente novelas políticas, en las que se reflejaba la posguerra y los años de la dictadura, como *Beatus Ille*, de Muñoz Molina, *Luna de lobos* de Julio Llamazares, *Los dioses de sí mismos*, de Armas Marcelo, y la mía *La quincena soviética*. En su momento se dijo que era algo premeditado, pero fue una coincidencia.

**ER:** También comentaste en aquella conferencia que el escritor no parte de una certidumbre, sino que se deja llevar por la obra. Dijiste que no hay mejor obra que la que lleva a la incertidumbre.

**MF:** Sí, de hecho cuando empecé 'El abrecartas' no sabía a dónde me iba a llevar. Todo comenzó por un encargo que me hicieron en Suiza para hablar sobre la emigración española allí en los años 60. Al ir a escribir el texto se me ocurrió recrear

unas cartas ficticias pero basadas en los datos que yo había ido recabando en las conversaciones que tuve durante la visita suiza; así nació el personaje de Angelico, y de ese núcleo (incorporado con muchos cambios a la novela) surgió más tarde el resto. Iría por la página 80 cuando empecé a ver qué era lo que estaba haciendo, y entonces me di cuenta de que ésta iba a ser una novela del estilo que es, y completamente epistolar.

**ER:** *El abrecartas* comienza con la siguiente cita de Balzac “Nunca inventamos más que lo verdadero”, ¿te refieres a que, como comentaste en Kentucky, la novela no es el terreno del alegato sino de la exploración?

**MF:** Sí, es el terreno de la exploración, aunque siempre partiendo de elementos de la realidad, cosas reales como ciertos documentos de la Brigada Social de la policía, anécdotas de gente que vivió en esa época, etc. pero, como digo, luego dejo que sigan su rumbo en la obra. Un escritor español que admiro, Álvaro del Amo, escribió que ‘El abrecartas’ es “un gran poema epistolar sobre un prodigioso naufragio”, el de la historia española y los españoles del siglo XX. Y Ray Loriga dijo en la presentación del libro que ésta era “Una novela sin Dios que resulta un milagro”, al no haber primera ni tercera persona narrativa. Sólo con las voces de las cartas se han creado los personajes, y hay una multiplicidad de ellos, en permanente cruce novelesco.

**ER:** Hablando de la manera en que haces esas exploraciones. Me encantó cómo adecuas el estilo de los distintos personajes a la hora de escribir, en especial el de Rafael y de las jóvenes Begoña y Paqui, buscabas conseguir esa seducción epistolar típica y la consigues muy bien, haciendo que el lector se sienta receptor del mensaje, centro del mismo, como en el cuadro de Velázquez.

**MF:** Me alegro que te guste. Como te digo, hasta avanzada la novela no sabía cómo iba a resultar, pero a mí también me gusta mucho Setefilla. Y respecto a lo del diálogo de Alfonso con Velázquez, es mi parte favorita. De hecho la publiqué en *Letras libres* antes de que saliera la novela.

**ER:** Dejando al lector que se encariñe con ella, sí. En esta crónica como dices, el lector se convierte así en el abrecartas, ¿no? Ahora bien, ¿quién tiene todas esas cartas en su poder, porque Fonseca no es.

**MF:** No, Fonseca hace un guiño al abrecartas, pero el abrecartas soy yo, el autor, que soy el depositario de las mismas. Tienes razón en que Fonseca no tiene el punto de vista narrativo, él no posee todas las cartas. Ni manda las cartas de Rafael, que nunca se enviaron, ni tampoco llega a mandar el memorando. Es el autor quien presenta un depósito de cartas ya abiertas. Y se las ofrece al lector, último y definitivo “abrecartas” de esta correspondencia.

**ER:** Me recuerda a una crítica que leí sobre tu novela *Museo provincial de los horrores*, que, al igual que en un museo, el espectador/lector se encuentra con objetos que han sido hallados, pero no está todo ahí, él ha de rellenar con sus propios conocimientos y su imaginación los huecos que faltan...

**MF:** Sí, el lector ha de reconstruir esa ficción que provee la novela. Pero todo está cogido con hilos de la realidad de alguna manera. Por ejemplo, me preguntaste en uno de tus e-mails que si Fonseca estaba sacado de la realidad. Pues bien, Fonseca no existe, pero saqué mucho de lo que él escribe en sus informes de unos informes de los archivos de la Brigada Social que fueron publicados hace unos años. La prosa administrativa, alguna frase y algunos episodios están sacados de ahí. Y la carta en la que Trinidad se ofrece como informante está modelada en la famosa carta de Cela en la que se propuso como delator. Las primeras cinco o seis líneas salen de ahí.

**ER:** ¿Cómo definirías la novela?

**MF:** La historia de cómo una serie de personajes ven su vida modificada por ciertas personas y ciertos acontecimientos; la novela trata de crear un equilibrio entre la emoción particular y la tensión histórica. La veo como un edificio, en el que cada capítulo, cada habitación, existe en sí mismo. Vemos las habitaciones al quitarle la tapa al edificio, como en el antiguo tebeo de “13, Rue del Percebe”, y al quitársela vemos la historia de fondo.

**ER:** Hablando de gente que sí existió. Serrano Súñer tenía fama de ser arrogante, pro nazi y antipático, ¿por qué él justamente fue el artífice del indulto de Alfonso?

**MF:** Bueno, como tú sabes, Serrano Súñer era el cuñado de Franco. El hecho del indulto es una invención mía, pero él y Dionisio Ridruejo eran amigos y, si bien eran al principio colaboradores con el Régimen, luego estuvieron en la oposición. A modo de anécdota te diré que en una ocasión conocí a una ex-falangista lesbiana que trabajaba en una estación de radio. Como Serrano Súñer, al alejarse de la política, se hizo copropietario de varias emisoras, pues de ahí salió mi conexión.

**ER:** El hecho de que Setefilla se viera beneficiada por el Régimen pese a sus ideas, su ambigüedad como personaje, me gustó mucho.

**MF:** Sí, es que Setefilla, como te dije, es uno de mis personajes preferidos. Ella es una superviviente. Una mujer culta, de izquierdas, republicana, y se ve obligada a sobrevivir.

**ER:** Siguiendo con los anclajes con la realidad. La primera carta, la de Rafael Sanahuja a Lorca, la escribe a raíz de la publicación de *Mi pueblo*, y a partir de ahí se crea un diálogo entre las artes y las personas, que cambia la vida de más de uno ¿Compartes con Umberto Eco la noción del poder de la literatura?

**MF:** Bueno, yo no iría tan lejos. Más bien diría que sirve para aliviar. El arte puede transformar a las personas. Para algunos de los personajes, como Alfonso, el arte juega un papel fundamental en su vida.

**ER:** En Suiza, Alfonso tiene una Venus de Urbino, alrededor de la cual “ha ido clavando con chinchetas y pegando con papel cello otras postales o fotos recortadas del mismo cuadro, haciendo como una especie de obra Pop Art” (301). Le preguntó por el significado del mismo y Alfonso únicamente respondió: “Tu postal forma parte del cuadro, Ramón, si eso es lo que quieres saber. Pero ya no caben más. El retablo está acabado” (301-2). ¿Es una alegoría de la obra, distintos ángulos de lo mismo?

**MF:** Bueno, en realidad es un simple fetichismo. Alfonso sigue mortificado por el dolor, y ese cuadro pop expresa su relación amor-odio respecto a Manuela, que se ha ido creando en sucesivas capas. Manuela es un personaje ausente, de hecho no escribe ninguna carta, pero está presentísima en toda la obra.

**ER:** En la novela, las diferentes artes sirven de motor para varios de los personajes, creando un diálogo entre todos ellos. El Teatro es el motor de Rafael Sanahuja, García Lorca y Miguel Hernández, la Poesía el motor de Lorca, Hernández, Aleixandre, Acero, Alberti, la Pintura, el motor de Alfonso y Ramón, el Cine, de Buñuel, Maenza y Diotima, la Novela, el motor de Salvador (Setefilla) y, finalmente, Internet con Eburne. Haces un recorrido por todos los géneros.

**MF:** Justamente, ya veo que has hecho una buena lectura.

**ER:** Muchas gracias, me alegro de que así lo veas. Y en relación a estos motores, primero, en la novela, prima el teatro como medio de criticar lo que está ocurriendo, como con *Los sentados* de Miguel Hernández, luego lo haces por medio de la poesía, *la destrucción o el amor* y *Viento del pueblo*, luego pasas a la pintura, *Las Meninas* y *La Venus de Urbino*, y después al cine, principalmente de Godard, ¿porqué Godard? Y ¿Guy Debord?

**MF:** Bueno, porque fueron importantes en su momento. Godard fue un icono del cine de los 60 y 70 y Debord fue el principal animador del Situacionismo. Debord cayó después de su prematura muerte en el olvido, pero ahora vuelve a ser reeditado, expuesto, estudiado, mientras que el Situacionismo es reconocido como el ‘ismo’ más radical y aventurado de las vanguardias del siglo XX. Mi personaje de la estudiante valenciana Francis despertaba en esta época a una nueva sensibilidad, una sensibilidad renovadora, y nadie mejor que Debord para inspirarla, a través del gurú Maenza, cineasta maldito, más aún de lo que lo fue Debord.

**ER:** La anécdota de tu inclusión de *Nueve novísimos* tras el rechazo de Maenza a ser incluido, ¿qué tiene de cierta?

**MF:** Maenza existió, pero esa anécdota es totalmente inventada. Sí que es cierto que yo escribí un artículo para un número extra de la revista *Nuestro cine*, sobre el cine independiente en la España de los últimos años 60; el artículo existe, pero lo de los novísimos no es cierto. Es una puya que yo mismo me metí, un guiño. Pero Vila-Matas y Félix de Azúa sí es cierto que salieron en la película de Maenza, y Jorge Herralde y su mujer Lali Gubern le conocieron en Barcelona. Y sufrieron algunos de sus robos.

**ER:** En “Epístola moral a Vicente”, de Antonio Martínez Sarrión, el autor pone en tus labios que Pedro Gimferrer es un ofuscante, y en la “Necro-Alogía” Maenza escribe que Gimferrer hará una visión crítica de *Sentimental Glande* que luego criticarán por oscura y seguidora de la censura de la Iglesia, ¿hay algo personal con Gimferrer?

**MF:** No, todo lo contrario. Gimferrer es un gran amigo mío, muy permanente a lo largo de los años. Lo de la Epístola de Antonio debe ser una errata; los tres somos viejos amigos. En cuanto al testamento de Maenza es así tal cual. Es, junto con los versos de Hernández y Aleixandre que voy incluyendo en la novela, lo único que está reproducido literalmente. Gimferrer, al que le ha gustado mucho “El abrecartas”, me llamó para preguntarme, y ya le expliqué que lo único que había hecho era citar esa “Necro-Alogía”.

**ER:** ¿Por qué afirma Maenza que la verdadera religión del cine “la predicán en la pantalla, con su cristianismo voluptuoso, Dreyer, Hitchcock, Rosellini y Bergman, los Cuatro Jinetes de la Sicalipsis” (325)?

**MF:** Es un simple juego de palabras que bien podía haber dicho Maenza, de Apocalipsis a Sicalipsis, erotismo, sexualidad. Un ‘pun’, como se dice en inglés. A él le gustaba inventar palabras, hacer retruécanos, aunque eso en concreto me lo inventé yo (como otras cosas que pongo en su boca o su mano). Se ha dicho que, pese a ser cristianos, tres de esos directores, Rosellini, Bergman e Hitchcock, tenían tendencia a mostrar una morbosa y calenturienta sensualidad en sus películas, y de ahí el juego.

**ER:** A D’Ors le preguntó un caballero muy afectado qué pensaba de la República y dijo más o menos esto: “Me parece un jolgorio plebeyo en el que una muchedumbre alocada se tragó quince siglos de tradición como quien se traga doce granos de uva” (380). ¿Es cierto?

**MF:** Sí, es cierto. No sé si palabra por palabra, pero alguien escribió que había dicho algo así y de ahí lo copié.

**ER:** Por lo que contaste en Kentucky de la familia en que te tocó nacer y tu posterior actividad personal y profesional, ¿qué hay de ti en Ramón Bonora Brú?

**MF:** Es en algunos detalles un alter ego, y por eso me permito hacerlo traidor y un poco oportunista. Sólo espero que su personalidad no me contagie del todo.

**ER:** “El mapamundi, decía mamá cuando ya, poco antes de morir, tenía la cabeza ida, es para esconderse, no para viajar. Mi amiga Lali también se metió dentro de él un día y aún no ha aparecido” (287). ¿Una alegoría del mundo?

**MF:** Es un ritornello poético, y también un juego irónico, pues primero se esconden ahí las joyas y después servirá para esconder los panfletos del partido comunista. Tanto lo del agua como lo del mapamundi son recurrencias poéticas, ‘leit-motifs’ del libro, algo que me gusta hacer en todas mis novelas. El agua tiene una figuración importante en el libro, tanto como imagen de vida como de muerte, y es especialmente cruel la escena en que el primer niño Ramón, el que se ahoga o desaparece en el mar, reta a su madre cuando ésta va a verle al campamento de verano, sabiendo que ella le ha cogido pánico a las aguas.

**ER:** Aleixandre le dice a la madre de Andrés Acero que no se deben volver a ver, pero que “mándeles, si habla usted con él de nuevo, un abrazo desde las ruinas de Alejandría, el más bello puerto de mar que jamás habrá existido” ¿es cierto el episodio de Andrés Acero?

**MF:** Sí, Andrés Acero existió, y vivió su episodio mexicano, con el trágico final reflejado en la novela. Vicente Aleixandre, un gran poeta y maestro del que tuve la suerte de ser amigo, nos contaba, a mí y a otros amigos de su círculo más próximo, estos cruciales amores suyos, entre los que destaca el de Andrés Acero. En vida suya (y sobre todo en vida de su adorada hermana Conchita), Vicente era discreto sobre su homosexualidad, pero la España de hoy, por fortuna, no es la pacata España de la posguerra y el franquismo, y más de una vez Vicente comentó, cuando yo le pregunté a ese respecto, que esa verdad suya contada por él a otros se sabría, y era normal y hasta justo que así fuese. Las cartas que le hago escribir en el primer capítulo de *El abrecartas* siguen su estilo (conservo más de ochenta que me mandó), aunque, como en el resto de la novela, la escritura es mía.

**ER:** El Ángel de la Historia para Ramón es Angelico, “símbolo espontáneo de la injusticia social” (312), y él considera a Alfonso “el Ángel melancólico y cenizo (...) muy parecido al del grabado de Durero, observa toda la sabiduría del mundo cansinamente, como si las hermosas alas de su espalda no le sirvieran para ascender ni para huir de la tierra” (312). ¿Con cuál de los ángeles te quedas tú?

**MF:** El ángel de la historia está sacado del cuadro de Klee que comentó brillantemente en un ensayo Walter Benjamín; es un ángel que actúa. El del grabado de Durero es un ángel agobiado, pero no actúa. En mi novela *La quincena soviética* el protagonista se encuentra entre dos ángeles y acaba teniendo en una iglesia de Madrid, que existe junto a Callao, San Antonio de los Alemanes, un éxtasis pictórico. Yo, ahora mismo, quizá por la edad, estoy más cercano al melancólico de Durero que al aguerrido de Klee.

**ER:** ¿Crees que con estas cartas podrás, parafraseándote, vencer la resistencia epistolar de los lectores más negacionistas, como los llamaste en Kentucky?

**MF:** Sí, me gusta que lo menciones. Cuando estaba escribiendo la novela y escribía una carta tras otra me quedé pensando en cómo iba a conseguir que no fuese una simple colección de cartas que aburriesen al lector. Y lo hice al estilo de Setefilla, con un anzuelo. Cada episodio tiene el suyo. Cada capítulo acaba de manera que incita a continuar. Intento crear expectativas, construir intrigas, para que el lector se enganche y siga adelante. Fue la primera matriz de la novela, acabar con un interrogante o un pequeño enigma cada capítulo.

**ER:** Cuando Aleixandre responde la carta de Setefilla le comenta que el manuscrito de su primo es una “larga cita de una entrevista a Federico García Lorca que sin duda su primo Rafael tomó del periódico argentino *Crítica*” (55). No obstante, “algo hay enigmático en el texto” (55), pues no todo está copiado de la cita, sino que hay dos frases inéditas, si bien los conceptos añadidos son “intrínsecamente lorquianos y de una deslumbradora belleza” (56). ¿Las conocía Rafael pese a no haber sido publicadas por el periódico o eran cosecha propia de él, el fantasma que quería ser como Federico, que incluso se apropió de su estilo?

**MF:** Rafael es el primer imitador de una novela está llena de llena de apropiaciones: Ramón se apropia del póster y del libro de Alfonso, Trinidad/Ramiro se apropia de muchos objetos y cartas, y Rafael se apropia del estilo de Lorca. Parte de un texto que ya existe (una entrevista de Federico a un periódico argentino) para apropiárselo e imitar su voz literaria. En su caso, lo sorprendente, y así lo detecta el personaje de Vicente Aleixandre que se escribe con Setefilla, es que sus añadidos son tan buenos como el original de Lorca. En ese quiebro misterioso de la novela, que tiene otros ecos a lo largo del libro, se esconde una de las claves de “El abrecartas”. Por lo demás, yo mismo me considero en la novela un apropiador, un imitador de voces, como decía Elías Caneti.

**ER:** La novela no como alegato, sino como pregunta, dejando preguntas sin respuesta, como el qué pasó con Alfonso ¿qué le pasó? ¿Por qué se marchó a Marruecos para después dejar de escribir a Setefilla?

**MF:** Porque deja de estar entre dos ángeles. Es un poco como Rimbaud cuando deja de escribir y se marcha a Abisinia para hacerse contrabandista. Y luego desaparece, también como Rimbaud. No quería dejarlo expresamente en la novela, pero sí insinuarlo: Alfonso es muy posible que deje Marruecos y deje de escribir a Setefilla porque se marcha a buscar a Manuela. Él se escribía con Setefilla porque le gustaba lo que ésta tenía de Manuela, sus huellas, y ahora quiere seguir las por su cuenta.

**ER:** Muchísimas gracias por una conversación tan enriquecedora.

**MF:** Ha sido un placer. Me alegra ver que has entendido tan bien la novela y, sobre todo, que la hayas disfrutado tanto.

© Emilio Ramón 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/vmolinaf.html>

---