Scholar@UPRM

Conversación con Manuel Hidalgo

Item Type	Essay
Authors	Ramos Mesonero, Alicia
Publisher	Centro de Publicaciones Académicas, Facultad de Artes y Ciencias, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez
Download date	2026-01-23 03:06:21
Link to Item	https://hdl.handle.net/20.500.11801/3351

CONVERSACIÓN CON MANUEL HIDALGO

Alicia Ramos

Con motivo de la publicación de su última novela, *La infanta baila*, invité a Manuel Hidalgo, su autor, a hablar a los estudiantes de Letras de la Universidad de St. Louis en Madrid sobre su obra literaria y su relación con el cine. Fruto de aquel encuentro es esta interesante entrevista.

Manuel Hidalgo es relativamente joven para su notorio polifacetismo. Nacido en Pamplona en 1953, practica el periodismo desde temprana edad, escribe guiones de cine y es un consumado experto en las relaciones entre el cine y la literatura. Aunque no, por ello, ha descuidado la narrativa literaria. Ha publicado las siguientes novelas: *El pecador impecable* (1986), *Azucena, que juega al tenis* (1988), *Olé* (1991); relatos urbanos, *Todos vosotros* (1995); varios libros de cinematografía, además de haber creado y dirigido suplementos y practicado el columnismo durante catorce años. Pero, sin duda, *La infanta baila* es la obra más ambiciosa y lograda de las publicadas hasta el momento. Curiosamente tiene lugar en un futuro inmediato: la noche del 6 de junio de 1999, día del cuarto aniversario del nacimiento de Velázquez.

En esa noche las figuras de los cuadros del pintor, expuestos en El Prado, salen misteriosamente de sus lienzos y deambulan por la noche madrileña. Se ponen en marcha unos mecanismos para su búsqueda y recuperación. Sólo disponen los investigadores de tiempo hasta el amanecer, pues la luz mataría las figuras. La novela ofrece una diversión en apariencia, pero encierra una muy peculiar cosmovisión. Una filosofía que abjura del exceso de racionalismo y aboga por un equilibrio entre razón y vida, prosa y poesía, y hasta admite la posibilidad del prodigio. Además, técnicamente, Manuel Hidalgo posibilita el intercambio de dos sistemas semióticos: cine y novela, consiguiendo una forma de discurso que evoca significaciones que el cine consigue con su propia técnica. Sin embargo, dicha técnica cinematográfica, no empaña su capacidad imaginativa y fantástica.

***AR**. -¿Por qué tituló la novela* La Infanta baila*? En la novela sólo hay una pequeña escena donde la infanta baila en un tablao flamenco.*

MH. -Un título no tiene por qué responder al contenido general o parcial de una novela. Puede ser deseable que recoja su sentido, su concepto o su atmósfera. Por encima de todo, creo, debe ser un buen título, que cumpla con una función expresiva y estética. Y que atraiga lectores, cabe pensar. Y, sobre todo, que guste al autor. Éste es el caso. Me parece, además, que es coherente con mi línea de títulos: *El pecador impecable*, *Azucena que juega al tenis*, *Olé*, *La infanta baila* sugieren algo aéreo, leve, grácil que, tal vez, tenga una vuelta, un efecto de retorno de más contenido.

***AR**. -¿Hubiera variado algo su estructura temática, de haber conocido el reciente descubrimiento de las otras "Meninas" en un museo de Londres?*

MH. -No. Y Las Meninas de Londres, u otras Meninas, no son noticia. Hay documentación contradictoria sobre este particular, que sigue en manos de especialistas e investigadores.

***AR**. -¿No hubiera ganado la novela si sus personajes hubieran dialogado con la gente del Madrid de finales de este siglo?*

MH. -No lo creo. Por el contrario, me hubiera metido en el ejercicio innecesario y farragoso de reproducir el castellano del siglo XVII, ya que, en rigor, así hablarían las figuras. Pero la razón es otra: son imágenes de la pintura, no tienen, como imágenes, el don de la palabra, y yo quería que su presencia fuera fantasmática, parecida a la de los muertos vivientes, resucitados o almas en pena.

***AR**. -¿Por qué ha elegido esa geografía urbana de Madrid y no otra? ¿Algún simbolismo?*

MH. -No hay ningún simbolismo en la geografía urbana. En buena medida, se trata del centro de Madrid, es decir, de lugares relativamente cercanos al Museo del Prado, del que parten las figuras. En el caso de las Torres de Kío, obviamente si he buscado el contraste entre un mundo antiguo y un universo de futuro.

***AR**. -¿Ha tenido en cuenta la posibilidad de que se lleve al cine? Lo digo por su gran aporte de elementos cinematográficos.*

MH. No he pensado en el cine a la hora de escribir la novela. Lo cinematográfico del libro es engañoso. Está, en cualquier caso, más en la estructura y en el ritmo que en la presunta capacidad de crear imágenes muy plásticas. Eso, justamente, es un peligro para el cine.

***AR**. -¿Por qué, hasta hoy, su aportación principal ha estado relacionada con el estudio del cine?*

MH. -¿Mi aportación principal es el cine? Bueno, no está en mi mano juzgarlo. He publicado novelas y, sobre todo, me he dedicado intensamente al periodismo: he fundado periódicos, creado y dirigido suplementos, llevo catorce años en el columnismo... Al cine, es verdad, me he dedicado como crítico, he publicado media docena de libros de cine, he escrito guiones... El cine me acompaña, desde luego, desde la infancia, antes que el periodismo y la literatura, es quizás la opción profesional más insertada en un proyecto personal, vital, biográfico.

***AR**. -¿Considera* La infanta baila *su mejor novela?*

MH. -No sé elegir con la cabeza entre mis novelas, pero, de corazón, algo me dice que mi preferida es *Olé*.

***AR**. -¿Qué han supuesto las anteriores?*

MH. -Cada novela es parte de una construcción que se va haciendo con el tiempo, una pieza en un conglomerado que da forma a una visión de la vida y de la literatura. Se trataría de saber si mis cuatro novelas van configurando esa visión. Mi opinión personal, que no debería contar mucho, es que sí.

***AR**. -¿Es ésta una nueva etapa en su carrera literaria?*

MH. -Es una nueva etapa sólo en el sentido de que ahora dedico lo mejor de mi tiempo a escribir, que ya no estoy limitado por otro oficio, por el periodismo.

***AR**. -¿Cómo concibe la literatura?*

MH. -Alguien puede, sabe y quiere contar historias con palabras. Ese sujeto es un escritor.

***AR**. -¿Piensa, con este evidente éxito obtenido con* La infanta baila*, dedicarse a la novela?*

MH. -A la novela, al cine y al columnismo. Quiero vivir escribiendo y quiero vivir de escribir.

***AR**. -¿No hubiera sido más conveniente sacar la novela en 1999, fecha del cuarto centenario del nacimiento de Velázquez?*

MH. -No lo sé. ¿Conveniente desde el punto de vista comercial? Tal vez. Pero la novela surge cuando surge y me pide paso cuando me pide paso.

***AR**. -¿Qué hay de verdad en ese maleficio que pesa sobre Velázquez según la novela?*

MH. -Nada. El maleficio que la novela inventa toma, eso sí, pie en hechos y circunstancias reales como son la ambición de Velázquez por obtener la Cruz de Santiago, las trapisondas que protagonizó a tal fin y la suposición razonable de que sus propósitos tendrían detractores. El maleficio, pienso, es un juicio moral mío para castigar esa ambición como impropia de un artista, aunque, claro, en el XVII a los pintores no se les consideraba artistas.

***AR**. -¿Tan mal está nuestro mundo actual que requiere una nueva resurrección de Cristo para redimir al mundo? ¿Por qué resucita? ¿Por qué es la única imagen de los cuadros de Velázquez que habla?*

MH. -El mundo está mal, sí, pero la resurrección de Cristo, más que literalmente, debe tomarse como la idea de un acontecimiento con capacidad de transformar las cosas. Cristo resucita en la novela a través del proceso de rectificación de la Historia que simboliza la restauración del cuadro, lo que incluye la idea del arrepentimiento. Cristo es el único que habla porque Cristo es la palabra, el verbo. Ahora bien, cuando habla dice: "Yo soy la luz del mundo". O sea, y en el sentido anterior, la solución transformadora, la posibilidad de lo imposible.

***AR**. -Insiste usted mucho en el concepto de luz. "Si la luz los hizo, la luz los deshará y sólo la luz los salvará" [pp. 58-59]. ¿Qué significado quiere transmitir en esta última frase?*

MH. Es la luz de la pintura, es la luz del día frente a las sombras de la noche, es la luz como discernimiento salvador. La luz destructora es una extrapolación de la luz del día en las historias de vampiros: el mal se mueve en la sombra, en lo negro, no resiste la luz, que muestra su verdadero rostro.

***AR**. -¿Qué clase de perro es el de San Huberto?*

MH. -Es un sabueso de piel marrón y largas orejas, aspecto manso y aburrido, que se utilizaba, por su finísimo olfato, para localizar personas extraviadas en las montañas y perseguir delincuentes.

***AR**. - No veo la lógica entre el documento encontrado en la arqueta en el monasterio del Paular y las conclusiones de Pablo Ugarte, encargado de la "operación Prado". Se puede aceptar la lógica de Pablo Ugarte cuando dice "Lo que no tiene explicación, no tiene explicación".*

MH. -Ugarte piensa, claro, que lo ocurrido no tiene una explicación lógica y admite que hay cosas que ocurren sin tener explicación aparente, cosa que no admiten a la primera los científicos. como historiador del arte, también es un científico, claro, pero, a diferencia de otros personajes, está abierto a lo fantástico y quién sabe si a lo mágico. Creía que estaba claro que Ugarte acierta a comprender que el texto recogido en la arqueta pide la eliminación de los clavos, las espinas, la sangre del Cristo, mediante algo parecido a la restauración, y señala los límites temporales para hacerlo en la irrupción de un nuevo día, de la luz.

***AR**. -Supongo que hay por su parte un intento de frenar el exceso de racionalismo de nuestro mundo actual.*

MH. -Sin duda, aunque en absoluto me sitúo en el extremo contrario, que también empieza a gozar de adeptos: el irracionalismo, el esoterismo, etc. ...

***AR**. -Los personajes de Velázquez son prácticamente todos pertenecientes a la aristocracia. Sin embargo, los de la noche madrileña son del pueblo bajo; ¿Por qué ese contraste?*

MH. -Velázquez pintó de todo y en la novela hay de todo, aunque no he echado cuentas. Pero, vamos, hay reyes, reinas, infantes, nobles, burgueses y, desde luego, bufones, mendigos, trabajadores. Y hasta dioses del Olimpo.

***AR**. -¿Con qué mundo se quedaría si pudiera elegir con el de Velázquez o con el nuestro?*

MH. -No hay duda, con el nuestro, en el que muchísima más gente puede vivir más y mejor.

***AR**. -Madrid sale muy mal parado: sexo, drogadicción, mendicidad, inmigración, inseguridad, marginación. ¿Es esto propio del final de un milenio?*

MH. -No es intención mía que Madrid salga mal parado. Ni lo contrario. Se describe la noche de Madrid con elementos de la fauna nocturna propios de cualquier gran ciudad, y no tan grande, que, en cualquier lugar del mundo, son elementos marginales. La idea de amalgamarlos para crear un panorama barroco sí responde a una interpretación de lo finisecular y lo finimilenario (¿se dirá así?), que, a mi juicio y el de otros, son épocas, como el XVII, de barroquismo en todos los sentidos del término.

AR. -¿Queda todo en una ingeniosa ocurrencia o hay algún mensaje oculto que descifrar?

MH. -Traslado esa pregunta a cada lector.

***AR**. -¿Cómo conjuga usted tradición y modernidad? Véase la portada. Velázquez trata de pintar las torres de Kío en la plaza de Castilla.*

MH. -Su conjugación sustancial radica en lo literario: una historia que ocurre en nuestros días, contada a la manera de nuestros días, pero con un lenguaje y una imaginaria que hunden sus raíces en la tradición literaria y cultural españolas.

***AR**. -¿Por qué eligió a Velázquez y no a otro pintor español?*

MH. -Por ser barroco, por estar muy bien representado en el Prado, por ser el pintor español más conocido universalmente, por conjugar tradición y modernidad, por haber incluido el universo fantástico (dioses) en un universo real (herreros, por ejemplo), en definitiva, por adaptarse a la perfección al concepto esencial que quería hacer jugar en el libro en varios terrenos y con coherencia interna entre los distintos elementos en juego.

***AR**. -Parece que en la novela se incluyen tres mundos semióticos: el de la pintura, la narración y el cine. Explique.*

MH. -Yo no me he planteado esto conscientemente como un punto de partida o un objetivo, por tanto no está dentro de mi campo natural de análisis. Dejo este trabajo a la crítica.

***AR**. -El cine y la novela son artes de relato. ¿Qué relación e influencia se pueden establecer entre los dos?*

MH. -Total, teniendo en cuenta que el cine nace de la novela y que la novela también se escribe con imágenes y suscita imágenes automáticamente.

***AR**. -¿Está usted metido en la búsqueda de nuevas formas discursivas?*

MH. -No, pero me gusta jugar con las existentes moderadamente y hacerlas evolucionar con discreción.

***AR**. -¿En qué medida compite el cine con la literatura?*

MH. El cine y la literatura han de ser amigos que se refuerzan, se aportan cosas entre sí y viven su vida, a ratos juntos y a ratos separados, según les plazca.

***AR**. -¿Cabe hacer un cine literario?*

MH. -Sí, y de hecho se hace, entendiendo por tal aquel cine que se demora con cierto esteticismo en la descripción y con cierta parsimo-

nia en la introspección. Cabe añadir que este tipo de cine, con las debidas excepciones, no es del gusto del público actual.

***AR**. -Nuestra cultura ha sido hasta la fecha logocéntrica. ¿Se verá desplazada por la visual como instrumento cognoscitivo?*

MH. -No lo sé. Algunos dicen que eso ya está ocurriendo, y lo dicen para denigrar el cine. Hay un cine actual muy malo, pero sigue habiendo un cine muy bueno. Las espadas están en alto, y todo puede suceder, incluyendo la también creciente degradación de la literatura. Pienso que, sin saber lo que ocurrirá dentro de un siglo, todavía queda mucho tiempo para que continúe la colaboración y la complementación de ambas disciplinas en favor del verdadero conocimiento.

***AR**. -¿No es la literatura superior al cine? Lo digo porque parece que el cine sólo demanda de nosotros una actitud pasiva. Mientras que la literatura nos obliga a una labor descifradora de los signos lingüísticos. Si la novela ha de acomodarse al cine, ¿no se pierde en contenidos intelectuales en aras de una mayor simplicidad estilística y semántica?*

MH. -Cuando hablamos así, hablamos, sin querer o queriendo, de la buenísima literatura y del malísimo cine. Eso no es justo, puesto que hay una literatura malísima y un cine buenísimo también. Una película de Woody Allen exige más que una novela de Christian Jacq, por oponer ejemplos populares. Y yo creo que una película de Theo Angelopoulos exige tanto como una novela de Peter Handke. No se puede hablar en términos generales de esto, y de esto hablan siempre en términos generales las personas previamente empeñadas en la superioridad de la literatura.

***AR**. -¿Se ha servido usted de ciertos modelos cinematográficos para elaborar su novela?*

MH. -No.

***AR**. -¿Cómo se consigue mejor el punto de vista con la cámara o con la pluma?*

MH. -La pluma llega a todas partes, pero el punto de vista se consigue mejor cuando se sabe ver mejor.

***AR**. -¿La ubicuidad de la cámara cinematográfica equivale a la ubicuidad del narrador omnisciente de la novela tradicional?*

MH. -No llega a tanto, pero casi. El mundo interior es de más difícil acceso para el cine, que muchas veces lo representa bien a través

del exterior. La tristeza de un hombre, por ejemplo, la literatura puede contarla desde dentro con todo lujo de detalles, pero el cine también puede hacer un buen papel situando a ese hombre en un determinado escenario y de una determinada manera. El cine lo hará, ya digo, con menos detalle, pero a cambio, lo hará en menos tiempo, con más economía, y tal vez con una claridad mayor.

***AR**. -El cine es el arte del reflejo objetivo de la realidad. La novela es el arte de la interioridad subjetiva. El cine es el arte del espacio y la novela es el arte del tiempo. El cine se mueve en el plano de la metonimia y la novela en el de la metáfora. ¿Está usted de acuerdo con estas afirmaciones?*

MH. -En absoluto. En estos terrenos no hay pautas generales, sólo hay casuística, es decir, sobran ejemplos de una cosa y de la contraria. Sólo quiero aclarar que es falso que el cine, por objetivizar aparentemente con la imagen, sea justamente un arte objetivista u objetivador. La imagen objetiva no existe ni dentro de un fotomatón.

***AR**. -¿Puede el cine desarrollar ideas abstractas del pensamiento lógico?*

MH. -El cine, como otras artes plásticas, es evidente que tiene imitaciones obvias para servir al pensamiento con la misma versatilidad, intensidad y detalle con que lo sirve la palabra. El cine puede, mediante sus usos narrativos, desarrollar imágenes y argumentos que contengan cualquier disquisición suficiente sobre cualquier concepto. O sea, una novela y una película pueden tratar de la idea del límite, por ejemplo, pero ni la novela ni la película podrán decir sobre el límite lo mismo que, con la palabra escrita, puede decirse en un libro de filosofía. Esto es evidente. Otra evidencia, y bien juguetona, es, sin embargo, que si el cine hubiera existido en tiempos de Platón, una película podría contener cualquiera de sus diálogos. Mañana mismo, Savater, si quiere y si fuera útil para algo, podría decir ante una cámara exactamente lo mismo que escribiría en un libro. ¿Que lo fundamental seguiría siendo la palabra? Desde luego, pero no sería la palabra escrita. El cine, si quiere, puede permitirse esta pequeña chulería y, si se quiere, este corte de mangas a los fanáticos de la imprescindibilidad de la letra impresa. Fue Truffaut el que dijo, supongo que para provocar, como yo ahora, que si filmáramos línea por línea un libro y lo proyectáramos en una pantalla, “eso” también sería una película.

***AR**. -”La novela es un relato que se organiza como mundo; y el film es un mundo que se organiza como relato” según Jean Mitry en su* Estética y Psicología del cine*. ¿Está de acuerdo?*

MH. -Estoy de acuerdo y también estoy de acuerdo en lo contrario.

***AR**. -Cuál es la diferencia entre escribir un guión y una novela?*

MH. -Muchas, pero básicamente que, en el guión, la palabra sólo cuenta por sí misma en los diálogos. O sea, como en un texto teatral. El guionista no tiene por qué esmerarse con la palabra en las acotaciones o descripciones que acompañan a los diálogos, sino que ahí utiliza una palabra meramente funcional y representativa. Esto permite escribir más deprisa un guión que una novela.

La duración de los diálogos no puede ser cualquiera, porque ha de tenerse en cuenta una previsión de puesta en escena que comportará una determinada duración lógica (con lógica del cine) de cada plano y un determinado ritmo en la sucesión de los planos. También, claro, que esos diálogos se escriben para ser "dichos" y acompañando a acciones simultáneas que han de ejecutar actores, y no para ser leídos. El ritmo y la estructura de las escenas también varía, por lo que el guionista atiende a la duración de cada escena con arreglo a las pautas propias del cine, de cada género del cine. Esto tiene muchas concreciones prácticas. Por ejemplo, en el cine se considera que cada nueva escena debe hacer avanzar la historia que se cuenta, no dar nunca una información que ya se ha dado, etc. ... El guionista debe pensar que lo que escribe está destinado a ser visto, por tanto debe pensar en las imágenes que está desencadenando, con especial atención al movimiento que ha de producirse dentro de ellas. En fin, las diferencias son tantas que condicionan no ya la materialización de la escritura, como es obvio, sino la propia actitud y punto de vista del escritor como generador de un relato destinado a ser seguido de una manera determinada y bajo unas condiciones totalmente distintas a las de la literatura.

Alicia Ramos
St. Louis University
Recinto de Madrid