

EL ESPÍRITU DE ‘APOSTROPHES’

PIERRE NORA: Después de quince años, ¿de qué programas se acuerda más? Y si, como intuyo, son los monográficos en los que usted conversa con un solo escritor, ¿no le hace esto plantearse, retrospectivamente, el formato del programa?

BERNARD PIVOT: Tiene toda la razón al creer que las conversaciones, que Nicolas Ribowsky filmó con sumo cuidado, con Jouhandeau, Yourcenar, Cohen, Solzhenitsyn, Lévi-Strauss, Dumézil, Simenon, Guilloux, Dolto, Jules Roy, François Jacob, Étiemble, etc., son las que me han dejado el recuerdo más perdurable. En primer lugar, porque se grabaron en sus respectivos domicilios, de donde yo salía con el estado de ánimo de un conquistador que se ha colado en la intimidad de «un gran hombre» y también con la deliciosa sensación de ser un ladrón y un predador. Y después, porque no hay nada tan emocionante para el periodista, para el escritor y para el telespectador que el *ping-pong* de preguntas y respuestas, que resulta inviable en un programa largo con varias personas en un plató, sobre todo si se aspira a que todas ellas participen con espontaneidad.

De todas formas, sigo afirmando que el éxito de *Apostrophes* se debe a la puesta en escena temática en torno a una mesa baja, en directo y en estudio. Y que no me equivoqué al recurrir a las conversaciones a dos bandas sólo de forma excepcional. Cincuenta

y dos conversaciones al año me habrían obligado a invitar a escritores que no merecían tanta atención y habrían trivializado el formato. Precisamente porque aquellas conversaciones en casa de un escritor eran una rareza y rompían el curso habitual de *Apostrophes*, resultaban tan relevantes. En esos casos, el público pensaba: «¡Si *Apostrophes* se desplaza a casa de éste, es que merece la pena!». Y, en efecto, eran creadores con los que, por estar en el ocaso de su vida, se podía, durante más de una hora, intentar hacer balance, esbozar un testamento. De hecho, muchos ya no están en este mundo. En ese sentido, tuve un fallo imperdonable con Fernand Braudel: me lo tomé con calma, me decía a mí mismo que para el año que viene, así lo preparo mejor... Y la Historia despachó a Braudel antes que yo, eso me pasa por remolón y optimista... Pero tuve un éxito innegable con Nabokov, con quien estuve hablando un año antes de que muriera, y conseguí el único documento relevante televisado y en francés con este escritor, al que sitúo entre los diez mejores del siglo xx (no me pregunte por los otros nueve). Pero fíjese qué alcance tenía la ironía nabokoviana: el programa se hizo en directo en el estudio de Antenne 2; no fue una conversación a dos bandas propiamente dicha, porque Gilles Lapouge también se apuntó; y todas las preguntas y respuestas estaban preparadas, por lo que Nabokov se limitó a leer lo que llevaba escrito. ¡Pero eran lentejas! Así que me las comí –Nabokov hizo gala de un humor, una elegancia y una sutileza admirables– y ese *Apostrophes* es probablemente el más valioso de todos.

El otro motivo que justificaba el formato habitual de *Apostrophes* es la finalidad del programa, que era informar a los franceses de las novedades que llegaban a las librerías e incitarles a comprar libros y leerlos. Una conversación semanal significaba sólo cincuenta libros al año. Con una media de otros cinco escritores todos los viernes, eran doscientos cincuenta libros al año los que aprovechaban la promoción de *Apostrophes*. No todos la merecían, por supuesto. En quince años y medio, ¡cuántos títulos han caído en el olvido, barridos por las nuevas oleadas de títulos igualmente efímeros! Pero el periodismo, tal y como yo lo concibo, no se debe necesariamente a lo que es bonito, profundo y dura-

dero (si así fuera, quizá el programa tendría que haber sido trimestral). En el escaparate de las librerías *también* hay escritores noveles, obras coyunturales, libros interesantes pero que no han cuajado del todo, ensayos que entran en el terreno periodístico, etc. Es una mezcla de géneros que también contribuyó a que mi programa funcionara. Y fue precisamente ese batiburrillo lo que, al principio, escandalizó a más de uno, esos diez o quince minutos de programa con varios invitados de distinta valía que hablaban por turnos y en pie de igualdad, y que fueron tan beneficiosos para las librerías, porque al público le sabían a poco y quería prolongar con la lectura esa conversación rápida que había visto y oído. No todos los libros que aparecieron en *Apostrophes* eran obras maestras; no todas las obras maestras aparecieron en *Apostrophes*. Pero, desde 1975, *Apostrophes* no ha dejado pasar nada relacionado con la vida de los libros y con la confrontación de ideas. Es un programa que ha sido testigo de su tiempo, que ha contado, *siempre a través de los libros*, las pasiones, las preguntas, las emociones y las ridiculeces de su época.

Por último, conservo en la memoria muchos de los programas llamados «de estudio», como los *Apostrophes* con los «nuevos filósofos»; con los historiadores (Duby, Le Roy Ladurie, Ariès, etc.); con los cristianos del Viernes Santo; con Jean D'Ormesson, Mario Vargas Llosa, François Mitterrand, Charles Bukowski, John Le Carré, Georges Perec, Hubert Reeves, etc.; con un Simon Leys justamente indignado con los intelectuales occidentales maoístas; con los novelistas aspirantes al Goncourt rodeando a Hervé Bazin en el restaurante Drouant; con esas inglesas que tan bien conocen los vinos franceses; con Simone Signoret, Patrick Modiano, Raymond Aron (aunque el programa del cara a cara con Galbraith fue un estrepitoso fracaso), Roland Barthes (conversando con Françoise Sagan y Anne Golon –¡sí, la autora de *Angélique!*), Claude Hagège y Raymond Devos (sí señor, en el mismo programa), Pierre Bourdieu y Pierre Perret (ídem), y el truculento Henri Vincenot... Podría haber mantenido una conversación deliciosa con el autor de *La billebaude* que habría pulverizado las encuestas de *Apostrophes*, pero, en mi opinión, los libros de Henri

Vincenot no estaban a la altura de los de los escritores que se habían confesado conmigo en su casa y a cuya puerta yo había acudido para decirles, en cierto modo: «Cuénteselo todo a Pivot antes de morir...».

PN: ¿A qué personalidades, de Francia y del extranjero, le hubiese gustado llevar al programa, aparte de René Char, Cioran, Gracq, que son inaccesibles, aunque... ¿llegó usted a intentarlo? ¿Tuvo en cuenta a Sartre, que durante los cinco primeros años de *Apostrophes* vivía?

BP: Sí, estuve rondando a Char, Gracq y Cioran. Pero como respetaba su decisión de guardar silencio, nunca los invité oficialmente. Y como son personas educadas, no rechazaron la oferta que nunca les hice. Lo cual viene a ser lo mismo. Ya eran famosos antes de la televisión y la gente los leía sin la televisión; pertenecen a unas generaciones de escritores –al igual que Beckett y Michaux, y antes que ellos, Proust y Baudelaire, y antes incluso, Pascal, Voltaire y Molière– que se impusieron sin ayuda de los programas literarios de la pequeña pantalla. De modo que, ¿por qué iban a ceder, siendo ya viejos? Albert Cohen, poco dado a las entrevistas, acabó accediendo a recibirme en su casa delante de las cámaras. Como el resultado no lo disgustó demasiado, acabó abriéndole la puerta a otras visitas.

Con Sartre, ¡imposible! A mitad de los años sesenta criticé –reconozco que con muy mala baba– una novela de Simone de Beauvoir, cosa que ella jamás olvidó ni me perdonó. Además, Sartre estaba reñido con Antenne 2. Cuando empezó a funcionar, la cadena le prometió al escritor una serie de programas sobre el siglo xx. Pero, en unas circunstancias que alimentaron la polémica, Antenne 2, al final, tuvo que renunciar al proyecto. Pregunta: ¿al final de su vida, Sartre seguía siendo Sartre? Por entonces había muchos que contestaban, si no en su lugar, al menos a su vera.

También estaba Jean Genet, pero entraba en el mismo tipo de personaje que Char o Gracq.

PN: Entre sus invitados en solitario hubo uno, al menos, cuyo nombre no resultaba tan fácil: Solzhenitsyn, en abril de 1975, cuando el programa llevaba cuatro meses emitiéndose. En aquella época era una elección profética y ese programa tuvo una importancia histórica. ¿Lo sospechaba usted? ¿Cómo se le ocurrió la idea? ¿Cómo se organizó la cosa? ¿Hubo reacciones inmediatas en la televisión y en otros medios? ¿Cómo vivió usted aquella aventura?

BP: *Apostrophes* databa de sólo unas semanas cuando Serge Montigny, que dirigía el gabinete de prensa de la editorial Seuil, me llamó por teléfono para preguntarme si, suponiendo que Solzhenitsyn accediera a participar en un programa de televisión francés con ocasión del lanzamiento de *El roble y el ternero*, si el desterrado soviético más famoso estuviese de acuerdo..., qué me parecería... Dos rusos, ¡aunque tan distintos uno de otro!, Nabokov y Solzhenitsyn, fueron mis dos mejores exclusivas. ¡Y además durante los primeros cinco meses del programa!

Me sentía con los hombros algo débiles para recibir al autor de *Archipiélago gulag*, que había sobrevivido a tres desastres del siglo xx: la guerra, el cáncer y los campos de concentración. Yo me sentía pequeñísimo frente a aquel gigante de la Historia y del libro, que anunciaba que iba a visitar mi estudio... ¡Pero tampoco iba a decirle que no por modestia! Era la primera vez que en Francia íbamos a tener acceso, a poder ver y escuchar al testigo de cargo número uno del comunismo estalinista, del comunismo a secas, y las polémicas sobre su persona y sus libros habían surgido precisamente porque él no hacía distinción alguna entre las supuestas variedades de comunismo. A *L'Humanité*, que me había tratado con bastante dureza cuando, un año antes, en mi programa *Ouvrez les guillemets*, organicé un debate contradictorio sobre los libros de Solzhenitsyn, le pareció lamentable que se dedicara un programa entero a un apátrida tan reaccionario –programa que, excepcionalmente, duraba veinte minutos más!–. Por su parte, la embajada de la URSS en Francia se limitó a pedirle a Marcel Jullian, directivo de Antenne 2, que suspendiera el programa. Para plantearle preguntas a Solzhenitsyn invité especialmente a Jean

D'Ormesson y a Jean Daniel, y, quince años después, todavía hay quien se acuerda de la polémica que, delante de aquel ruso entre pasmado y divertido, los enfrentó en lo referente al futuro del Vietnam de donde estaban saliendo los últimos estadounidenses y del que Solzhenitsyn profetizaba el control del norte sobre el sur.

Se me reprochó que no invitara al debate a un intelectual comunista –por entonces todavía quedaba alguno–. Por una parte, no estoy seguro de que Solzhenitsyn lo hubiese consentido, y por otra, el programa corría el riesgo de convertirse en un enfrentamiento entre ambos, en cuyo caso, ¿no estaría yo hoy muerto de vergüenza por haber sido tan comodón y pusilánime como para situar en el mismo plano, en los prismáticos de la Historia, a un gigante y a una pulga?

Una última cosa sobre mis dos rusos. En aquella época, los sillones de *Apostrophes* eran muy mullidos, se hundía uno en ellos. Tanto Nobokov como Solzhenitsyn se negaron a sentarse ahí. Exigieron asientos duros. Así que opté definitivamente por la dureza, y ningún invitado de *Apostrophes* tuvo en adelante la posibilidad de acomodar su persona, augusta o vacilante, en la molicie.

PN: Hablando de Solzhenitsyn, es usted una de las pocas personas que ha pasado con él varios días en la intimidad, en Vermont. Cuéntenos... ¿Qué le pareció? ¿Qué fue lo que más le llamó la atención? ¿De qué hablaban? ¿Cómo transcurrió la estancia?

BP: Si cuando yo digo que es usted un predador... ¡Botín máximo en tiempo mínimo! Eso también se le podría aplicar a Solzhenitsyn, que accedió –un regalo fabuloso, sabiendo cómo lucha contra el tiempo para escribir todo lo que tiene que escribir– a dedicarnos un día y medio. Un día para filmarlo en su vida cotidiana: en su mesa de trabajo, con sus hijos, con su mujer, dando un paseo, jugando al tenis, en sus actividades de leñador, etc.; y una mañana para la conversación a dos bandas. ¿Es apropiada la expresión «a dos bandas»? Bajo la batuta del director Jean Cazenave, nos plantamos allí catorce personas, porque además de los técnicos de vídeo estaban los traductores y el equipo de traducción simultánea.

nea. Además de Claude Durand, el editor de Solzhenitsyn, y también una fotógrafa. ¡Un comando que tomaba la propiedad más secreta del estado de Vermont! El escritor expresó cierta sorpresa de que hubiera tanta gente, y después de estrecharle la mano a todo el mundo y de enterarse qué hacía cada uno, se entregó a nuestra curiosidad con un entusiasmo, una amabilidad y un buen humor que nadie habría imaginado en una figura tan legendaria.

Justo antes de la primera toma, nos comunicó una única restricción: «Estoy a su entera disposición, haré todo lo que esté en mi mano para satisfacerlos, al igual que mi familia. Pero hay una cosa que no deben pedirme nunca: que repita una escena o vuelva a decir algo». De esta forma dejaba clara su determinación de no pasar de la espontaneidad a la simulación, de lo verdadero a lo artificial, de que no lo filmaran «haciendo teatro». Después del almuerzo, que habían preparado la señora Solzhenitsyn y su madre, Katerina Svetlova (que era física en la URSS), uno de los cámaras no pudo captar una escena emotiva y fugaz, no recuerdo cuál, con los niños. Jean Cazenave apenas había empezado a pedir que la repitieran cuando resonó un *niet* categórico.

Me acuerdo de la ventana abuhardillada de la casa de trabajo que el escritor mandó construir siguiendo sus propias indicaciones, para llegar hasta el final de esa obra gigantesca que es *La rueda roja* sin perder tiempo. ¿Se ha construido en el mundo alguna otra casa al servicio de un proyecto literario? En la planta baja, un salón biblioteca inmenso donde están los manuscritos y las obras de referencia, y una capillita preciosa rebosante de sol y de iconos. En el primer piso, encima de amplias mesas, montones de fichas y notas sobre los hechos históricos y los personajes: ese es el escenario donde el escritor representa su fresco. Y en el piso superior, bañado en los raudales de luz que entran por los ventanales y los montantes, lo escribe.

Me acuerdo de la caligrafía finísima del antiguo prisionero del gulag, cuyas palabras invadían hasta el último centímetro cuadrado de papel.

Me acuerdo de los hermosos ojos castaños de Natasha, su mujer, grácil y enérgica.

Me acuerdo de tres muchachos bajitos, pero fornidos y mo-fletudos, y sobre todo del segundo, Ignat, que entonces tenía once años y tocaba al piano el segundo *Concerto* de Beethoven.

Me acuerdo de Stephan, el tercero, que afirmaba que estaba aprendiendo francés y le gustaba jugar al fútbol.

Me acuerdo de un abedul muy alto, que Solzhenitsyn miraba con admiración y puede que con nostalgia.

Me acuerdo de la fuerza y la energía que se desprenden del cuerpo, de las manos, de la cabeza y de la sonrisa de Solzhenitsyn, de su voz potente y pedagógica, y me acuerdo de que allí, en su casa, volví a sentir, como lo hiciera en París ocho años antes, pero de forma más intensa y obvia, que aquel hombre definitivamente estaba hecho de otra pasta.

Me acuerdo de Solzhenitsyn rematando la conversación con esta frase: «En lo más hondo de mi ser tengo la sensación y el convencimiento de que regresaré, vivo, a mi patria».

Me acuerdo de cómo reaccioné: con admiración y absoluta incredulidad.

PN: ¿Y qué pasa con usted? Para todo el mundo, Pivot es Pivot desde y para siempre. Pero, ¿tiene usted la sensación de haberse encontrado a sí mismo inmediatamente? ¿De haber hecho auto-crítica, de haber madurado su técnica?

BP: ¿Acaso tengo una técnica para entrevistar? No. Tengo una forma de ser, de escuchar, de hablar y de replicar que forma parte de mí, que ya existía antes de meterme en la televisión y que seguirá existiendo cuando la deje. Mucha gente piensa que por el hecho de hacer preguntas y conversar delante de las cámaras, el periodista debe comportarse de forma distinta a como lo haría cuando habla con alguien en su vida cotidiana. Yo, en cambio, no veo más que puntos en común entre ambas situaciones, salvo que, obviamente, en la televisión el tiempo siempre se te echa encima y tienes que darte más prisa que si estuvieras en tu casa o en la calle, y que todas las palabras deben ser «útiles». Pero en el trajín de la conversación, ¿cómo puede uno ser distinto a como

es en su fuero interno? A menos que sea un actor fabuloso y construya para los platós de televisión un personaje ajeno a la realidad –en cuyo caso, imenudos tejemanejes!–, no me veo como un doctor Jekyll y un señor Hyde de la comunicación.

Y eso que, al principio, sí que pensé en hacer algo así. Cuando, en 1973, Jacqueline Baudrier me pidió que hiciera en la cadena Uno de entonces un programa literario que iba a titularse *Ouvrez les guillemets*, como carecía de experiencia en televisión y tenía que lanzarme a la piscina sin ningún tipo de prueba, ensayo o preparación previos, se me ocurrió cambiar mi forma de hablar habitual. Hice un balance rápido: «Hablas demasiado deprisa, construyes mal las interrogativas, abusas de las onomatopeyas y de las coletillas, etc.». ¡Menudo agobio! Así que durante los días anteriores al programa hice el esfuerzo de hablar despacio, de construir interrogativas impecables y de desterrar de mi boca las palabras inútiles e incongruentes... El día antes de la gran noche me di cuenta de que resultaba grotesco. Me eché una buena bronca y me dije lo siguiente: «Bernard, hijo mío, saldrás ganando si eres tú mismo y no otra persona, en todo caso, no esa a la que estoy oyendo hablar absolutamente consternado, como si tuviera la laringe colgada de una percha... Pueden pasar dos cosas: o que tu forma de expresarte –algo rebuscada a veces, es cierto– encaje bien y tenga buena acogida, en cuyo caso mejor para ti; o que no guste, resulte irritante y sea incompatible con la calidad de un programa literario, ejemplar en todo lo demás, en cuyo caso volverás *ipso facto* a la prensa escrita después de haber fracasado en este empresa, muy interesante a pesar de todo...». Ya conoce usted el resto, a saber, que precisamente este estilo no universitario –discúlpeme, señor Nora–, no pedagógico y tirando a coloquial, espontáneo y popular, de conversar con los escritores y los intelectuales y de hablar de libros contribuyó en gran medida a que el programa fuera un éxito.

Aun así, me impuse algunas reglas de sentido común que, por lo demás, aplican la mayoría de periodistas televisivos de forma consciente o no: 1) hacer preguntas cortas; 2) considerar que cualquier respuesta, aunque sea decepcionante, es más importante que la pregunta («Mi respuesta es sí, dijo Woody Allen,

pero ¿cuál era la pregunta?»); 3) no olvidarse nunca de que también es el telespectador quien hace la pregunta y que también él escucha la respuesta.

PN: ¿Ha mejorado como entrevistador?

BP: No puedo creer que no haya mejorado a lo largo de estos años, ni que si tuviera que hacer un programa de debate durante otros veinte años no seguiría haciendo progresos. Cualquier trabajo de larga duración, repetitivo aunque siempre nuevo, lleva implícita, a menos que seas profundamente pesimista, la ambición de ser siempre mejor de lo que fuiste. Aunque me temo que esto no sea más que un deseo amable o una actitud cómoda. Porque, año tras año, lo más probable es que evoluciones imperceptiblemente hasta alcanzar una eficacia que no es menor ni mayor que la eficacia anterior, pero que está hecha de elementos cuya dosis varía con la edad. ¿Acaso la experiencia y el oficio que tengo ahora no los he ganado a costa de la espontaneidad? ¿Y la ingenuidad, natural o fingida, no ha ido cediéndole el sitio a un realismo sereno? ¿No parece que los escaqueos y las mentiras de algunos invitados me fastidien más que antes?

Lo que no ha cambiado es la cantidad considerable de trabajo, esencialmente de lectura, que he realizado para sacar adelante el programa lo mejor posible. Porque en el número setecientos estaba igual de agobiado *antes del programa*, que en el número siete. Qué tranquilizador resulta entonces pensar que me he dedicado a prepararlo todo el tiempo que requería, que merecía y que, aunque sólo fuera por educación, les debía a los escritores que habían aceptado mi invitación y a los telespectadores que acudían a la cita.

PN: De acuerdo, pero se está yendo por las ramas. Para todo el mundo, su mejor cualidad como entrevistador –aparte de haber leído y entendido realmente los libros– consiste en hacerles a los escritores las mismas preguntas que cualquiera les haría si fuera usted, al margen de lo que usted, personalmente, sabe de ellos o de que a usted, personalmente, le apetezca plantear otras pre-

guntas. Lo de ser el intérprete de la curiosidad pública, ¿es un papel que ha preparado y elaborado, o es su forma natural de ser?

BP: Esa expresión suya de «intérprete de la curiosidad pública» me parece que define de maravilla la profesión de periodista. Y si he «preparado» ese papel fue, en primer lugar, en el centro de formación de periodistas y durante los primeros años que pasé en *Le Figaro littéraire*, donde los colegas más experimentados me enseñaron que las mejores preguntas son las que les dan a los lectores o a los oyentes la estimulante sensación de que, si hubieran estado en el lugar del periodista, habrían preguntado lo mismo. Y lo que es seguro es que, en parte, también es un don.

En todos los programas parto del siguiente postulado: el público no sabe nada y yo tampoco, mientras que los intelectuales y los escritores saben muchas cosas. Pero como me he leído los libros, sé lo bastante para actuar como mediador entre la ignorancia del primero –que está deseando aprender– y el conocimiento de los segundos –que están deseando transmitir su sabiduría–. Considero que *Apostrophes* ha salido bien, el viernes que los telespectadores –mejor informados, más instruidos y menos ignorantes de lo que estaban antes del programa– sienten unas ganas irresistibles de saber más, y para eso compran y leen los libros de los que hemos hablado durante setenta y cinco minutos.

Si quien hace las preguntas no se ha leído los libros, toca temas comodín y no puede replicar porque carece de los conocimientos mínimos, existe el riesgo de que el escritor resulte decepcionante y sea un fastidio para él, para su libro y para el público. Si, por el contrario, quien hace las preguntas se ha empollado el tema, demuestra que sabe tanto como el escritor e incluso le da varias vueltas, se llega a una conversación de especialistas de la que los espectadores se sienten excluidos y es un fastidio para ellos, para el escritor y para su libro. Por eso es tan importante que el periodista que se encarga de los libros en televisión no sea además escritor, un colega de sus invitados. Le voy a contar un secreto muy tonto que algunos han llamado «el milagro de *Apostrophes*»: no soy escritor, lamento no serlo, pero esa vieja herida, profunda y oculta, no ha generado

en mí ni despecho ni acritud, sino una sincera admiración (sin llegar a ser beata) y una violenta curiosidad por cualquier persona que haya convencido a las editoriales Gallimard, Fayard, Actes Sud o Bernard Barrault para que publicaran su nombre al lado de ellos en la cubierta de un libro. Lo demás, lo que viene luego, no es más que lectura y opinión. Lo esencial, usted lo ha entendido, es tener *buen*a disposición. Yo la tenía. Ahora lo dejo porque ya no tengo tanta.

PN: Así que se acabó lo que se daba. ¿Por desgaste psicológico? ¿Porque la producción ya no le parece tan emocionante? ¿Y a qué disciplina interna se somete usted para seguir estando como nuevo?

BP: Se acabó lo que se daba porque ya no me da por leer. Concretamente, cada vez me cuesta más leer novelas. Todo lo que sea historia, ensayo, ciencias humanas, autobiografías, etc., lo llevo de maravilla. Puedo seguir leyendo diez horas al día. Pero la novela, que durante más de quince años he consumido desahogada, desordenada y apasionadamente, ya no me parece tan llevadera. ¡No es ella la que está cansada, sino yo! De momento ya he renunciado a leer novela histórica, principalmente la que transcurre durante la Edad Media y la Revolución francesa. Sólo de pensar en abrir una me dan ganas de salir por pies. Saturación. Exacerbación. Y noto que pronto se me va a caer de las manos toda la ficción. Pero, ¿cómo puedo seguir haciendo *Apostrophes* sin leer novelas o leyéndolas aburrido y a regañadientes? ¿Cómo se puede mantener la calidad y la verosimilitud de un programa si oculto una parte esencial de la producción editorial y si, engañando a los telespectadores (también los engañaría si tuviera «negros» que leyeran las novelas por mí), por omisión voluntaria, por mi propia comodidad, renunciara a presentarles aquello a lo que más los tenía acostumbrados y que a ellos les sigue gustando?

¿Cómo podría transmitir por antena el placer de leer (novelas) si yo ya no lo siento? Falseando su preparación y alterando su desarrollo, el programa no tardaría en decepcionar y hundirse.

Por último, tengo ganas de erguir la cabeza –siempre inclinada sobre los libros– y de volver al cine, al teatro, a las exposi-