

70 AÑOS DE CONVERSACIONES
CON ESCRITORES DE PASO



CONVERSACIONES

Curaduría de Harrys Salswach
Prólogo de Francisco Suniaga



Cyngular

**70 AÑOS DE CONVERSACIONES
CON ESCRITORES DE PASO**

70 AÑOS DE CONVERSACIONES CON ESCRITORES DE PASO

Curaduría Harrys Salswach
Prólogo Francisco Suniaga



70 años de Conversaciones con Escritores de Paso

Editores: Vicepresidencia de Comunicaciones y RSE de Banesco y Sergio Dahbar

Producción General: Vicepresidencia de Comunicaciones y RSE de Banesco Banco Universal

Producción Ejecutiva: Cyngular

Curador: Harrys Salswach

Coordinación editorial, compilación y edición de textos: Rafael Osio Cabrices

Diseño: Jaime Cruz

Retratos: Vasco Szinetar

Investigación Documental: Ana María Matute

Corrección: Carlos González Nieto

Fecha de publicación: Octubre 2017

Depósito legal: DC2017001181

ISBN: 978-980-4250-06-4



Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.



ÍNDICE

Presentación *_Pag. 9*

Prólogo *_Pag. 11*

Conversaciones

William Faulkner / *Guillermo Meneses* *_Pag. 16*

Juan Carlos Onetti / *Esdras Parra* *_Pag. 19*

Mario Vargas Llosa / *Mary Ferrero* *_Pag. 23*

Carlos Fuentes / *Miyó Vestrini* *_Pag. 34*

Pablo Neruda / *Miyó Vestrini* *_Pag. 39*

Tomás Eloy Martínez / *Carlos Rangel y Sofía Ímber* *_Pag. 42*

Juan Goytisolo / *Carlos Rangel y Sofía Ímber* *_Pag. 51*

Augusto Roa Bastos / *Tomás Eloy Martínez* *_Pag. 58*

Guillermo Cabrera Infante / *NN* *_Pag. 70*

Vladímir Bukovski / *Carlos Rangel y Sofía Ímber* *_Pag. 80*

Raymond Aron / *Roberto Giusti y Miguel Schapira* *_Pag. 88*

Jorge Luis Borges / *Carlos Rangel y Sofía Ímber* *_Pag. 93*

Camilo José Cela / *Carlos Rangel y Sofía Ímber* *_Pag. 105*

Isabel Allende / *Sergio Dahbar* *_Pag. 113*

Evgueni Alexándrovich Evtuchenko / *José Pulido* *_Pag. 118*

Heberto Padilla / *Rafael Arráiz Lucca y Vasco Szinetar* *_Pag. 124*

Alejandro Rossi / *Rafael Arráiz Lucca, Vasco Szinetar y Antonio López Ortega* *_Pag. 130*

Gabriel García Márquez / *Marianela Balbi* *_Pag. 135*

Umberto Eco / *Jaime Bello León* *_Pag. 139*

Jean Baudrillard / *María Elena Ramos* *_Pag. 142*

Juan Villoro / *Antonio López Ortega* *_Pag. 149*

Fernando Vallejo / *Rubén Wisotzki* *_Pag. 155*

Enrique Vila-Matas / *Jesús Ernesto Parra* *_Pag. 158*

Gianni Vattimo / *Boris Muñoz* *_Pag. 162*

Derek Walcott / *Ana María Hernández* *_Pag. 166*

Carlos María Domínguez / *Daniel Centeno* *_Pag. 169*

Antonio Gamoneda / *Leonardo Padrón* *_Pag. 173*

Laura Restrepo / *Daniel Centeno* *_Pag. 184*

Juan Gabriel Vásquez / *Rafael Osío Cabrices* *_Pag. 190*

Javier Cercas / *Eloy Yagüe* *_Pag. 195*

PRESENTACIÓN

Juan Carlos Escotet Rodríguez

De la Europa del siglo XVII proviene una idea que, en siglos posteriores, adquiriría una creciente relevancia: la de que el intercambio con extranjeros enriquecía la perspectiva de nosotros mismos. América Latina fue con frecuencia un destino de interés para esos visitantes de privilegio que son los escritores, por esa facultad que tienen para observar con profundidad y luego volcar sus percepciones e intercambios en textos duraderos. Muchos de esos escritos, en los más diversos formatos y extensiones, a lo largo de las décadas y los siglos, se han convertido en referencias para la comprensión de la pregunta perenne de lo que somos.

Se ha repetido de forma incansable: el extranjero nos trae novedades, noticias del mundo, experiencias distintas a las nuestras. Quien formula una invitación y recibe a un visitante hace patente un anhelo: ver más allá de lo inmediato. Contrastar lo propio con lo ajeno o lo distinto.

Ha sido afortunado que, a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI, nuestro país haya sido un destino apetitoso para grandes creadores y pensadores provenientes de distintas partes del mundo. Numerosas han sido las instituciones gubernamentales, diplomáticas, académicas y empresas que lo han hecho posible. Banesco ha sido una de las organizaciones contribuyentes: las visitas que Ernesto Sábato (2002) y Derek Walcott (2007) realizaron a nuestro país lo fueron como parte del programa Palabras para Venezuela, que se ha realizado en cuatro oportunidades.

Cada uno de los intercambios que contiene *70 años de conversaciones con escritores de paso* es un esplendoroso obsequio para el espíritu del lector. Ninguna de estas entrevistas exige requisito previo: no es necesario haber leído al autor, ni tampoco ser un especialista en las cuestiones de la literatura. Se leen estas páginas como quien asiste a sucesivos encuentros con notables conversadores, que nos regalan con episodios cargados de interés y de ideas.

Basta con que el lector vaya al índice de esta publicación: se sorprenderá con el alto nivel y la diversidad de los treinta autores entrevistados: poetas, pensadores y, en su mayoría, narradores. Varios galardonados con el Premio Nobel de Literatura y otros importantes reconocimientos. La mayoría, ya fallecidos; unos pocos todavía produciendo y publicando libros que ahora mismo están generando un enorme interés, dentro y fuera de Venezuela, tanto en el ámbito de nuestra lengua española como en otras lenguas.

Las materias que contienen estas entrevistas apuntan a la pluralidad del mundo. No hay ninguna que se enfoque solo en lo literario. En ellas se habla de cultura en la más amplia disposición del término; se comentan con recurrente lucidez las tendencias sociales y políticas; se abordan temas controversiales, muchos de los cuales no han dejado de serlo y que siguen animando las conversaciones entre los ciudadanos de cualquier país.

Otro aspecto que me resulta imprescindible mencionar se refiere a la cualificación de las entrevistas. A la agudeza, pertinencia, claridad y eficacia que muestran los escritores y periodistas que, a lo largo de las décadas, se encontraron con estos autores visitantes y les formularon las preguntas que activaron el pensamiento, los recuerdos y la sensibilidad de cada uno. Los treinta intercambios que pueden leerse a continuación son una demostración más de que el periodismo de calidad tiene en Venezuela una tradición consistente y habitada de recurrentes y admirables ejemplos.

Insisto en repetirlo a quien lea este prólogo: *70 años de conversaciones con escritores de paso* retribuirá con creces el tiempo que se le dedique. Es un material cargado de atractivos y palabras inolvidables. Atraviesa por un tema vital para la Venezuela de nuestro tiempo: los modos en los que, a través de las décadas, nos hemos relacionado con la creación más allá de nuestras fronteras. Muestra un deseo muy arraigado en la cultura venezolana: dialogar con lo que se produce en otras latitudes, que ha sido un signo a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI.

La contribución que Banesco ha querido hacer al patrocinar esta publicación no es aislada. Está inscrita en un conjunto más amplio de ediciones que comparten la motivación del saber: partimos de la idea de que, para construir un mejor país, uno de sus requisitos indiscutibles consiste en la riqueza y diversidad de nuestra comprensión de Venezuela: a esa causa, en la que tantos venezolanos de bien están empeñados, espera contribuir *70 años de conversaciones con escritores de paso*.

PRÓLOGO

Francisco Suniaga

Suele ocurrir que en medio de la mayor devastación de una sociedad, como la que ha venido ocurriendo en Venezuela en los últimos tiempos, haya quienes dejen de lado nociones como el costo de oportunidad y, contra la lógica económica, traten de crear bienes de cualquier tipo en beneficio de todos o, por lo menos, de salvar lo salvable para facilitar la tarea de la reconstrucción, que ha de venir. Es lo que toca pensar cuando, en medio de este terrible desmoronamiento político y social que ya va para dos décadas, aparece una nueva entrega de la serie “70 años” que reitera la pretensión de sus editores de mostrarles a los venezolanos, desde diversos ángulos periodísticos, su verdadera condición de pueblo noble, cuál ha sido el camino recorrido, cuál su lugar en el mundo y cuáles sus grandezas. Estadio previo para la necesaria tarea de recomponer, en la forma y en el fondo, el cuadro de un país que no solo ha sido viable en todos los aspectos sino, además, mucho más gentil que este que ahora nos muestra una cara grotesca.

Con esta nueva entrega, *70 años de conversaciones con escritores de paso*, los editores han optado por seleccionar las entrevistas dadas por narradores, poetas y ensayistas que visitaron Venezuela durante las últimas cinco décadas del siglo XX y lo que va de esta centuria. Sí, aunque ahora parezca una irrealidad, aquí estuvieron de visita y dejaron su impronta los grandes creadores de la literatura en el mundo, aquellos que con sus obras abrieron los caminos y han iluminado el avance de la civilización occidental. Pero vinieron no solo para hablar de sus obras y dejar su luz; también vinieron a recibir alguna, a aprender de los venezolanos, de su experiencia como pueblo, única en América Latina durante buena parte de estas décadas.

Estas entrevistas, leídas en su conjunto, permitirán a los venezolanos mirarse a sí mismos y a su entorno con los ojos de Borges, Faulkner, García Márquez, Cela, Cortázar, Walcott, Onetti, Vargas Llosa, Aron, Fuentes, Bukovski, Eco y otros. Gente de mirada aguda y crítica, capaz de llegar sin grandes dificultades a la esencia de las cosas, a esas verdades que no son fáciles de distinguir en la trama de la cotidianidad.

Se podría afirmar que todos los grandes que pudieron venir, lo hicieron. Hay, claro está, ausencias que serían inexplicables, pero sabido es que en la Venezuela de hoy nada es más difícil que investigar. Dicho de la manera más simple, hay autores que estuvieron entre nosotros y fueron entrevistados, pero tales trabajos no aparecieron, no obstante el denuesto

del equipo investigador. Así, aunque Pablo Neruda visitó a Venezuela en numerosas oportunidades, fue un milagro haber encontrado la entrevista aquí publicada. Ernest Hemingway hizo un tour por Caracas en el que incluso asistió a una corrida de toros en el Nuevo Circo. Se afirma que dio una entrevista, pero fue imposible hallarla. El coso taurino caraqueño ocupaba un lugar importante en el circuito internacional de la fiesta brava; quizás fue esa la razón de su venida. El único lugar donde no se pudo realizar una búsqueda fue en los archivos de la Embajada de Estados Unidos, tal vez repose allí.

Esas entrevistas que no aparecieron, por supuesto, no quitan el menor valor a este trabajo ni mucho menos restan algo al impacto que en su momento originaron. La verdad incontrastable es que esas visitas constituían un reconocimiento al modo venezolano de ser y de formar parte, con sus marcadas especificidades, de la cultura occidental. Patrón civilizatorio al que, a pesar de la lamentable y costosa renuencia de grupos internos, Venezuela pertenece y quiere pertenecer.

Renuencia que no ha sido solo propia: también ha tenido sus cultores más allá de las fronteras venezolanas. El venerable politólogo estadounidense Samuel Huntington publicó en la revista *Foreign Affairs*, en 1993, un artículo titulado “Clash of civilizations”. En él predecía que la estructura política del mundo, tal como se concebía desde el tratado de Westfalia a mediados del siglo XVII, había llegado a su final. En lugar de pensar en Estados soberanos, planteaba, había que hacerlo en términos de las culturas o civilizaciones que los agrupaban, nueve según su cuenta. Vaticinaba, además, que los conflictos que tenían como actores a los entes estatales serían sustituidos por una especie de confrontación permanente entre las distintas culturas. Un desarrollo conceptual de origen académico relativamente lógico un cuarto de siglo atrás, cuando, con el triunfo de Occidente en la Guerra Fría, muchos colegas de Huntington consideraban que las ideologías, en particular la comunista, habían muerto, y con ellas la historia.

Es el caso que, al momento de definir qué sociedades nacionales pertenecían a cuáles civilizaciones, el afamado académico, en términos expresos, excluyó a América Latina (y con ella a Venezuela, por supuesto) de la occidental. Consideró a la latinoamericana una civilización aparte, mestiza en lo cultural y distante de la democracia liberal y del capitalismo. Exclusión que generó críticas agudas entre los académicos de todas las geografías y culturas, en particular entre los de Estados Unidos.

Han pasado casi veinticinco años desde entonces y el mundo entero sabe –los venezolanos tal vez mejor que nadie– que las ideologías, como diría cualquier habitante de por aquí, no estaban muertas sino de parranda, que están vivas y que la lucha sigue. Revivieron al impulso del rechazo masivo a los programas de ajuste económico, de inspiración fondomonetarista, aplicados en América Latina a finales de los años ochenta del siglo pasado, y con una cubierta para nada novedosa: el ancestral populismo latinoamericano.

Por esas paradojas de la historia, ha sido Venezuela el país donde con mayor fuerza se registró ese fenómeno, expresándose en un régimen (dicho en sentido técnico, sin conno-

taciones peyorativas) profundamente ideologizado en el plano político, comunista al estilo de la Guerra Fría, que inició un proceso de cambio económico, político y social de efectos devastadores.

Producto de la instauración de ese régimen a partir de 1999, y en paralelo con el proyecto político, marchó un proceso cultural sui géneris que incluye en sus propósitos la desafiliación de Venezuela a Occidente. Esto es, de la civilización de donde provino su idioma, religión, filosofía, su sentido de lo estético, el pensamiento científico, el derecho, el sistema de valoración ética y casi todo lo demás. No es fácil precisar la ortodoxia ideológica en un régimen político tumultuario como el venezolano en lo que va de siglo, pero es claro que desde su cúspide, en un discurso expreso y reiterado, se ha planteado –dándole a la tesis de Samuel Huntington un inesperado seguidor– una pertenencia exclusiva y excluyente a una supuesta cultura “latinoamericana”, apoyada en las herencias culturales indígena y africana.

Las comillas vienen al caso porque la noción sociológica “latinoamericana” es muy amplia, difusa y contradictoria para caber en una definición. Existen diferencias enormes entre un latinoamericano y otro como para integrarlos en un mismo conjunto lógico por el solo hecho de compartir el mismo continente. Juan Nuño ilustró el punto en una nota publicada a mediados de los noventa en el desaparecido *Economía Hoy* al afirmar, de la manera lapidaria como emitía sus juicios, que un venezolano de estos tiempos tiene más cosas en común con un italiano que con un latinoamericano proveniente del Perú.

Dos hechos marcaron la ruptura del régimen bolivariano con Occidente: el decreto que definió el 12 de Octubre como una fecha trágica, símbolo del holocausto indígena –en el hemisferio, desde Canadá hasta Tierra del Fuego, mucha gente la tiene como la fecha fundacional y festiva del nacimiento de América y su vinculación a Occidente–, y el derribo de la estatua de Cristóbal Colón en Caracas.

No era en esta oportunidad un académico de la Ivy League quien expulsaba a Venezuela de Occidente, era una autoexclusión planteada por un gobierno que tenía a Bolívar –el más occidental de los venezolanos del siglo XIX– como un símbolo. Más aún, se hizo de esa proclamación una pieza importante y reiterada en la narrativa política, que aludía a “nosotros los negros y los indios” para referirse a los venezolanos, en contraste tácito con ustedes otros, “los blancos”, que no lo eran y para quienes Occidente sería una nostalgia.

Vista la parábola recorrida por el proceso bolivariano, esa desafiliación a Occidente no era un propósito meramente reivindicativo de la identidad latinoamericana en términos excluyentes; tras ella había un esfuerzo por alcanzar objetivos importantes en lo político. La no pertenencia a Occidente permite a cualquier gobierno transitar caminos no gobernados por los estándares democráticos que esa cultura ha impuesto en buena parte del planeta, a partir de la Segunda Guerra Mundial. Sin la mirada crítica, la observación y la participación en instituciones internacionales creadas por las sociedades de Occidente es más fácil salirse del control de las leyes internacionales que se han venido creando a lo largo

de décadas. Romper con Occidente, o por lo menos alejarse de él, permite a cualquier grupo poderoso violar las libertades de los más débiles y del individuo frente al Estado.

Abandonar Occidente permitiría burlar una de las más grandes conquistas de la humanidad en el siglo XX: el establecimiento y respeto de los derechos humanos, normas jurídicas universales que constituyen una incomodidad extraordinaria para quienes pretenden ejercer el poder saltándose el Estado de derecho, sin considerar a las minorías –y a veces ni siquiera a las mayorías– a las que se gobierna. La suspicacia cabe, ese habría sido un objetivo teleológico claro del pretendido trasiego civilizatorio promovido por el régimen bolivariano.

Tal pretensión ha chocado con la vocación manifiesta, reiterada y sustantiva del pueblo venezolano, expresada de manera clara a lo largo de su trashumar histórico, iniciado en abril de 1810, de pertenecer a Occidente. Ciertamente que el establecimiento de sus patrones culturales en estas tierras, por la conquista y colonización españolas, fue un proceso pleno de pasajes violentos y crueles para con las comunidades aborígenes. Pero también es verdad que los procesos históricos que lo sucedieron conformaron una nueva realidad y legitimaron la pertenencia a la cultura occidental. Legitimidad fundada en los dos grandes episodios de la historia criolla: la independencia y la implantación de la democracia en 1959, ambos brotes de la cultura occidental y buena muestra del empeño prolongado en el tiempo de ser parte de ella.

Ese empeño, sin duda, se materializó en logros. Para la segunda mitad del siglo XX, los venezolanos, no obstante grandes dificultades, habían construido una sociedad que, desde la perspectiva actual, se valora en su justa dimensión: institucionalizada, democrática, profundamente igualitaria, próspera, justa y pujante. Una sociedad que se abría y fue hogar de artistas, académicos, científicos, atletas, empresarios, misioneros religiosos, pedagogos de todas partes del mundo, en particular de Europa. Aquí encontraron espacio para crear y ser libres los perseguidos de la tierra. Interacción en la que fluían, en ambos sentidos, los valores occidentales en su conjunto y que hizo de Venezuela un país único en el contexto latinoamericano; el caminante solitario por el sendero de la democracia.

Se nota al leer estas entrevistas, especialmente en aquellas de las primeras décadas del período democrático, la admiración por la experiencia venezolana. Curiosamente, esa admiración y entendimiento se expresaba con un insólito silencio; muy poco o nada decían de Venezuela, de lo que aquí ocurría, no hacía falta hablar, quizás porque entonces este país estaba en el centro de la curva de normalidad de las sociedades democráticas occidentales. Y esa circunstancia era en sí misma lo extraordinario, una pertenencia tan legítima a la cultura occidental que era para vivirla, para sumergirse y embriagarse en ella, sin que hubiese necesidad de hacer comentarios. Por esa razón, de sus lecturas queda el regusto por el gran proyecto de país que ha sido esta Venezuela que debe y puede volver a ser.



»1961«

William Faulkner

Palabras brillantes como un relámpago

Publicada por *Jueves* en abril de 1961, esta conversación entre el narrador estadounidense y el escritor venezolano Guillermo Meneses revela al autor de *El sonido y la furia* como un hacendado que dice escribir como un *amateur* que juega al tenis y se ve “no como hombre de letras sino como criador de caballos y cazador de zorros que escribe por el placer y el estímulo que en ello encuentra”

¿ Cree usted que ha realizado una obra importante por la obtención de una nueva técnica, por la descripción de ambientes y personajes que le son absolutamente personales, por la lucha con formas de lenguaje que han logrado una expresión de auténtica equivalencia con el contenido ideológico y la condición de los personajes?

Para mí, el escritor está demasiado ocupado en escribir, en tratar de llevar al papel la suma de sus observaciones, de su imaginación y de su experiencia para tener tiempo de preocuparse por el estilo y la técnica. La técnica es, simplemente, el proceso de narrar, de la manera más conmovedora que esté a su alcance, el cuento que tiene entre manos. El estilo, pienso, se inventa a sí mismo. Yo diría que un escritor excesivamente preocupado por el estilo no es en realidad un escritor de primer rango, si se le da a esta palabra el sentido de individuo que tiene el ardiente deseo de decir algo.

¿Cree usted que su obra (de acuerdo con las afirmaciones del Panorama de la literatura contemporánea en Estados Unidos, de John Brown) forma un contenido que podría ser considerado semejante a *La comedia humana del sur de EEUU*?

Pienso que no se debe hacer responsable al escritor por las ideas y creencias de los personajes que crea y describe. El escritor está, en primer lugar, escribiendo acerca de seres humanos enredados en el dilema humano, dilema acaso insoluble. La semejanza entre la manera de un escritor y la de otro, tal como pudo señalarse entre *La comedia humana* y mi obra, es puramente fortuita. El escritor trata, simplemente, de poner en el papel la suma de sus propias experiencias. A mí me gustaría hacerlo en palabras brillantes como la luz



de un relámpago. Esto es imposible. En realidad el escritor logra un libro donde todavía no ha recapitulado toda su experiencia y así llegan dos libros y después tres, cuatro, veinte quizás y aun entonces el escritor no habrá logrado toda la belleza y pasión de la experiencia humana a lo largo del tiempo de su paso por el mundo.

¿Es cierto (de acuerdo con el mismo libro) que usted tenga menosprecio y desconfianza por la literatura, que su obra sea, en cierta manera, “antiliteraria”? Se dice que usted detesta las conversaciones literarias, las revistas de vanguardia, las discusiones de ideas abstractas.

Nunca he sentido menosprecio y desconfianza por la literatura. Casi podría decir que no estoy interesado en la literatura, que ningún escritor que esté ocupado, tratando de poner en el papel la suma de sus experiencias, de su imaginación y sus observaciones, tiene tiempo para ser literato. Es verdad que no gozo en las conversaciones literarias, por las mismas razones que acabo de mencionar arriba. He estado demasiado ocupado en escribir, para tener tiempo o gusto en hablar acerca de ello o acerca de los libros de cualquier otra persona. Cuando dejo de escribir lo que quiero es una tregua en el trabajo de escribir. Escojo entonces algo completamente diferente: montar a caballo, por ejemplo. Es decir, me considero no como hombre de letras sino como criador de caballos y cazador de zorros que escribe por el placer y el estímulo que en ello encuentra. Como el jugador *amateur* de tenis juega al tenis.

¿Qué se propuso al (hacer) regresar a los personajes de Santuario en Réquiem por una monja? ¿Es que el material narrativo de la primera novela se le había desbordado del libro, tal como quedó al considerarlo terminado?

La razón para regresar a los personajes de *Santuario* en *Réquiem por una monja* fue simplemente que la historia, tal como quedó narrada en *Santuario*, no estaba terminada.

Creo que uno no puede participar en el mal y escaparse sano y salvo. También la historia de la negra Nancy era conmovedora y trágica y necesitaba un vehículo para ser contada. Los personajes de *Santuario* estaban disponibles para que yo contara esa historia a través de ellos.

¿Necesitaba usted volver una vez más sobre Temple Drake, para concluir la, así fuera veinte años más tarde? ¿La historia de Temple Drake fue tenida como incompleta –por usted– cuando terminó Santuario o, por el contrario, el hombre maduro fue de nuevo hacia el tema y el personaje de juventud para darle un sentido más profundo, para hacerle responder graves preguntas de índole filosófica y moral?

El terrible *happy end* de *Santuario* ha sido trasladado a cierta atmósfera de repetición. Temple Drake va a encontrar una nueva forma de felicidad burguesa y conformista que se parece, hasta confundirse, con la que vivía en el momento de provocar el segundo crimen. Pero esta vez el crimen surge con relación a problemas como “la verdad” y “la justicia”; Temple Drake ha sido obligada a dejar de mentir, a enfrentarse consigo misma.

¿Por qué ha considerado usted necesario insistir? La nueva prueba de crimen, de monstruosidad, de horror, ¿demuestra de alguna manera cierto destino más alto, cierta voluntad divina de expiación, cierto terrible ordenamiento del azar? ¿Por qué consideró que Santuario no resolvía en su totalidad los temas contenidos en la novela?

La historia de Temple Drake estaba incompleta al terminar *Santuario*, porque creo que uno no puede participar en el mal sin consecuencias. Al final de *Santuario*, Temple Drake era joven e ignorante y suficientemente egoísta para creer que podía decir “Bien; todo era un error; olvidémoslo”. A pesar de eso, vino el momento inevitable, cuando ella se dio cuenta de que no podía decir eso. La historia de *Réquiem por una monja*, en cuanto concierne a Temple, demostró que ella maduró y llegó a ser más juiciosa al ser puesta frente al hecho de que no podía simplemente borrar su acción del pasado, como si nunca hubiera ocurrido, y de que tenía que elegir entre tratar de recuperar su alma al equiparar verdad con justicia, o estar perdida para siempre. En mi opinión (y yo esperaba que lo había expresado en mi libro *Réquiem por una monja*), Temple había cumplido la faena como mejor pudo. Aunque jamás pueda encontrar paz, ella salvó su alma o dio pruebas de que, si hay un Dios, podía ser merecedora de su piedad. Considero que *Santuario* no resolvía completamente los temas contenidos en la novela, porque ninguna vida está jamás resuelta completamente, ya que la vida es movimiento y la única alternativa del movimiento es la muerte.

¿Le parece a usted que Albert Camus logró una versión teatral que contiene toda la intención de Réquiem por una monja?

Nunca he visto ni leído la versión teatral de Albert Camus de *Réquiem por una monja*. Conozco a Camus, lo admiro y le guardo gran respeto y sé que su versión –en el sentido francés, su medio– es la correcta, por la misma razón de que la vida debe permanecer en movimiento y de que ningún árbol se ve igual desde todos los ángulos.

»1967«

Juan Carlos Onetti

El hombre del traje gris

Esta fue una entrevista difícil: el huracán y perfeccionista prosista uruguayo se comportaba como uno de sus personajes. Esdras Parra le tuvo paciencia e insistió para que resultara una entrevista muy elocuente sobre el personaje, que salió en la revista *Imagen* en agosto de 1967, en plena eclosión del *boom* de la literatura latinoamericana.

Está allí y parece que de pronto estuviese triste, lejos, retirado de todo cuanto está ocurriendo a su alrededor inmediato. Le molesta tal vez sentarse a responder preguntas periodísticas. No discute los asuntos que a nosotros parecen importarnos.

Onetti escribe. Lo hace –según él– sin seguir una disciplina, cuando siente la verdadera necesidad de hacerlo.

El rostro está un poco amargo y las respuestas poseen esa misma característica del rostro.

Sabe que entre *Los adioses* y *Juntacadáveres* han ocurrido muchas cosas; sabe que vive en su país y que fue invitado al congreso. Fuma mientras escucha discutir acerca de la novela del petróleo y luego se marcha como tratando de escapar.

Al pasar las seis de la tarde no quiere ser visitado. Tal vez le molesta o tal vez no quiere o sencillamente en ese momento se siente más cerca de Juan Carlos Onetti.

¿Qué es lo que más le importa?

Me es realmente imposible responder. No creo que un hombre llegue a saber que le importa una determinada cosa en especial. Los objetos y objetivos importantes van surgiendo a través de la vida misma.

¿Qué piensa de la poesía?

Me siento muy bien ante los grandes poetas. Lo demás no me importa. No hay términos medios en la poesía.

¿Hay alguna de sus novelas a la cual esté ligado íntimamente?

Sí. *La vida breve*.

¿Posee usted un estilo que caracterice a su obra literaria?

Creo que no, en el sentido literario. Digo esto por cuanto pienso que el estilo es el hombre mismo. Así como el hombre ante circunstancias diversas asume posiciones diversas y maneras de solucionar sus conflictos también diversas, de la misma manera ocurre con la literatura. El escritor debe enfrentarse a cada tema nuevo de una manera nueva. *Los adioses* no podía trabajarlos de la misma manera que trabajé *Juntacadáveres*. El tratamiento es siempre otro ante cada nueva creación.

Bajó vestido como siempre, con ese traje gris que no es de verano ni de invierno, con cuello y corbata y los zapatos brillantes. No tiene otro traje; pero parecía que acababa de comprar todo lo que llevaba puesto. Y era como si no hubiera sucedido nada en el almuerzo, como si la muchacha no hubiera llegado y nadie supiera lo que estaba pasando. Porque, lo que nunca, bajó alegre y conversador, le hizo bromas al portero y obligó al encargado del bar a que tomara una copa con él. Es de no creer (de *Los adioses*).

Pasaron algunos meses desde el arribo de las mujeres. Nosotros, los que bajamos el camino y los que no lo bajamos, encogimos los hombros y aceptamos, indiferentes o no, que se quedaran para siempre. Los que íbamos a llamar en la gruesa puerta de la casa de la costa, hundida en el muro blanco y rugoso, flanqueada por los balcones con rejas y persianas, pintadas de celeste, dábamos nuestro asentimiento, nuestra bienvenida, con los golpes, casi siempre desafiantes, de los nudillos en la madera. Los que no descendimos el camino sinuoso y polvoriento, suscribimos la aceptación en cuanto dejamos de hablar del prostíbulo, en cuanto preferimos volver a los viejos, probablemente eternos temas de discusión en Santa María; las perspectivas de las cosechas y de sus precios, la política, los progresos de la Colonia (de *Juntacadáveres*).

¿Cree usted que el lenguaje es el personaje de la actual novela latinoamericana como ha afirmado Rodríguez Monegal?

No creo, y esto lo digo categóricamente, que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación se lo exija pero en ningún momento como personaje. Los personajes de una novela son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida. El artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonistas de una novela o un cuento.

¿Qué piensa de novelistas como Robbe-Grillet?

No me interesan. Creo que ellos trabajan la literatura como una disciplina de laboratorio y en un sentido totalmente intelectual tratando de hacer una novela objetiva, casi fotográfica. Lo curioso está en que por esa vía de un supuesto objetivismo tan solo han llegado a un casi completo subjetivismo. Han hecho de la técnica lo más importante y es necesario tener claro que la técnica es tan solo un instrumento del cual debe hacerse el mejor uso, sin llegar a convertirlo en el asunto central de la creación.

¿Puede entenderse esa afirmación como un alerta en cuanto a lo técnico en la creación?

Sí. Fíjese, lo que ocurre es que por el camino de la exageración técnica se llega a una incomunicación y pienso que el escritor debe fundamentalmente comunicarse con el resto de los hombres. De lo contrario su obra pierde el verdadero sentido.

¿Qué piensa del barroco en la literatura?

Debo repetirle que el estilo es el hombre.

Mientras estuvo la mujer de los anteojos de sol no llegaron los sobres escritos a mano ni los de papel madera. Vivían en el hotel, y el hombre no volvió al depósito de basuras ni a la casita de las portuguesas; paseaban tomados del brazo, alquilaban caballos y cochecitos, y subían y bajaban la sierra, sonreían alternativamente, endurecidos, sobre fondos pintorescos, para fotografiarse con la Leica que se había traído ella colgada de un hombro (de *Los adioses*).

¿Cuál es su meta actual?

Terminar una novela que ya he comenzado.

¿De la actual generación de escritores cuál es el que más le interesa?

Julio Cortázar.

Vio a la mujer en la cama, semidesnuda, sangrante, forcejeando, con los dedos clavados en la cabeza que movía con furia y a compás. Vio la rotunda barriga asombrosa, distinguió los rápidos brillos de los ojos de vidrio y de los dientes apretados. Solo al rato comprendió y pudo imaginar la trampa. Temblando de miedo y asco se apartó de la ventana y se puso en marcha hacia la costa. Cruzó, casi corriendo, embarrado, frente al Belgrano dormido, alcanzó unos minutos después el muelle de tablas y se puso a respirar con lágrimas el olor de la vegetación invisible, de maderas y charcos podridos (de *El astillero*).

¿Le interesa el cine?

Realmente sí. Conversando con García Márquez, este me decía que la gran tragedia del escritor para el cine es ver ya filmado todo cuanto ha escrito, por cuanto nunca lo que queda en las imágenes cinematográficas es igual a lo que el guionista ha pensado. De todas formas me interesan mucho Antonioni y Fellini.

¿Qué piensa de la religión?

Creo en que existe una profunda desolación al partir de la ausencia de Dios. El hombre debe crearse ficciones religiosas. El hombre debe vivir actos religiosos (debo aclarar que no me refiero exclusivamente a la vivencia de un templo). Fíjese: la pérdida del sentido a causa del alcohol, o a causa de estar escribiendo casi obsesivamente o el momento en que se hace el amor, son hechos religiosos. La vida religiosa –en el sentido más amplio– es la forma que uno quiera darle a la vida.

¿Qué piensa de la pasada generación de escritores?

Sirven como medio de enlace con la actual.

¿Qué piensa de la literatura venezolana?

¡¿Dónde están los libros?! En verdad estamos muy distanciados editorialmente. No llegamos a conocer mucho de lo que se escribe en otros países.

Yo me paseaba de un lado a otro, alternando los flancos que ofrecía a la silueta sin espesor, a las verticales verdes y rosadas adheridas al muro, recibiendo las palabrotas en la espalda cuando me acercaba a la puerta y al balcón, ofreciéndoles el pecho al volver. Comprendía al aire del cuarto como se comprende a un amigo; yo era el amigo pródigo de este aire y regresaba a él después de una ausencia de toda la vida, me empeñaba en celebrar el regreso enumerando todas las veces que, en el pasado, estuve olfateándolo y me negué a respirarlo; la oía ahogarse e interrumpirse, mezclar el rabioso llanto con el jadeo, maldiciones con arrepentimientos definitivos. Infatigable y profética, ayudada por impensadas revelaciones, insultando a Arce, a la vida y a ella misma; analizaba a hombres y mujeres, establecía paralelos sorprendentes, revisaba antiguas opiniones sobre el amor y el sacrificio y negando y afirmando la utilidad de la experiencia preconizaba novedosos estilos vitales, desconocía las fronteras entre el bien y el mal, una y otra vez terminaba sus frases con su nihilista mundo loco. Me detuve junto a la mesa, llené mi copa (de *La vida breve*).

»1967«

Mario Vargas Llosa

«La literatura comienza donde termina el testimonio»

Mary Ferrero entrevista para *Imagen*, en agosto del 67, a quien era la estrella ascendente del *boom* de la literatura latinoamericana, entonces un joven Vargas Llosa lleno de energía que estaba aún por escribir los grandes monumentos de su obra. El mundo era tan reciente que, como novelas que recién estaba leyendo, el peruano recomendó aquí *Paradiso* y *Cien años de soledad*

Los escritores latinoamericanos contemporáneos representan la tendencia más audaz y ambiciosa de la novela occidental.

Una asombrosa lucidez, una posición ideológica firme, una preocupación constante, cotidiana, insistente por el destino de nuestra América y el papel del intelectual como ser comprometido en la transformación de este continente caótico y alienado, caracterizan en lo fundamental a este joven escritor peruano, que a los escasos 31 años de edad ha sabido ganarse la admiración y el respeto del público de todas las latitudes. Sabíamos de su talento excelente de narrador, conocíamos el dominio ejercido por él en el arte de componer novelas, que como *La ciudad y los perros* y *La casa verde*, son una lograda conjunción de técnicas, de lenguaje duro, de contenidos increíblemente convincentes y reveladores de un mundo que nos deslumbra sin sernos totalmente ajeno.

Pero su presencia en Caracas nos ha descubierto, aun a través del acoso al que el legítimo interés de un numeroso público lo ha sometido y que podría a la larga privarnos de su interioridad más profunda, la presencia en él de una manera de ser intelectual que va más allá del talento y de la realización feliz e importante. Y en este descubrimiento se nos hace importante resaltar, como rasgo fundamental de su personalidad, su actitud de vigilancia y alerta. Vargas Llosa vive en el interés permanente por las cosas del intelecto y de la vida, es un militante de la literatura y esto significa estar al corriente, diaria y minuciosamente, de todo cuanto acontece en el mundo de la creación; estar obligado a opinar, a compro-

meterse en los juicios a conocer los creadores, a sentirse solidario con ellos en sus buenos propósitos y a intervenir directamente, desde su incorrupta posición, cuando el halago o el temor o la comodidad hagan de ellos presas fáciles del conformismo.

Esta *manera de ser* intelectual no asombra extraordinariamente en un escritor como él. Por lo general, hemos encontrado en casi todos los escritores y críticos que integran la llamada gran corriente novelística latinoamericana de hoy, iguales propósitos e iguales actitudes: el novelista latinoamericano que hoy conmueve al mundo no es un ser aislado, encerrado en su universo creativo sin más compromiso que el de poner a marchar de manera efectiva su mecanismo expresivo. El escritor latinoamericano de hoy es un ser ampliamente ligado a su realidad, y esta realidad es una misma y persistente desde México hasta Tierra del Fuego. Lo que asombra en Vargas Llosa es encontrar en él el ejemplo más cabal de este compromiso y esta determinación tenaz de estar con las cosas de nuestro tiempo. Es descubrir una lucidez a toda prueba, una claridad que desafía los fantasmas y las obsesiones que lo han hecho ordenador de historias, sin dejarse dominar por ellos y convertirse en un ser confinado en el solitario y atormentado mundo de la creación.

Vargas Llosa es insolentemente joven. Y por eso mismo no nos extraña que él sea quien lleve, con más rigor y devoción que ningún otro, la palabra de su generación.

Una de sus novelas, La ciudad y los perros, se encuadra dentro de una temática urbana. La casa verde, por el contrario, tiene como escenario la zona rural. ¿Se trata de un propósito premeditado de abarcar dos aspectos de la realidad peruana?

En realidad, no he planificado las novelas con ese criterio: en *La ciudad y los perros* la historia que yo quería contar transcurría en la ciudad. La historia de *La casa verde* no es exclusivamente rural, porque casi la mitad de la novela está situada en la ciudad, aunque se trata de una ciudad de provincia. La novela transcurre entre dos mundos, el mundo de la selva y el de una ciudad de la costa como Piura, pero no se trata de una premeditación de mi parte. Fueron historias que yo quería contar, o, mejor dicho, experiencias que yo quería volcar a través de historias y que se desarrollaron en esos dos mundos; por eso aparecieron en mi novela. Nunca me he preocupado, en realidad, de los escenarios donde ocurren las historias; siempre son las historias las que me han interesado primero, las que me han movido a escribirlas.

¿Cree usted haber hecho una interpretación de esa realidad que convierte en material novelístico o su papel es exclusivamente testimonial?

Yo creo que la literatura es también testimonio, pero no es exclusivamente testimonio. La literatura comienza donde termina el testimonio. De otro modo, la literatura sería periodismo, historia, sociología... Creo que la manera como la literatura testimonia sobre la realidad implica indudablemente una interpretación de la misma y propone una visión del mundo, es decir, es algo más vasto, más complejo que la simple enumeración o relación de unos hechos. Lo que pienso es que esta interpretación no tiene que ser en ningún caso premeditada y que es muy peligroso que esta interpretación anteceda al propósito

del narrador al contar una historia. Creo que la interpretación de la realidad a través de la literatura debe ser una especie de segregación de la ficción misma, debe venir fundamentalmente de la ficción. La ficción no debe ilustrar teorías morales, sociales, políticas o estéticas, sino que, al contrario, estas teorías deben emanar de la ficción, ser la consecuencia de ellas, y que, por lo tanto, la preocupación fundamental del novelista es la creación de estas ficciones.

Se le atribuyen a usted influencias notables de algunos novelistas de las últimas décadas. ¿Hasta qué punto esas influencias son determinantes, sobre todo en lo que se refiere a la técnica de sus novelas?

Es difícil para un autor tener conciencia cabal de los libros o los autores que han influido en él. En mi caso, los autores que más me han influido son aquellos que más han marcado mi sensibilidad, mis ideas sobre la literatura. Es probable que un autor como Flaubert, por ejemplo, al que admiro mucho y al que creo deber mucho, haya influido en mi manera de escribir, en mi manera de entender la literatura. Pienso que Flaubert es muy importante dentro de la historia de la novela, que en cierta forma él provocó una revolución narrativa, porque con Flaubert las novelas se emancipan totalmente del creador. Él logró una técnica, un modo de distribución de los materiales narrativos tal, que daba a la ficción la apariencia de soberanía, de autonomía, de ser autosuficiente, de no depender de ese narrador omnisciente que mueve los hilos de los personajes en todas las novelas clásicas, ese narrador que está siempre entrometiéndose en la acción. Eso es algo de lo que yo estoy muy consciente cuando escribo. Trato de que las historias den esa impresión, esa apariencia de soberanía, de autonomía, hasta de autarquía; trato de que aparezcan esos mundos justificados por sí mismos, como independientes de todo elemento ajeno, de todo ser extraño, como lo sería el autor. Creo que esa técnica alcanzó su perfección con Flaubert y en este sentido todos los escritores contemporáneos somos deudores suyos. Algunos inconscientemente, sin saberlo, y otros, como sería mi caso, conscientemente.

Aparte de Flaubert, podría citar muchos otros autores que me han impresionado, que he leído, releído y que releo todavía. Me gustaría citar entre ellos a Joanot Martorell, el autor de *Tirante el Blanco*. *Tirante el Blanco* es una novela de caballería escrita en catalán por Martorell –quien era valenciano– que yo leí cuando acababa de entrar en la universidad. Esta novela produjo en mí una verdadera emoción. Se trata de un libro muy vasto, muy ambicioso y muy rico desde el punto de vista de la fantasía, de la imaginación y también de la técnica narrativa, e incluso, hasta donde yo puedo saber, de la estructura misma. Tal vez lo que más me impresionó y lo que más me ha quedado de este libro es la actitud que tiene el creador frente a la realidad de su tiempo, realidad que él representa en su novela: es una actitud ecuménica, universal, sin fronteras. En *Tirante el Blanco* está descrito el mundo medieval a todos sus niveles: los hechos cotidianos, la vida en el interior de los castillos; la vida de los pueblos, de las aldeas, de las ferias... Está descrita, en fin, la situación espiritual de la Edad Media, las preocupaciones religiosas, místicas. Esa

obsesión de los católicos medievales de reconquistar el Santo Sepulcro, todo ese movimiento que constituyeron las Cruzadas, aparece también allí. También aparecen descritas las batallas, la técnica militar de la época. Es, por otra parte, una novela costumbrista: descubre el atuendo, lo que la gente vestía, lo que comía, cómo se movilizaba, en qué consistían sus diversiones, cuáles eran los objetos de que se rodeaban. También está descrita una dimensión puramente mítica de la época, la realidad subjetiva de la Edad Media. Vemos entonces que con la misma realidad con que aparecen las lanzas de los cruzados, los árboles o los castillos, se nos presentan los fantasmas, las obsesiones de aquellos hombres, en la forma de seres puramente imaginarios, pero que para la Edad Media tenían una presencia real, como son, por ejemplo, los gnomos, el mago Merlín, el hada Morgana, los Caballeros de la Mesa Redonda y todos estos ingredientes de la realidad medieval están fundidos dentro de un todo en el que no existen censuras, no existen fronteras. Todo está unido, como está unido en la realidad y como está unido en la vida; y esto es, tal vez, lo más maravilloso de esta novela, que nos propone una visión de la realidad más o menos total. Esto está propuesto constantemente en las novelas de caballería, aunque tal vez en ninguna se logró con tanto genio, con tanta penetración como lo logró Joanot Martorell. He leído esta novela muchas veces y diría que siempre he ambicionado escribir otra que fuera el equivalente, aplicada a mi realidad, a mi época, de lo que fue *Tirante el Blanco* para la Edad Media. Es curioso que esta novela, que no nombra ni una sola vez a España, ni a Cataluña, que transcurre en parte en Inglaterra y en mayor parte en Grecia, nos presente un testimonio maravilloso y fiel de lo que fue la vida medieval española. Creo que es la manera como procede la literatura: a veces dice mucho mejor las cosas sin mencionarlás directamente.

Y aparte de los novelistas medievales y de Flaubert, quisiera también citar a autores como Tolstoi, que me ha impresionado mucho, al que he leído mucho. *Guerra y paz* es también, en cierta forma, el equivalente en su época de lo que fue *Tirante el Blanco* en la suya. Ya más cerca de nosotros, el escritor moderno que he admirado más, que parece que representa una especie de cumbre dentro de la novela contemporánea, es Faulkner. Finalmente, quisiera también aludir a los escritores latinoamericanos contemporáneos que me parece que representan hoy día la tendencia más original, más rica, más audaz y ambiciosa dentro de la novela occidental.

La novela que usted escribe actualmente tiene como tema fundamental, tengo entendido, la dictadura de Odría, en el Perú. ¿Se trata de vivencias directas suyas con respecto a esa dictadura o es un tema escogido premeditadamente para cumplir, en cierto modo, con una época desgraciada de su país?

No, absolutamente. No es tampoco el tema fundamental la dictadura de Odría. Lo que a mí siempre me ha interesado cuando he escrito un cuento o una novela es volcar una experiencia personal a través de una ficción. A través de una ficción en la que esta experiencia está a veces diluida hasta casi desaparecer. Pero es esa experiencia la que ha servi-

do de estímulo, de motor de esa historia, de esa ficción. En el caso de la novela que estoy escribiendo yo vuelco, o trato de volcar, una serie de experiencias mías situadas entre los años 48 y 50 en el Perú. Es una época muy importante para mí: la época en que dejé de ser niño, de ser adolescente, en que dejé el colegio y entré en la universidad. Cuando descubrí que la realidad es más ancha de lo que puede ser para un niño. En ese momento me encontré con un país sometido a una dictadura muy especial, una dictadura menos sanguinaria que sus gemelas, como la dominicana, la venezolana o la colombiana, pero que fue profundamente corruptora: sus métodos fueron más sutiles, más inasibles y consistieron esencialmente en corromper moral, política y socialmente. Nadie sufrió tanto esto como mi generación, es decir, los que comenzábamos a ser hombres en ese entonces. Hay una serie de episodios en los que estas experiencias se han concretado, que yo he conservado y que de alguna manera he tratado de incorporar a este libro que estoy escribiendo. Pero la materia fundamental del libro no es la dictadura, ni siquiera es la política, aunque, claro está, aparecen como un elemento condicionante de lo que ocurre en ella. Es, como en *La casa verde*, la vida, o jirones de vida, de una serie de personas de distintos medios, de distintas clases sociales, de distinta procedencia, y lo que ocurre con ellas a lo largo de esos ocho años. Estos destinos individuales así mezclados a lo largo de estos ocho años pueden además constituir una ficción válida en sí misma, si esta ficción resulta válida, dar un testimonio, espero que fiel, de lo que significó la dictadura de Odría para todos nosotros, para mi país en general.

Usted ha declarado que desde el exterior es más amplio el punto de mira sobre su propio país. Estamos de acuerdo. En principio. Pero quisiéramos saber si después de algunos años de ausencia, la realidad peruana, en permanente transformación, no llegará a escapársele.

Este es un peligro que amenaza a todo escritor exilado. Efectivamente, la distancia da una mayor perspectiva sobre la propia realidad, pero puede también borrar o deformar esta perspectiva. Puede además –y creo que es este el mayor peligro– hacer que el escritor pierda el contacto directo con el idioma vivo de la calle. Esto para un escritor de índole fantástica es menos riesgoso que para un escritor como yo, que aspira a ser realista fundamentalmente. Es un peligro que yo me he planteado, del cual estoy consciente, pero a pesar de ello me doy cuenta de que aún me resulta más fácil, psicológicamente, y también materialmente, escribir lejos de mi país. Se trata, en todo caso, de una lejanía puramente física, porque yo solo escribo sobre el Perú y solo me interesa escribir sobre el Perú. De todos modos, no me parece mal que los escritores escriban sobre otras realidades; hace un rato citaba el caso de Martorell, que situó sus historias en Grecia y en Inglaterra y de este modo habló de su país y su época mejor que si las hubiera situado en Cataluña.

Creo que no se puede establecer una regla general para todos los escritores: yo podría citar muchos casos de escritores que han vivido fuera de sus realidades y para quienes la distancia no significó de ningún modo frustración. Podría citar por ejemplo a Conrad, que escribió libros tan buenos y tan importantes sobre islas en las que estuvo casi siempre de

paso, que conoció fugazmente; de escritores como Malraux, que ha dado libros admirables sobre España o sobre China, países que él conoció apenas. Más cerca de nosotros, Hemingway, quien pasó su vida trotando de un país a otro. Pero también es indudable que hay muchos casos de escritores para quienes la distancia significó una especie de suicidio.

No sé cuál será mi caso. He tratado siempre de volver a mi país, de mantener con él contactos esporádicos pero vívidos y creo que en el futuro lo seguiré haciendo. El peligro por ahora no es inminente, ni he sentido que esto obstaculiza mi trabajo de escritor. Si fuera así probablemente regresaría a mi país, pero por ahora prefiero seguir viviendo fuera, porque, como ya dije antes, psicológica y materialmente escribo mejor.

Queremos insistir sobre la cuestión de la experiencia personal: ¿cree que con la elaboración de sus novelas, en las cuales la experiencia personal es material fundamental, se ha desembarazado usted de algunos fantasmas de su vida?

Creo que sí, que la creación literaria es una tentativa de recuperación y a la vez de exorcismo de ciertos fantasmas. Cuando uno escribe está tratando de librarse de algo que lo atormenta, que no es del todo claro para él, y a la vez está tratando de rescatar, de revivir, de salvar del olvido cierto tipo de experiencias que lo han marcado más profundamente que otras y que no quiere dejar morir, que no quiere que desaparezcan. Es un proceso complejo, contradictorio y del que el escritor no siempre está muy consciente y que, por otra parte, no siempre puede gobernar; muchas veces es gobernado por él. En mi caso, yo citaría, por ejemplo, el colegio militar Leoncio Prado, donde pasé dos años: esos dos años significaron para mí una verdadera conmoción en muchos sentidos y es indudable que, desde que escribí el libro, esa experiencia ha sido en cierta forma dejada atrás por mí.

Se ha insistido mucho, en reportajes y entrevistas, en el rigor que se impone Ud. para realizar su obra –el hecho de que trabaje permanentemente ocho horas diarias, etc–. ¿Ha tratado Ud. de sugerir que este sistema de trabajo arduo y sistemático es la única posibilidad de realización para un escritor?

Es la única posibilidad en mi caso. Pero tampoco en esto no se debe establecer una regla general, no se debe proponer normas únicas ni paradigmas. Un escritor, así como tiene su propio mundo, tiene también sus propios apetitos, sus propias curiosidades, sus propias obsesiones. Tiene también sus propias técnicas, sus propias estructuras y su propio método de trabajo. En mi caso, guiarme por la espontaneidad, por la intuición del momento, por lo que se llama en un tiempo la inspiración –en la cual yo no creo–, sería fatal. He comprobado que lo que escribo sin revisión, sin paciencia, sin mucha obstinación, resulta siempre caótico, incoherente; que las primeras versiones –tanto de los cuentos como de las dos novelas que he escrito– son materiales muy deficientes desde el punto de vista literario, son incluso poco legibles.

Es evidente que necesito de un método especial para escribir: necesito a través de varias redacciones de los episodios descubrir cuál es el tratamiento que conviene más para cada situación, cuál es la técnica más apropiada para aprovechar mejor las vivencias que

pueda encerrar en sí cada episodio. Por otra parte, pienso que la novela en sí misma exige una constancia, un rigor más estricto que otros géneros. Me parece comprensible que un poeta, por ejemplo, escriba guiándose por la espontaneidad y no trabaje de una manera laboriosa y disciplinada. Pero la novela, que es la creación de un mundo muy vasto, exige que el escritor vaya en cierto modo viviendo este mundo desde adentro, vaya incorporándose, vaya siendo aceptado por este mundo y creo que esto solo se consigue a través de una disciplina, de una cierta constancia, de una cierta paciencia.

Sus novelas han sido traducidas a varios idiomas. ¿Ha tenido Ud. posibilidad de supervisar las traducciones? En sentido general, ¿está usted conforme con ellas?

Lo curioso es que la única traducción que he supervisado es la francesa y parece la menos buena que se ha hecho. Trabajé con el traductor, que es un profesor de la universidad, y tuve muchas discusiones durante el trabajo, pues él se negaba a utilizar el argot, el vocabulario popular, los giros populares, lo que yo considero un criterio un tanto académico. A pesar de que trabajamos juntos y discutimos juntos los problemas que planteaba la traducción, el resultado me pareció muy deficiente, en el sentido de que no me parecía que representaba exactamente en francés lo que la novela decía en español. En el caso de otras traducciones, en fin, solo he mantenido correspondencias con los traductores al alemán, al italiano y con el traductor norteamericano. No sé si estas traducciones son buenas o malas, pero he podido resolver así, a través de la correspondencia, algunas dificultades que planteaban esas traducciones.

¿Cree usted posible utilizar el argot de otros países para la traducción de sus novelas en las cuales se emplea abundantemente el lenguaje popular peruano? ¿Hasta qué punto la variabilidad entre un argot y otro es muy profunda?

Desde luego, toda traducción es, en cierta forma, una traición. Eso está dicho ya. Prefero poner el ejemplo: en el caso de *La ciudad y los perros*, se trataba de diálogos entre los alumnos del colegio, quienes utilizan el lenguaje popular, los giros más locales. Este lenguaje es el resultado del ambiente en que viven los muchachos y también de su edad; por lo tanto, quiere ser significativo, quiere mostrar lo que son ellos a través de la elección, del uso que hacen de las palabras. Resultaba para mí un tanto absurdo que la versión francesa hablara no como hablan los muchachos de trece o catorce años de barrios marginales de París, sino como hablan los jóvenes intelectuales y los jóvenes esnobs de Saint-Germain-des-Près o como pueden hablar los profesores universitarios. En este sentido, el empleo de argot me parecía preferible al empleo de un lenguaje académico, rígido, que no solo iba a quitar vitalidad a los episodios, sino incluso, a veces, sentido.

¿Qué realizaciones literarias europeas actuales le interesan? ¿Cuál encontraría en relación con la actual novelística latinoamericana?

Yo creo que la novela norteamericana y la novela europea contemporánea están siguiendo caminos que divergen, aunque entre los escritores europeos contemporáneos haya algunos que me importan y que admiro incluso a distancia. Entre estos, citaré tal

vez a Beckett, que me parece el más original, tal vez el más profundo, aunque la visión del mundo que propone en sus obras y métodos, tanto de escritura como de técnica, no me entusiasman y, en todo caso, no creo que pudieran servir para mostrar las cosas que me interesa mostrar o para describir la parte de la realidad que a mí me concierne. Desde el punto de vista estrictamente técnico, sí tengo interés por lo que hacen algunos escritores como Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, etc. La técnica que ha perfeccionado Nathalie Sarraute para mostrar esas inclinaciones, esas orientaciones del hombre que son anteriores a su conciencia, anteriores a los actos, anteriores a su psicología, me parece sumamente hábil, sumamente eficaz. Creo que puede servir mucho a los escritores tener conciencia de la existencia de este instrumento creado por ella.

Como también la técnica de Robbe-Grillet, esa técnica mediante la cual atrapa el mundo inerte, la materia inerte, los objetos, ese método por el cual cosifica a los hombres, los convierte también en objetos, en determinadas ocasiones puede ser muy útil para un escritor de cualquier realidad, aun cuando sus intereses, sus curiosidades, difieran completamente de las de Robbe-Grillet. Tanto las técnicas como los procedimientos de escritura son patrimonio universal. Nosotros debemos estar informados, debemos estar enterados de lo que ellos están haciendo. Pero me parece que el mundo, o el sector del mundo, en el cual concentran su atención todos estos escritores, por muchas razones, porque el resto de la realidad está inmovilizado y es poco atractivo para el escritor, o porque está ya escrito y reescrito mil veces por sus propias literaturas, no es el mundo sobre el que trabajamos los escritores latinoamericanos. Nuestro mundo es absolutamente virgen desde el punto de vista literario: nosotros estamos obligados a ser al mismo tiempo Balzac, Proust y Beckett. Creo que la realidad con la que trabajamos es muy amplia, muy vasta y está toda ella para ser descrita por la literatura.

Se ha tratado de insinuar que el final de La casa verde –el encuentro de Lalita con su tierra y su aparente sentimiento de esperanza– revela de su parte un propósito de hacer lo que podría llamarse una novela positiva. ¿Está usted de acuerdo con esta opinión?

Nunca me he propuesto hacer una novela positiva, ni una novela negativa. Jamás me ha pasado por la cabeza, creo que no hay novelas positivas ni novelas negativas, sino buenas y malas novelas y que todas las buenas novelas son, en última instancia positivas, que contribuyen de una manera indirecta, a veces de una manera muy parabólica, al perfeccionamiento humano, a cambiar la vida, a transformar la sociedad, al hombre mismo. Pero jamás me he propuesto de una manera consciente, nunca he premeditado lo que pueden ser las consecuencias sociales, históricas, morales, religiosas o políticas de lo que escribo. Siempre me ha interesado fundamentalmente contar una historia y he tratado de contarla de la manera más verosímil, más viviente posible.

En cuanto al final de *La casa verde*, creo que resultaba la consecuencia lógica de esas vidas que la novela venía mostrando a lo largo de los cuarenta años en que transcurre, que ese era el final no solo previsible, sino irremediable de esos destinos cuyo signo común es

la frustración, una frustración que solo en una mínima parte les incumbe a ellos mismos; porque es más bien el resultado del medio, del mundo en que se mueven, de esas extrañas camisas de fuerza invisibles que los están constantemente maniatando o alienando. Pero tampoco esto lo he querido mostrar de una manera deliberada. Esto es algo que ahora me resulta más o menos evidente, una vez que la novela está terminada. En realidad, cuando escribí *La casa verde* lo que quería era contar la historia de Fushia y la historia de Jum, que son dos historias que había recogido yo, más o menos directamente, en el Alto Marañón, tal como están presentadas en la novela. Esto no es muy exacto; en realidad, la historia está muy reelaborada, muy transformada. En fin, yo había estado en la selva, había visto un cacique torturado por haber querido formar una cooperativa para escapar al control de los caucheros, de los patronos con los que trabajaba, y cómo, por esto, había sido golpeado ejemplarmente en público. Había sabido también de la existencia de este personaje fabuloso, este japonés que se había instalado en una isla del río Santiago, formando un ejército particular con el cual asaltaba las tribus, robaba el caucho, las pieles y que además tenía un harén de niñas indígenas arrebatadas a sus pueblos. Estas dos historias me impresionaron mucho y quise escribir una novela basada en ellas. En el proceso mismo de la creación de esta novela, a esas historias se fueron mezclando otras que han nacido parcialmente de mi fantasía y parcialmente también de experiencias anteriores, como fueron las de mi infancia en Piura. Esto de una manera muy poco consciente, muy extraña y misteriosa.

El resultado ha sido la novela esta en que los dos mundos están fundidos; yo no me propuse que esa novela fuera así, tampoco me propuse de una manera deliberada que terminara así. No escribo para demostrar nada y por lo tanto no me puedo proponer escribir libros positivos o negativos. Lo que me interesa fundamentalmente, y creo que es el caso de todos los escritores, es contar historias.

¿Cree usted que otra rama del arte puede tener influencia determinante en un novelista de la realidad?

Lo curioso con la novela, con la literatura en general, es que no constituye un saber especial en el caso del escritor. El escritor no se nutre exclusivamente de literatura como un matemático se nutre de un aspecto determinado de la realidad o como un médico tiene más o menos delimitado su campo de operaciones dentro de la realidad. El campo de operaciones de la literatura es la realidad, que es inagotable en sí misma, que es infinita, y, por lo tanto, el mundo de la literatura es inagotable e infinito. Un escritor puede apelar en todo ese mundo a lo que más le interese y, entre las cosas a las que puede acudir, de las que puede apoyarse, de las que puede servirse, están también todas las artes, todos los otros géneros literarios. En los últimos años ha habido una influencia bastante notoria en la literatura de un arte especial que es el cine. Es en la novela sobre todo donde esto se ha reflejado de una manera muy visible, a partir de los escritores norteamericanos de los años veinte. En nuestros días el cine sigue contribuyendo de una manera muy notable al

empleo de ciertas técnicas, a la utilización de ciertos procedimientos para mostrar la realidad. Es un hecho que la novela de los últimos años es mucho más visual de lo que era antes y en el caso concreto de los escritores experimentalistas europeos, como sería Robbe-Grillet, esto es evidente, puesto que escriben al mismo tiempo cine y novela, empleando las mismas técnicas. Creo también que la poesía es un arte o un género que aporta constantemente elementos fundamentales a la novela.

Son notorios su agudo sentido crítico y su actitud de permanente interés por las más recientes producciones literarias latinoamericanas. ¿Podría hablarnos de algunos nuevos valores peruanos y continentales que particularmente le merezcan interés?

Podría hablar durante mucho tiempo sobre la novela latinoamericana contemporánea que a mí me interesa cada vez más, que cada vez más me sorprende y me deslumbra. Creo que en los últimos meses han aparecido dos libros fundamentales dentro de la novelística latinoamericana. El primero por orden cronológico sería *Paradiso*, del escritor cubano José Lezama Lima. Lezama Lima es un poeta desgraciadamente poco conocido en América Latina. Fue un gran animador cultural latinoamericano; dirigió la revista *Orígenes*, una revista de poesía hermética que salió durante muchos años y tuvo gran influencia sobre los poetas latinoamericanos. *Paradiso* es una novela que acaba de salir, en la cual Lezama ha trabajado gran parte de su vida. Constituye un libro de extraordinaria calidad, de extraordinaria riqueza. Es un libro muy difícil de describir, porque su materia es esencialmente huidiza, pero, de una manera muy breve y muy esquemática él propone en este libro una visión del mundo absolutamente personal y original, lo que llama un sistema poético del mundo, con cuyos principios uno puede disentir. En todo caso la demostración o la mostración de este mundo es fascinante desde el punto de vista literario. Él ha podido crear una realidad que es ante todo sensorial, no es una realidad que esté mostrada, ni que se mueva por elementos de tipo racional, ni siquiera psicológicos, sino fundamentalmente a través de sensaciones, de audiciones. Todo esto escrito en una prosa de un barroquismo que Julio Cortázar ha llamado “inocente americano”. El libro es de una riqueza de construcción notable. Yo creo que es una de las novelas latinoamericanas mejores que se haya escrito en los últimos años. También quisiera citar la última novela de García Márquez, *Cien años de soledad*, muy distinta de *Paradiso*, pero igualmente extraordinaria. Yo he citado al comienzo de esta entrevista el caso de Joanot Martorell, de cómo en sus novelas era extraordinario que estuviera descrito un mundo en sus distintos niveles, en sus distintas dimensiones; en *Cien años de soledad* García Márquez ha conseguido algo parecido. Él nos describe toda la historia de Macondo, un pueblo imaginario, desde su nacimiento hasta su desaparición, arrebatado por los vientos. Y esta historia está descrita a niveles muy distintos. Un nivel puramente objetivo: cuando en Macondo ocurren muchas cosas puramente externas, verificables por los sentidos, hay toda una problemática social latinoamericana que está inscrita a lo largo de esta historia. Pero, a la vez, hay todo un mundo mítico, también profundamente americano, que él ha conseguido incorporar a esa otra realidad obje-

tiva. Entonces hay una dimensión fantástica de la novela que él ha logrado de una manera magistral.

Lo que más me gusta a mí de las novelas es creer en todo lo que ocurre; yo creí en las treinta y dos guerras del coronel Aureliano Buendía y creí también en las alfombras voladoras y en los gigantescos imanes de unos gitanos que pasan por las calles del pueblo arrebatando a las cocinas las cacerolas, los cuchillos, las tijeras. *Cien años de soledad* está escrita con una prosa de una eficacia, de una imaginación, de una riqueza realmente extraordinaria. Creo que estos dos libros son de una importancia enorme dentro de la novela latinoamericana, aunque, claro está, podría citar también a muchos otros autores.

¿Quisiera usted hablarnos, Vargas Llosa, acerca de sus proyectos inmediatos y futuros?

Entre mis proyectos inmediatos está el de terminar esa novela que comencé hace dos años y que no sé aún cuánto tiempo más me llevará. Luego tengo muchos proyectos acumulados. Como yo me demoro tanto para escribir un libro, a lo largo de tres o tres años y medio que me tomó por ejemplo escribir *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, aglomeré en mi escritorio gran cantidad de notas y proyectos que creo poder realizar ahora. Estos proyectos incluyen cuentos y también novelas. Probablemente al terminar esta novela comenzaré a escribir otra. No sé todavía sobre qué, ni cómo será...

»1969«

Carlos Fuentes

De la novela como subversión inofensiva

Tal vez la prosa de Miyó Vestrini haya sido el mejor vehículo para esta entrevista, en *El Nacional*, de 1969. Carlos Fuentes llega a La Guaira en barco, derrochando elegancia, y aunque admite no ser vidente derrocha también ambición. Eran otros tiempos: los intelectuales se creían influyentes y los intelectuales latinoamericanos de éxito, en particular, tenían una considerable audiencia internacional

Abordo del Virginia de Churruca –impecablemente vestido a pesar del calor– el novelista mexicano Carlos Fuentes llegó ayer a La Guaira en una breve escala, para luego seguir viaje hacia México, en compañía del pintor italiano Valerio Adami, quien se encuentra en Venezuela desde hace unos veinte días.

Fuentes –todo un personaje dentro de la narrativa latinoamericana– no defraudó en absoluto la imagen casi anecdótica que teníamos de él: inteligente, hábil, justo, preciso, elegante y, al mismo tiempo, feroz y susceptible. Una visión que no deja de tener cierta similitud con la de un Baudelaire maldito y *dandy*, pero siempre prodigioso, siempre lúcido.

Diálogo breve y tajante fue la entrevista –apenas unos veinte minutos– sostenida con el escritor. Cierta violencia contenida, algunas sonrisas forzosas, gestos a veces agrios, pero todo ello englobado dentro de una actitud muy cortés, muy serena. Difícil es romper esta amable y gentil barrera, pero barrera al fin y al cabo, con la cual Carlos Fuentes detiene, paraliza, todo intento de enojarlo.

¿Se considera usted un escritor “subversivo” en el sentido de que sus obras cuestionen o lleguen a destruir un orden establecido?

Creo que todos los escritores son subversivos hoy. Es decir, la literatura ha sido tan marginalizada por las sociedades actuales que el hecho de escribir es en cierta manera un hecho revolucionario, en todas partes, pero sobre todo en América Latina. Tenemos una serie de textos que nos enmascaran, que nos niegan el ser. Escribir fuera de esos presu-

puestos, negándolos, es un hecho subversivo, siempre. Borges es, en ese sentido, un escritor subversivo para mí.

Vargas Llosa afirmó en una oportunidad que “hablar mal de Carlos Fuentes es un deporte nacional en México”. ¿Qué opina al respecto?

Hablar mal de mí, de Octavio Paz, de algunas personas, bueno, esto es casi un chisme literario. Se refiere sin duda a grupos muy pequeños. Tenemos lectores, tenemos amigos, estamos en un trabajo común. Los problemas de “capillas literarias” existen en todas partes.

Interrogado sobre su próximo viaje a México y en torno a la actitud que podrá tomar el gobierno mexicano frente a él, ya que Fuentes escribió un texto bastante duro en *Le Monde* de París sobre los sucesos de México, el escritor respondió que “desconoce totalmente la actitud del Gobierno mexicano con respecto a él”.

“Yo soy ciudadano mexicano y practico mis derechos abiertamente. Actúo a partir de derechos claros que yo tengo, de derechos ciudadanos. Yo creo que los derechos ciudadanos existen en la medida en que uno está dispuesto a practicarlos. Pienso que el Estado está en obligación hacia nosotros y no al revés”.

Fuentes es autor de un amplio reportaje literario sobre los sucesos de mayo de París y también de un texto sobre los de México. Al preguntársele si para él existía alguna relación entre ambos hechos, respondió:

“Encuentro una relación casi universal. Creo que la juventud en todo el mundo ha adoptado una actitud contra el poder. Del signo que este sea, y es la primera generación que se da cuenta, internacionalmente, de que el poder es enajenante. Tanto el poder ejercido en nombre del capitalismo, como del comunismo. La revolución de mayo en París fue el primer ensayo general de esta revuelta contra los sistemas enajenantes de la sociedad de consumo y es el resultado lógico de un desarrollo capitalista muy alto, en tanto que en México el problema se plantea en dimensiones muy distintas. En México lo que ha habido es un desequilibrio profundo entre el desarrollo económico alcanzado por la Revolución mexicana hace cincuenta años, de un lado, y, por otro lado, un muy relativo desarrollo social y un desarrollo político nulo. Es decir, que hay una sustancia de la vida que no cabe ya dentro de los sistemas políticos por la necesidad de un país subdesarrollado en 1929; los jóvenes de hoy quieren darles un contenido a las formas políticas mexicanas. Esto los pone, de inmediato, en oposición al poder, el cual se perpetúa de una manera inerte, a través del PRI y de sus manipulaciones de las organizaciones populares y del monopolio de los medios de información”.

¿Cree usted que sería posible definir una actitud ideal del escritor latinoamericano frente a problemas sociales, económicos y políticos del continente latinoamericano?

Creo que de hecho ya existe una comunidad literaria latinoamericana. Las obras mismas lo indican; se trata de una comunidad diversificada, y diversificada por la obra singular del escritor y no por su credencial nacional. Esta comunidad nos plantea ante todo,

frente al lenguaje mismo; creo que la revolución que se ha operado durante estos últimos años en la literatura latinoamericana es una revolución a partir del lenguaje y por eso es válida. Anteriormente, los escritores pensaban con una ingenuidad naturalista que una obra literaria debía reflejar la realidad a fin de poderla cambiar. Creo que esta ingenuidad primaria ha sido superada y sabemos que no vamos a cambiar la realidad a través de la literatura, ni siquiera la vamos a reflejar, sino que vamos a crear polaridades nuevas que nieguen la jerarquía que esta sociedad nos está imponiendo. Es decir: la obra de arte no es un reflejo de la realidad, es un complemento, es una creación nueva. La realidad se basta a sí misma. El carácter explosivo de una obra de arte viene no del hecho subserviente de reflejar la realidad, sino del hecho subversivo de ofrecer algo más.

Rayuela, *La casa verde*, etc., son, según Fuentes, obras que crean un lenguaje nuevo y una existencia autónoma frente a una sociedad que quisiera jerarquizar todas sus expresiones, incluyendo la literatura.

El Pen Club y Fuentes

Cuando Carlos Fuentes asistió al Congreso del Pen Club celebrado hace dos años en los Estados Unidos y posteriormente escribió un reportaje para una conocida revista norteamericana, se iniciaron en torno a esto vivas polémicas, encabezadas por algunos escritores de izquierda. Posteriormente, el escritor “rectificó” su actitud a través de una carta pública...

“Rectifiqué, sí –dijo–, porque durante muchos años nosotros luchamos en México contra la ideología de la Guerra Fría y de la polarización del mundo en bloques. Para el momento en que se celebró el Pen Club, yo pensé que se había llegado a una etapa de superación de esta rigidez polarizadora; en realidad asistíamos al fin de la Guerra Fría, pero para entrar a una etapa no menos negativa. Eso no lo pude captar entonces, porque no soy vidente y tuvieron que pasar una serie de cosas para que yo viera claramente que habíamos salido de la Guerra Fría para entrar a una coexistencia, que en realidad se define a través de una división de esferas de influencia y de un entendimiento tecnócrata entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, en el cual jugaremos un papel de peones y seremos democracias serviles a una u otra gran potencia”.

¿Qué opinión le merece la invasión a Checoslovaquia?

En diciembre pasado viajé a Praga con Cortázar y García Márquez. Vimos de primera mano la situación y no me queda sino reiterar lo que dijimos en esa declaración conjunta de escritores latinoamericanos y españoles: una condena absoluta a una invasión que en nombre del socialismo ha intentado destruir el modelo más válido para el desarrollo socialista a partir de la industrialización que hasta ahora se ha propuesto. El primer gran ejemplo marxista de lo que puede ser una sociedad industrial socialista. Señalo al respecto que de acuerdo a lo observado en Checoslovaquia están a la cabeza de todas las iniciativas los obreros, seguidos por los estudiantes, lo cual da una imagen clara de la situación.

Como latinoamericano, Fuentes recalcó que “nosotros bien sabemos lo que es el prin-

cipio de la no intervención y las violaciones hechas a este principio. También sabemos lo que es la doctrina Monroe y bien, Brezhnev está creando una doctrina Monroe paralela para sus zonas de influencia”.

Cambio de piel

A propósito de su más reciente novela, *Cambio de piel*, le comentamos a Fuentes que es una obra que a veces da la impresión de un gran alarde de técnica y cultura.

¿Obedece esto a una intención deliberada?

Todo en *Cambio de piel* obedece a una intención muy deliberada. Hay cosas que están allí no por alarde, sino por negación del alarde, precisamente. Son una serie de valores viejos, que están en contraposición con una serie de inyecciones contaminantes de vulgaridad, que en el fondo nos destruyen. Cada intento espiritual de los personajes de *Cambio de piel* les es negado por una totalidad ajena, negadora de esa aspiración. Hay un juego de fuerzas dentro de un campo de posibilidades, digamos que esa es la estructura de esa novela.

A su juicio, ¿por qué fue prohibida en España Cambio de piel?

El dictamen de la censura española decía que se trataba de una obra condenable por cinco motivos: porque era pornográfica, anticristiana, filocomunista, antialemana y en consecuencia projudía.

Cortázar y Fuentes

Usted dijo una vez que Cortázar era el Bolívar de las letras hispanoamericanas. ¿En qué sentido hizo esta afirmación?

Creo que es el primer novelista latinoamericano que descubre un lenguaje constitutivo de nuestra contemporaneidad. Un lenguaje en que la estética contemporánea, es decir los problemas generales de la obra de arte, coinciden por primera vez con los problemas de la poética literaria. Cortázar forma parte de una estética contemporánea universal y al mismo tiempo ejecuta, programa una poética literaria que es absolutamente hispanoamericana; pero en el caso de Cortázar –y creo que a partir de él el caso se repite y se ahonda– esa poética latinoamericana se revela como la única poética contemporánea válida. Es decir, lo que había sido nuestra excentricidad, se vuelve nuestra universalidad.

Señaló que hoy “hay una pérdida de centralismo de la burguesía cultural europea que revela que nuestra excentricidad no era tal”.

“Creo que es Cortázar y una obra como *Rayuela* la que estructura esta novedad estética y poética de la manera más completa en América Latina”.

Fuentes y Cuba

Carlos Fuentes se pronunció a favor de algunas reformas realizadas en Cuba.

“Estoy perfectamente consciente de errores en la Revolución cubana, creo sin embar-

go que hay un hecho central: es esa demostración de cosas que pueden hacerse, como las realizadas en materia de salud pública y educación”.

¿Y en materia de cultura?

En materia de cultura tengo dudas, reservas y críticas, admitiendo que hay una dirección general problemática que me parece muy positiva. Es decir, el hecho de que todos esos problemas salgan a flote y el hecho de que se puedan mantener situaciones polémicas y vivas, sin terminar como terminaron los escritores rusos de la época del estalinismo, es muy positivo. Puedo estar en contra de declaraciones demagógicas del señor Lisandro Otero, pero al mismo tiempo tengo que reconocer que al señor Padilla se le permite publicar. Todos estos problemas en torno a la cultura en Cuba y su relación con nosotros son problemas que por fortuna se arreglan a través de un diálogo amistoso y entre compañeros; las críticas que podemos formular no deben en ningún momento entenderse como críticas al proceso revolucionario cubano, sino como una forma más de adhesión.

Fuentes y México

Carlos Fuentes confiesa haber reaccionado con “horror y conocimiento” ante los últimos sucesos de México.

“Porque una de las bases de mi obra y, sobre todo, de *La región más transparente*, es la visión de la persistencia del viejo tiempo circular, cosmogónico en México. Sostengo que la colonización europea no logró destruir las bases de ese tiempo que se muerde la cola, que regresa sobre sí mismo y que concibe al mundo como un cosmos que solo puede ser mantenido a través del sacrificio. Cuando yo veo en una plaza presidida, irónicamente, por una pirámide azteca, una basílica española y un rascacielos americano, la muerte de 400 personas, me digo que la visión literaria mía o de un Octavio Paz son bastante justas, pero de inmediato trato de adquirir la distancia nuevamente para ver un fenómeno muy particular, muy curioso, que ya había intuido Georges Bataille: una de las primeras sociedades de consumo en el mundo fue la sociedad azteca: lo que se consumía eran vidas humanas. Sociedad de consumo, como sociedad de desperdicio y de lujo, lo era ya la sociedad azteca. El precio que México ha pagado para entrar a la sociedad industrial de consumo es nuevamente el sacrificio humano. Esto es espeluznante. Es la coexistencia de las formas más primitivas del rito religioso con las formas más avanzada de la economía capitalista. Creo que es uno de los signos de América Latina: esa coexistencia aberrante de las edades”.

»1970«

Pablo Neruda

Un corazón repartido en muchas cosas

Para la historia: al año siguiente de recibir a Carlos Fuentes, Miyó Vestrini acude ahora al encuentro de Pablo Neruda, quien habla de Salvador Allende como la gran esperanza del socialismo pacífico. Faltan apenas tres años para que tanto Allende como el poeta se vayan de este mundo, junto con las esperanzas que encarnaban. Pero entre tanto, Neruda es todo lo Neruda que puede ser

Bajo los ojos vigilantes de Matilde –“indágame si quieres con tus ojos nocturnos, pero en tu nombre, déjame navegar y dormir”–, ojos que evocan hoy a los de Elsa Triolet, por lo que tienen de atentos, discretos e inteligentes, el poeta Pablo Neruda desembarcó ayer en La Guaira, con la firme intención de no participar en el III Congreso Latinoamericano de Escritores.

Tal como lo comentó el escritor, con ácido humor, “habría que celebrar un congreso para que se acabaran los congresos”. A su juicio, el tiempo y dinero invertidos en eventos de este tipo bien podrían gastarse en publicaciones y actos que repercutieran eficazmente sobre la labor cotidiana del creador.

Este poeta cuya presencia sorprende –alto, fuerte, quizás demasiado a la defensiva– fue hace pocos meses candidato presidencial en su país, Chile. Aquel que interrogara a su pueblo –“pueblo mío, ¿qué dices? Marinero, peón, alcalde, obrero del salitre, ¿me escuchas”– aceptó participar en el torneo democrático, para retirarse después cuando juzgó conveniente hacerlo.

Al preguntarle si había tornado en serio esta candidatura, evocó en primer término las miles de personas que acudían a sus mítines, información anecdótica, pero no desprovista sin duda de plena lógica. Luego, explicó sin equívocos, sin remordimientos de ninguna clase, que tras la simple aceptación de una candidatura existía un factor poderoso: el deseo de agrupar a las fuerzas de la izquierda chilena, a fin de conquistar el poder en las próximas elecciones.

“Claro –dijo–, me costó mucho aceptar mi postulación a la presidencia de la República y me costó mucho menos renunciar a ella”...

A Pablo Neruda, y no vaciló en expresarlo así, si algo lo preocupa es la unificación de fuerzas a la hora de una contienda electoral como la que se avecina en Chile. El hecho de que actualmente en América Latina “las izquierdas se están destrozando entre sí”, dijo, no lo deja indiferente y su aceptación a ser candidato tuvo el móvil muy preciso de la agrupación de diversos sectores de izquierda. Dicha candidatura estuvo en todo momento condicionada al hecho de la aparición de otro candidato que pudiera lograr la unificación, en este caso Salvador Allende.

¿Cree usted que si Allende gana las elecciones logrará un cambio total en las estructuras de su país?

El triunfo de Allende significaría un paso hacia la apertura del socialismo. Su triunfo no será solamente de él, ni de un partido: existe ya un comité que seguirá funcionando después de su elección, si ella se produce. Están previstas muchas cosas, entre ellas la nacionalización de las minas chilenas, la intensificación de la Reforma Agraria, la ampliación de la Reforma Universitaria y Educacional.

Pablo Neruda, entre una declaración y otra (cómo olvidar aquellos versos, “¿a quién compré en esta noche la soledad que poseo?”), evoca viajes recientes a través de Italia, Inglaterra, Francia, España, y divaga un poco en torno a los hechos y palabras de la memoria, como por ejemplo un licor misterioso cuyo nombre es “chinchón” y que es, según frase de Neruda, “como una llama fría”. El poeta pudo asistir en Italia al montaje que de su obra *Joaquín Murieta* hiciera el Piccolo Teatro de Milán. Montaje que a su juicio es excepcional, aunque la obra ha sido adaptada con gran libertad por el director.

Hoy por hoy, ¿qué es lo que usted ama?

¡Mi corazón está repartido en tantas cosas! Amo el amor, mi país (amor mezclado de adoración y compasión), las ciencias naturales, la geología, la flora, los animales y, sobre todo, el mar. Nunca me canso del mar, especialmente en invierno, cuando hace tanto frío...

Y en última instancia, Pablo Neruda ama su último libro titulado *Las piedras del cielo*. Con la estadía en Caracas, el trabajo realizado en el barco quedó interrumpido, pero es obvio el interés del escritor hacia este libro, cuya simple evocación parece conmoverlo hondamente. ¿Se siente triste Pablo Neruda frente a la América Latina actual? Lo que él define como “época de crueldad y torturas en Brasil” lo entristece profundamente. Y con una visión ya más política, más tajante, el poeta (“en ti se acumularon las guerras y los vuelos”) comenta con humor negro cómo la libertad es, hoy, enjuagatorio diario de quienes ejercen acciones imperialistas contra el continente.

Frente a esa situación de dominio, existen según Neruda “dos caras”: la de los oportunistas, quienes claman que no podemos seguir dependiendo de tal dominación económica, y la de los patriotas que trabajan para prescindir de esa presión. Al comentar la palabra “imperialismo”, tan discutida y muchas veces ridiculizada como cliché, Pablo Neruda

comentó que, en verdad, “no disponemos de otra palabra tan directa como esa”. Al aludir a su país, recordó que en Chile existen las minas más ricas del mundo y que el nivel técnico de los trabajadores chilenos es de una gran eficiencia, hasta el punto que surte de técnicos a otros países. Pero, dijo con cierto secreto desaliento, “estamos hipotecados”.

¿Qué propondría usted para liberarse de tal hipoteca?

No puedo dar recetas de carácter general porque no soy un especialista en política. Conozco lo que se ha hecho y lo que se está haciendo en mi país para lograr ese objetivo, pero no podría extenderme a otras situaciones.

Recordó a Luis Emilio Recabaren, quien formó en Chile las primeras escuelas sindicalistas. Y señaló, por otra parte, que en su país no pueden desde afuera cerrar el desarrollo pacífico. A su juicio, es imposible frente a Chile justificar una agresión, pero aclaró, en caso de que ella se produjera, “nos defenderemos”.

Toda esta actividad política suya, ¿no ha mutilado al poeta?

Yo sigo escribiendo como siempre. Creo que es importante el poeta capaz de ser panfletero y olvidar la literatura. La utilidad que tiene una declaración en cierto momento, un poema, una obra artística es incalculable. He vivido atacado por todos lados. Cuando escribía poemas de amor, me atacaban por ello. Cuando escribo poemas políticos, lo siguen haciendo.

La presencia de Matilde, como una sombra afectuosa y lejana, no ha desaparecido un solo instante. Vivaz y sonriente, ella arde junto a Neruda, aun cuando este no parece percibirla. Otros pequeños comentarios en torno a diferentes temas van surgiendo, y aun cuando se toca el debatido problema de la violencia en los jóvenes de hoy, el poeta, con esa voz gruesa y tímida al mismo tiempo, remonta muy lejos en el tiempo, hacia 1920, cuando en toda América Latina, afirma, los jóvenes eran rebeldes, violentos y cuestionadores. Para el poeta, estas etapas de agitación y ferocidad juvenil coinciden siempre con un período de la historia que se está cerrando. Y a su juicio, estamos viviendo el final de un ciclo; final que los jóvenes, con su peculiar lucidez, presienten y denuncian.

“Sucede que me canso de ser hombre”, verso ya patrimonio de la memoria y totalmente presente sin embargo en esa imagen vital, agresiva, siempre sensible, que nos ha dejado el poeta, mientras se aleja con Matilde, hacia otro diálogo, el único que, quizás, jamás leeremos en libro alguno.

»1975«

Tomás Eloy Martínez

Cuando el amigo empieza a verte como enemigo

En su programa *Lo de hoy*, en Radio Caracas Televisión, Carlos Rangel y Sofía Ímber se sientan junto con el periodista y narrador argentino Tomás Eloy Martínez. Este acaba de visitar su país y ha vuelto a Caracas, donde vive. Es agosto de 1975. El clima que describe se lee aquí como una profecía de lo que pasará al año siguiente: que el caos sembrado por Perón se convertirá en el horror de una dictadura asesina

Sofía Ímber: *Estamos con Tomás Eloy Martínez. Es un colega, no por escritor, porque es un buen escritor y yo soy periodista, sino porque somos periodistas ambos. Hace unas seis semanas lo estuvimos entrevistando y hablábamos de la situación argentina. Han pasado muchas cosas y él ha vuelto a la Argentina... López Rega no está en Colombia en el Congreso de Brujos sino en Madrid, al lado de Franco, donde se siente muy cómodo... Isabelita Perón ha regresado, pero no ha regresado de sus vacaciones. El coronel Damasco, con aspiraciones a general...*

Tomás Eloy Martínez: *Debería ser general.*

SÍ: ...están haciendo gestiones que quizás Tomás Eloy nos va a explicar. Y hay una entrevista muy bien escrita, muy inteligente, que se puede leer entre líneas muy bien, que le hizo Tomás Eloy a Sábato, que nos deja en el punto final de la entrevista, y Carlos y yo le decíamos a Tomás Eloy que la culpa de todos los males en Argentina, al menos de acuerdo con nuestro análisis y quizás en el de Sábato, era Perón. Como han pasado tantas cosas y están sucediendo cosas...

TEM: *Sábato, en efecto, coincidía en una parte con ustedes. Él sostiene que Perón, por un lado, fue el hombre que concedió al trabajador argentino una situación de mayor dignidad, lo transformó de pronto, en un momento en que la Argentina todavía estaba regida, sobre todo en el sector agrario, campesino y particularmente en la zona norte del país,*

tanto en el noroeste como en el noreste, por un régimen feudal. Toda la estructura agraria de Argentina comenzó a transformarse en una estructura industrial lentamente y Perón concedió al trabajador, quizás porque las condiciones de posguerra le eran favorables, una situación de dignidad humana. Este es el gran aspecto positivo de Perón y esto es lo que lo reivindicó históricamente y le permitió sobre todo ganar las elecciones en 1973. Lo que Sábato –que como periodista estoy reproduciendo la opinión de Sábato, no es opinión propia– objeta en Perón es la responsabilidad de haber dejado en el país a una presidenta de cuya capacidad para administrar una nación compleja como es la Argentina puede dudarse muy seriamente, y a un asesor de esa presidenta sobre cuya honestidad hay dudas mucho más serias y formales todavía. Sábato dice que la responsabilidad de López Rega y la de Isabel Perón en Argentina son de incumbencia directa de Perón y esto es algo que la historia seguramente reprochará al propio Perón.

Carlos Rangel: López Rega estuvo nueve años –dice Sábato en esa entrevista– al lado de Perón; primero, como una especie de valet, y cada vez con más influencia hasta ser una especie de secretario universal. Y Perón le dejó en herencia la Argentina a su esposa, a quien había hecho vicepresidenta sabiéndose enfermo y sabiendo que al morir ella sería presidenta, y a este funesto personaje que es López Rega... En todo caso, sin por un instante dudar ni refutar lo que todos sabemos, que Perón les dio a los trabajadores industriales argentinos por primera vez sus derechos, no hay duda de que la situación que él dejó creada ha hecho desde entonces un país ingobernable... Eso está a la vista... Nadie, ni siquiera el mismo Perón al regresar, pudo gobernar ese país que antes había parecido haber traspasado los problemas que tenemos en general en Latinoamérica. En este momento la situación es muy grave y Tomás nos decía antes de comenzar el programa que las últimas noticias son muy alarmantes.

TEM: Acaban de llegar dos cables que yo leí a través de la UPI en los cuales se informa que el Ejército, o un sector del Ejército, cuatro generales con mando de cuerpos de ejército, creo, han exigido la renuncia del comandante general del Ejército Argentino, el teniente general Numa Laplane, y han exigido el retiro del ministro del Interior, el coronel Vicente Damasco. Esta actitud parece haber prosperado... habría ya un comandante en jefe del Ejército que estaría reemplazando a Laplane, que es el comandante del III Cuerpo, el general Delio La Roca... Damasco habría sido ya botado de su situación y el Ejército estaría dividido, pronóstico que los mismos militares vinieron negando durante las últimas semanas... Estoy tratando de mantener la mayor serenidad y objetividad ante los hechos, pero me parece grave y alarmante. Creo que pone a la Argentina al borde de una guerra civil y debilita todas las estructuras oficiales frente a cualquier tipo de embate que pueda haber dentro del país, ante cualquier desarreglo interno. Es decir, siembra la anarquía. En el día de hoy creo que la Argentina está viviendo su punto crítico dentro de un proceso anárquico que se viene desarrollando desde la muerte de Perón.

SÍ: Entonces una salida sería, a simple vista, una guerra civil. Ahora, ¿qué fuerzas hay

en Argentina que todavía no hayan sido corroídas, capaces de oponerse, capaces de tranquilizar, que sean una institución sólida? Porque las Fuerzas Armadas parecen también estar divididas.

TEM: Sí, las Fuerzas Armadas están divididas y las Fuerzas Armadas, sin duda, tienen el poder. Y eso es un elemento considerable dentro de este proceso. Es un hecho. El Partido Peronista está dividido. El mismo Partido Radical está dividido en dos sectores que ante esta posición de crisis supongo mantendrán difícilmente posiciones convergentes. Los partidos políticos están muy divididos entre sí. Lamentablemente, en este momento uno debe decir las cosas con toda la seriedad y gravedad del caso. No veo salida para la Argentina. Esto me parece de una tan extrema seriedad en mi propio país, que es además un país de nuestro continente, de nuestra patria grande, de nuestra América Latina... No veo salida y me parece grave. Hoy, por ejemplo, para mostrarles un poco la desorientación de todo el proceso, leí además un mensaje del ministro de Economía en el cual pide ayuda a todas las fuerzas, llámense de izquierda, llámense de derecha, llámense China, Rusia, EEUU, Francia, Holanda, para que contribuyan a levantar la economía de Argentina. Es un llamado desesperado pero curiosamente apolítico. Cuando uno se lanza a mendigar de esa manera, pues nadie quiere prestarle ayuda y además muestra la absoluta falta de una actitud económica coherente por parte de un ministro de Economía.

SÍ: Tú dices que nadie quiere dar ayuda, pero sabes que siempre hay alguien que quiera dar ayuda porque sabe, como reza el dicho popular, que en río revuelto ganancia de pescadores. Sin duda, de todas estas cosas hay algún partido político que prestándose, aunque no creyendo en eso, pueda sacar dividendos. ¿Cuál sería el partido que en este momento, aunque muy riesgosamente en esas aguas tan revueltas, pueda tener alguna posibilidad de salir a flote?

TEM: El único partido que tiene estructuras verdaderamente de partido, que ha estado realizado como tal desde hace más de 50 años, es el Partido Radical. Es el único partido que probablemente preservaría su unidad. Es un viejo partido liberal que nació como una reacción contra los conservadores en 1890, que conserva sus punteros, como les llaman ellos, sus delegados en cada barrio, que tiene una estructura sólida y que tiene un líder controvertido, pero en definitiva admitido por la mayoría partidaria que es Ricardo Balbín, y es una fuerza minoritaria, de apenas dos millones y medio de votos en un país cuyo caudal electoral total es de unos 14 millones de electores.

CR: La misma definición que da Tomás Eloy, sucinta pero muy precisa y adecuada del Partido Radical argentino, demuestra que ese no es el partido que podría responder a esta crisis. Lo que las sociedades no admiten jamás es la anarquía y temo mucho que Argentina vaya a desembocar, tal vez tras una guerra civil previa, en una tiranía de algún signo, extrema derecha o extrema izquierda o simplemente una tiranía sin ideología, bajo el mando de un hombre fuerte, implacable, capaz de imponerle a ese país una disciplina social, con una represión brutal a quienes se opongan a sus designios.

TEM: Yo temo lo mismo.

CR: *Eso es lo que sucede cada vez que un país llega a estos extremos de desintegración. Es una reflexión muy triste, pero tal vez lo mejor que uno puede desearle a la Argentina en este momento –y lo digo en el sentido castizo de la palabra– es que el país se ahorre esa guerra civil y que el tal caudillo –lo digo con tristeza– surja sin la prueba previa de las armas. La guerra civil, de sobrevenir, ¿qué forma tendría? ¿Sería una guerra civil de facciones de las Fuerzas Armadas entre sí?*

TEM: Habría que verificar hasta qué punto, en efecto, las Fuerzas Armadas están divididas, versión que no puede tenerse sin mayor cantidad de datos. Esta apreciación que les he dado deriva de un cable de la UPI que he leído no hace más de media hora. De modo que no sé hasta qué punto la destitución de Damasco y la confirmación de Laplane, al hacerse efectivas, solidifican de una vez a las Fuerzas Armadas. Es decir, si ellos serán elementos de disgregación y no de cohesión en el proceso.

SÍ: *Cuando saliste de Argentina hace seis, siete u ocho días máximo, ¿tú como periodista y analista político sentías esa posibilidad que hoy ves en el cable? ¿La sentías en la calle, la oías?*

TEM: Hay algo mucho más grave, sentía un país que había dejado caer los brazos y esto me parece francamente dramático. Cuando un país se vuelve intolerante respecto de las opiniones de sus adversarios políticos, cuando tú que has discutido noble y abiertamente con un amigo, que piensa diferente de ti, durante muchos años y notas de pronto que, por pensar así, él te siente su enemigo, cuando ves que un sector de la pequeña burguesía está soñando con el exilio como la solución para sus problemas... vale decir, como aquello que justamente hizo de la Argentina un país importante, grande, la inmigración... cuando piensas que ese proceso se está revirtiendo, vale decir, que los antiguos inmigrantes están a su vez pensando en emigrar; cuando ves que la gente se desinteresa de lo que pasa y piensa que no puede resolver por sí misma, haga lo que haga, todo este proceso, o yéndose o dejando que otros lo hagan, que lo resuelvan otros, entonces es cuando el país ha entrado en una crisis moral que es mucho más grave que la crisis institucional. Es esto lo que me parece más duro de observar en Argentina.

SÍ: *Como en este caso no podemos actuar con una bola de cristal, y digo esto porque estamos hoy en el Congreso de Brujos, ¿por qué no empezamos a entender a Argentina? ¿Por qué viene este proceso? Por ejemplo, no hace muchos años, ustedes, los rioplatenses, pensaban que el Cono Sur podía hacer competencia y equipararse a EEUU... Vamos a partir de ahí.*

CR: *¿En qué momento sería ese punto que Sofía señala, cuando Argentina, después de haber tenido esa ilusión de equipararse a EEUU, pierde esa ilusión? ¿Cuándo sucede eso?*

TEM: La pérdida de la ilusión comenzaría probablemente a partir de 1930, cuando se derroca al gobierno popular de Hipólito Irigoyen, que es un gobierno institucional, con errores, defectos probablemente, pero un gobierno popular, mayoritario sin ninguna duda,

y el poder queda en manos de una élite gobernante que trata de establecer una democracia ilustrada. Digo “democracia” entre comillas, una democracia administrada desde el poder. El fraude, el peculado, la mentira, el engaño, todo esto se hacía bajo el disfraz del frac y de la levita. Todos eran grandes caballeros que al mismo tiempo hacían esta burla de la democracia. Es el período del 30 al 43.

El 43 implica un restablecimiento del nacionalismo, un reflorecimiento, con cierto carácter curioso porque está de por medio la Guerra Mundial. Luego sobreviene Perón en el 45. La importancia y la fuerza de Perón son porque justamente él llama la atención sobre los valores nacionales y promete terminar con la corrupción y el peculado. En efecto, Perón gana de verdad las elecciones en el 46 y vuelve a ganarlas de verdad en el 52, sin fraude ni nada. Hay una serie de alarmas en el 55.

Me parece que el proceso más grave quizás comienza a partir de 1966 con el golpe de Onganía, que una buena porción de la población saluda como una solución a un gobierno tibio que era el radical. Diez días después de asumir el poder, Onganía expulsa, en lo que nosotros llamamos “la noche de los bastones largos”, a bastonazos, a las grandes cabezas de la universidad argentina, las expulsa con la policía y en esa sola noche la Argentina pierde diez años de trabajos tecnológicos, de estudios científicos, ve sus mejores cabezas universitarias condenadas al exilio, condena también a algunos de sus mejores escritores e intelectuales a marcharse del país y todo un largo período de trabajo y de preocupación es destruido en una sola noche por la brutalidad del poder policial. Allí probablemente comienza un proceso de desencanto que se acentúa durante las tres dictaduras militares.

SÍ: Ustedes tienen el desencanto de hacer, digamos, de hacer y de ser el equilibrio del Cono Sur; lo que es EEUU en el Norte. Pero también tienen un gran desencanto porque, al menos en Latinoamérica, ustedes se creían los más grandes, pero después se dan cuenta de que no es así. ¿En qué momento toman ustedes conciencia de que el Brasil es una potencia?

TEM: Lo grave es que creo que la Argentina no se ha dado cuenta todavía de eso. Todavía está muy convencida de que ciertos elementos objetivos respecto de la estructura industrial y económica en general del país son elementos de peso en los cuales puede seguir confiando. Hace seis semanas, cuando hablamos aquí, hablábamos de la posibilidad de autoabastecimiento de la Argentina. Si la Argentina cerrara sus fronteras, prácticamente no necesitaría comerciar porque tiene el 90% del petróleo que necesita para autoabastecerse, aunque es de más baja calidad que el petróleo venezolano, pero, de todos modos, es petróleo suficiente; fabrica el acero que necesita; tiene hierro; cierta cantidad de cobre, uranio y alimentos en cantidades suficientes como para sobrevivir, digamos...

CR: Una situación teóricamente ideal.

TEM: Sí, teóricamente ideal, tú lo dijiste. El problema es que Sofía apuntaba en el intervalo algo que me parece muy inteligente. ¿Hasta qué punto los argentinos nos desorientamos con nuestra propia identidad? Ahí está el “quid” de la cuestión. No asumimos nuestra condición de latinoamericanos reales. No sentimos que todo este continente en el que es-

tábamos viviendo era un continente que de algún modo nos condicionaba, al cual nosotros nos debíamos... ¡De ningún modo lo sentimos así!

SÍ: Ustedes se pensaban un país europeo extraviado en América del Sur.

TEM: Tuvimos una cultura totalmente aislada del resto de América, pensando que podíamos exportarla y probablemente imponerla al resto de Latinoamérica, como en efecto sucedió durante una porción de la década del 40, en particular... Y el argentino infatuado, particularmente el porteño, vanagloriado de esta situación de Atenas del Plata –era Montevideo y lo aplico también a Buenos Aires–, de gran potencia en el sur, no sintió que el desastre estaba justamente en la confusión de su propia identidad. Esta confusión arranca de mucho tiempo atrás, el momento en que se quiere hacer de Argentina un país europeo, olvidando obviamente que hay una serie de resortes tanto desde el punto de vista de la América Latina como de la identidad regional de los pueblos argentinos, que impedía este tipo de cambio brusco que se impone, que no es legítimo, que no es un cambio objetivo, no es un cambio real. De modo que la confusión de identidad impide que todavía los argentinos adviertan que el Brasil nos ha cobrado la delantera. Pensamos que como Brasil no tiene petróleo suficiente, quizás esto le imponga condiciones tan duras de dependencia con respecto a otros abastecedores como puede ser EEUU, que a la larga el Brasil pagará el precio de no haber tenido petróleo. Pero hay algo mucho más grave que todo eso y es que el petróleo es algo que la tierra da o no da, pero la identidad es algo que uno consigue, es algo que uno busca y que uno conquista. Y la pérdida de la identidad, la confusión respecto a la identidad es, creo, lo más grave de todo.

CR: A partir de esa observación, hay una pregunta muy angustiada que se plantea. Los intelectuales y pensadores argentinos, los escritores argentinos, han sido los primeros de Hispanoamérica. Hombres como Ricardo Rojas, como Ingenieros, como Korn y como los más recientes, Borges, todavía vivo, Martínez Estrada, fallecido no hace mucho, Héctor Varela, etc... ¿qué contribución hicieron o bien para agravar la crisis de identidad o para luchar contra ella, o después de todo, fueron impotentes tantos y tan brillantes intelectuales argentinos en contribuir en decisivo a la creación de una identidad?

TEM: Yo creo que los intelectuales todos, incluidos aquellos más encerrados dentro de su torre de marfil, pensaron que debían contribuir a reflexionar sobre este tema, sobre esta especie de gran confusión generalizada en que se debatía la Argentina... Siguen pensándolo. Ocurre que las condiciones objetivas de trabajo son difíciles. Un intelectual probablemente para hacer su trabajo de creación en un país tan convulso como es Argentina debe insensibilizarse, taparse los oídos a las matanzas cotidianas, a las revueltas diarias.

CR: Digamos en 1900, punto intermedio entre el Centenario y el golpe del 30...

TEM: El paradigma de esa situación fue Lugones. Lugones en el 1903 o 1904 es el asombro socialista, el gran orador y renovador de las barricadas revolucionarias de la Argentina. En 1926, Lugones produce su famoso manifiesto llamado *La hora de la espada*, en el cual saluda al fascismo como gran elemento salvador de la vida argentina. Lugones,

claro, más tarde, en 1938, se suicida por desesperación. Advierte que todo ese proceso –el autoritarismo que él predicaba– desemboca en el fraude, en el peculado y justamente en aquello que él no había deseado. Lugones, el gran desesperado, es el que reflexiona más agudamente sobre las necesidades políticas de Argentina. Fijense que, en cierto modo, en el sentido real de la palabra, es un vate porque vaticina el autoritarismo que cuatro años después desembocaría en la dictadura de Uriburu. Borges no reflexiona sobre este tipo de cosas. Mayeda creo que reflexiona sobre ciertas entidades platónicas que de ningún modo tienen demasiado que ver con la realidad. Creo que el grupo que por primera vez empieza a reflexionar de modo más serio sobre lo que ocurre en Argentina, revisando los valores del pasado, primero cuestionándolos, luego negándolos, es el grupo de la revista *Contorno*, en el 52 y 53, representado por los hermanos Viñas y otros sectores de la izquierda argentina y comienzan a revalorar toda la situación y a pensar hasta qué punto los argentinos no hemos perdido en el camino algunos valores realmente importantes como era el caso de Roberto Arlt. Es la búsqueda de la identidad, una búsqueda confusa, una búsqueda inorgánica... Yo tengo la esperanza que me resta de que, en definitiva, todas las nacionalidades nacen a partir de la inorganicidad; por decir, del caos finalmente nace algo concreto. Espero que no sea una dictadura, espero que sea el descubrimiento de nuestra propia identidad. Por lo pronto hay algo positivo en Argentina, hay algo muy positivo en la conciencia clara y concreta de que esta es una crisis que de alguna manera nos va a hacer fuertes, de alguna manera va a tonificarnos, de alguna manera nos ha integrado a Latinoamérica. Por algo se empieza, por el descubrimiento de nuestro continente.

SÍ: A propósito de descubrimiento, tú como intelectual, entre intelectuales en Argentina, ¿cómo ves hoy día a Venezuela y cómo la veías desde allá a través del conocimiento argentino? ¿Qué diferencia hay de la realidad a cómo veías a Venezuela a través del conocimiento argentino?

TEM: Los argentinos teníamos de Venezuela una visión absolutamente mítica. Primero una visión que nos llegaba a través de la lectura de Rómulo Gallegos, por ejemplo, de la lectura de los libros de Miguel Otero Silva, de Uslar Pietri, de Guillermo Meneses, de los novelistas y narradores venezolanos a quienes nosotros estimábamos más seriamente... Reynaldo Hahn, por ejemplo, que es una figura a quien los musicólogos argentinos veneran mucho. Para serles totalmente franco, yo pensaba que Venezuela era una gran autopista por la cual no se podía caminar. Y llego entonces y descubro que este es un país no solo hospitalario sino donde hay realmente algunas de las personas más inteligentes de toda América Latina; dicho sea sin la menor intención de quedar bien, lo pienso de veras. Sin embargo, creo que en general en Argentina hay una visión totalmente falsa: se supone que la prosperidad petrolera convierte a Venezuela en un gran territorio donde quienquiera que pise puede “hacer la América”, es El Dorado donde se puede venir a “hacer la América”. Creo que esta es una idea, una sensación que hay que objetar. Venezuela es parte del territorio latinoamericano, como tal parte de la Patria Grande, y en tal sentido quien no

esté dispuesto a aportar su conciencia espiritual, su conciencia moral, en el sentido más profundo de la palabra, no tiene derecho a vivir en este país.

SÍ: Sin duda que tú eres de la minoría que conoce a estos escritores venezolanos, excepto Gallegos que tenía ya una circulación mundial, y como los pintores miraban hacia París para ser reconocidos, el máximo, el non plus ultra, de rodillas se rogaba a las editoriales argentinas, y un escritor venezolano muy poco chance tenía de ser conocido y solo lo era quizás por unos pocos allá. Hoy quizás con todas estas cosas se conocen un poco más los autores venezolanos, pero no antes. Y, por cierto, ¿cuántos argentinos saben que la Constitución argentina es una traducción de la Constitución de EEUU?

TEM: La figura de Bolívar es una figura respetadísima en Argentina. De veras es una figura muy respetada. Todavía queda en la bruma el pronunciamiento de San Martín en Guayaquil delante de Bolívar. Los historiadores nunca lo han explicado debidamente en Argentina.

CR: La pregunta no se refiere a Bolívar sino a cuántos argentinos saben que la clásica Constitución argentina de 1853 es una traducción de la Constitución de EEUU.

TEM: Lo sabe la mayoría de los argentinos porque está en los textos de Cívica. Se admite abiertamente que la gran influencia de la Constitución del 53 es, por un lado, el líder Juan Bautista Alberdi, y, por otro lado, la Constitución de Estados Unidos. Esta es una admisión clara del proceso. Se intentó hacer una Constitución argentina bajo Perón en el 49, distinta de aquella. Esa Constitución fue abolida en 1955. Y poco antes de toda esta crisis hubo una serie de conversaciones tendientes a que Argentina convocara a elecciones de convención constituyente para reformar una Constitución que no tiene nada que ver con la realidad.

CR: Aunque no es argentino, Rodó, uruguayo, rioplatense, contribuyó en forma desmesurada a cierta conciencia latinoamericana con Ariel. ¿Esa influencia de Rodó la encuentra positiva o negativa en su balance?

TEM: Debo confesarte que conozco mal a Rodó. Creo que hay una visión del idealismo de Rodó que ya está perdida totalmente. Rodó no influye ya absolutamente para nada. Ariel no se lee en absoluto y la figura de Rodó es en este momento una figura oscura, opaca e inexistente en la Argentina.

CR: Nuestro entrevistado nos explicaba que quizás el pecado mayor de Argentina, que está pagando tan caro, fue no haberse sentido un país latinoamericano sino europeo y extrañamente extraviado en Suramérica. Y hay un pecado que el resto de Latinoamérica podría cometer y luego pagar más tarde y es no sentirse el resto de Latinoamérica implicada en lo que ahora está pasando en Argentina, como si eso nada tuviera que hacer con nosotros y como si fuera un problema exclusivamente argentino. ¿Qué debemos el resto de los latinoamericanos aprender de esto para no repetir las equivocaciones?

TEM: Creo que, en cierto modo, la conciencia de europeización que había en el país, sin embargo, tenía un elemento positivo que era el de un país abierto hacia todos los hom-

bres de buena voluntad que quisieran contribuir al engrandecimiento del pueblo argentino. No hay demasiadas diferencias entre un uruguayo, un chileno, un venezolano, un colombiano, un costarricense, que vaya a trabajar a la Argentina con un argentino. Eso es absolutamente cierto. No hay el menor asomo de xenofobia. Eso no es defecto sino es para ser imitado como una virtud y no evitado.

SÍ: Tú hablaste algo de la intolerancia pero no sé si te entendí mal.

TEM: Hay intolerancia pero no en ese sentido. Me refería a la intolerancia ideológica que deriva de...

SÍ: Tú dijiste que los que discutían contigo como amigos con diferentes ideas ahora te ven como enemigo.

TEM: Todos los viejos liberales se han transformado ahora en fascistas, todas las mentalidades liberales ya no admiten ninguna forma de discusión posible. Por ejemplo, para contarles el caso concreto, en el periódico que me invitó en Argentina a escribir un artículo sobre el miedo de los argentinos, me introdujeron con mi firma dos párrafos que yo no escribí, simplemente porque supusieron que el texto no se plegaba absolutamente a la línea del periódico que en un momento favorece el golpe de Estado en Argentina. Cuando llamé por teléfono para protestar, además de intentar publicar una aclaratoria a raíz de las circunstancias políticas que no apareció, me contestaron que ese tipo de derecho periodístico existe en Argentina y que por ello yo no tenía derecho a quejarme. Les dije que estaba defendiendo mi dignidad profesional. No, quien defiende su dignidad de esa manera, me replicaron, no tiene derecho a vivir en la Argentina. ¡Fíjate que frase tan dura! ¿Y sabes quién me la decía? Una persona, el director del periódico, de nacionalidad rusa, y el subdirector del periódico que es un uruguayo. Yo solamente pensé muy tarde que quienes me estaban diciendo que yo no tenía derecho a vivir en Argentina eran extranjeros. Pero jamás yo los he visto como tales. E incluso ahora que los extranjeros me digan si yo tengo o no derecho a vivir en mi propio país no me parece materia de discusión, no lo es. Creo que la xenofobia es mala y es mucho más grave dentro de América Latina. Nosotros hemos heredado de los españoles el viejo concepto de quienes son transeúntes en América, estamos aquí de paso, nuestra actitud es la de saqueo. Pero esta es una patria grande que debemos preservar, es una patria común, es una patria que quisiéramos común aunque las fronteras existen y son verdaderas.

»1977«

Juan Goytisolo

Cómo luce una democracia cuando amanece

Ahora en Venevisión, en julio de 1977, Carlos Rangel y Sofía Ímber intentan que Juan Goytisolo, uno de los referentes de la “literatura comprometida” en lengua española, condene los abusos de la Revolución cubana. Aparte de eso, examinan las huellas del odio en la transición española, a meses de la muerte de Franco, y las características de lo que por primera vez será en España una democracia plena

Carlos Rangel: *Estoy con Juan Goytisolo, uno de los más importantes escritores españoles de su generación, una generación, por cierto, atrapada en una situación política muy peculiar y seguramente hablaremos un poco de eso. Sus libros principales son Señas de identidad, de 1966; Furgón de cola, un libro de ensayos, que es del 67; Reivindicación del conde Don Julián, del 70, y Juan sin tierra.*

Sofía Ímber: Todos editados por Seix Barral.

CR: El tema que está en el aire es el Premio Rómulo Gallegos, pero evidentemente Juan Goytisolo, siendo jurado, difícilmente puede hablarnos de esto. Vamos más bien a un tema que a él le interesa, que les interesa a ustedes, que nos interesa a Sofía y a mí, que es el de la situación del escritor en la sociedad, sobre todo en las sociedades contemporáneas y sobre todo en las sociedades hispánicas contemporáneas. Por ejemplo, se muere el general Franco hace poco más de un año y ha quedado revelado que España, en esos 40 años, cambió muchísimo y que los escritores no se dieron siempre cuenta de ese cambio. España se abre a la discusión política y los escritores antifranquistas exilados, como Goytisolo, se encuentran un poco haciendo ellos ahora figura de furgón de cola, y quien dice esto no soy yo, sino que lo dice el mismo Goytisolo en ese libro de ensayos.

Juan Goytisolo: Yo no digo exactamente esto. Lo que trataba de informar, sobre todo

a los movimientos políticos en el exilio, era que se estaba operando una transformación radical dentro de la sociedad española, una transformación económica profunda, y que si no tenían en cuenta esta transformación, sus programas políticos iban a perder eficacia, o sea, que el propósito crítico de mi libro *Furgón de cola* era corregir una visión antigua de la izquierda en la medida en que sus ataques iban dirigidos a una España que ya no era la España real.

CR: *¿Solo en el caso de los exilados o también en el de escritores que vivían en España, pero no interpretando bien lo que allí estaba ocurriendo?*

JG: Bueno, el programa de los escritores que estaban en el interior era muy distinto del mío; es decir, de la polémica que domina en el campo antifranquista. De hecho, difícilmente se puede hablar de cultura franquista puesto que el franquismo significó la muerte de la cultura; no olvidemos el grito de Millán Astray que resumía el programa, el famoso “¡Abajo la inteligencia!”. Dentro de la cultura que podemos llamar antifranquista había dos posiciones. Una era lo que se ha dado en llamar los posibilistas, es decir, los que aceptaban el hecho de vivir en España y consideraban la censura como una fatalidad inevitable, y escribían teniendo en cuenta su existencia pero de forma que pudieran pasar de contrabando lo que querían decir. Esto obligaba naturalmente a la creación de un arte sinuoso, para leer entre líneas, lo que obligaba a una especie de gimnasia mental que resultaba fácil para los lectores españoles, pero resultaba difícilmente comprensible para un lector extranjero. Yo he pensado siempre que un lector inglés o francés o norteamericano, etc., que viniera a España y que leyera algunos editoriales de la prensa española y leyera algunos libros, difícilmente comprendería lo que querían decir, pero aquí citaré lo que dijo en una ocasión un emigrado español célebre, por quien siempre he sentido una gran afinidad, me refiero a Blanco White, que emigró a Inglaterra y escribió su obra en inglés, y aludiendo a la existencia de este fenómeno decía: “Para los pueblos habituados a la libertad, este tipo de escritura que existe en España resulta difícil, pero los pueblos habituados a gobiernos que les impiden expresarse libremente tienen la viveza de los mudos para entenderse por señas”.

SÍ: *Yo creo que en todas estas cosas no puede haber en el fondo recriminación porque necesitaron escribir para los que querían poder entender entre líneas, en cierta manera como la gente que hace los samizdat en la URSS, pero, por ejemplo, desde 1936 hay gente despreciable como los escritores falangistas, o como Ridruejo, o los escritores como Cela. ¿Los consideras a todos despreciables por haberse quedado allá?*

JG: No, en absoluto. Hay que establecer distinciones y casos. Hay gente cuya evolución me parece absolutamente digna y cito a uno de los que has nombrado, Dionisio Ridruejo, que cuando era joven era un falangista convencido, que fue siempre un hombre honesto, no se manchó las manos en sangre y cuando se dio cuenta de que la causa por la que él creía que había luchado no era en realidad lo que él había imaginado, pues abandonó todos los cargos oficiales, se enfrentó muy rápidamente y desde los años 50 fue uno de los

dirigentes de la oposición antifranquista, o sea que sería realmente muy mezquino reprocharle que se quedara en España.

CR: ¿Ridruejo fue que dejó de ser falangista o que le reprochaba a Franco no ser falangista?

JG: Al principio, en los años 40, su primera ruptura es que le reprochaba a Franco no ser falangista, porque él seguía convencido aún de estos famosos ideales de la Falange que nunca se realizaron y que esperamos no se realizarán jamás.

CR: Sí, el fascismo.

JG: Pero más tarde él evolucionó y desde los años 50 su posición era totalmente democrática, él dejó de ser totalmente falangista y el Ridruejo que yo conocí a partir de los años 50 ya era un hombre sinceramente democrático.

CR: Franco siempre fue falangista.

JG: Franco era franquista.

CR: Él se puso la camisa de la Falange para...

JG: Yo creo que la razón de su éxito, leí un comentario en no sé qué revista cuando murió y decía una frase muy acertada: “Fue el único táctico en un país de estrategias”. Yo creo que esta fórmula refleja bastante bien esta fidelidad que él tuvo únicamente a sí mismo, aunque, como vemos, la historia se suele burlar siempre de los propósitos de los dictadores. Cuando murió nos dejó este testamento diciendo: “Todo queda atado y bien atado”. Si resucitara ahora se volvería a morir rápidamente viendo que lo que él había dejado atado se desató ya.

CR: Con motivo de estas elecciones españolas y de todo el proceso, que ha sido asombroso por su celeridad, por su buena fortuna, su buen suceso, lo que vemos en España ha suscitado el comentario en Venezuela y otros sitios de que 40 años de dictadura no bastaron para extinguir la sed de democracia de los españoles. Yo cuando leía esto no creía mis ojos porque todos los que hemos leído a medias, por lo menos, a los escritores españoles, a Larra o a cualquier otro de los realmente profundos, sabemos, y más si vemos un poco de historia española, que democracia en España nunca hubo. O sea, que no es que España ha regresado a la democracia, sino que por primera vez parece que tal vez puede tenerla. Entonces, se da la paradoja de que 40 años de dictadura han dado lugar a la democracia por vez primera.

JG: No es totalmente exacto eso. En el siglo XIX hubo un período de cierta democracia parlamentaria, de democracia liberal, pero siempre fueron interrumpidos por golpes. Lo que caracteriza a la vida cultural y la vida española en general es lo que podemos llamar la discontinuidad, es decir, esfuerzos como el que hemos visto realizarse en el momento de la invasión napoleónica contra Napoleón, en el momento de la sublevación de Riego, el momento de la sublevación contra Isabel II, los momentos de las tentativas de crear una sociedad avanzada y que han sido frenados.

CR: Exactamente, cada vez que ha habido un colapso, lo cual demuestra que esa socie-

dad no estaba lista para ser una sociedad liberal. Entonces parece hasta una paradoja que la dictadura franquista en sus últimos 20 años se convirtió en una dictadura desarrollista, le dio a España esta estructura industrial que es, por fin, la base posible de un liberalismo español, de una democracia española. Esa es la paradoja: España no es que vuelve a nada anterior, sino que se descubre de pronto con vocación europea.

JG: En efecto, ahora por vez primera en la historia española hay la posibilidad de desarrollo de un sistema democrático porque, digamos, esta siniestra y triste etapa desde que se inventó, por lo menos, la Revolución Industrial, y este ya es otro problema, exige determinados mecanismos para este proceso de acumulación capitalista, que Marx analizó muy bien, pues puede reproducirse el hecho por dos vías o por la vía de la dictadura. En el caso concreto de España, llega con retraso con respecto a los demás países europeos y era demasiado débil la burguesía para poder permitirse una serie de transformaciones sin recurrir a la dictadura, sin recurrir a la fuerza. El dilema real que se ventilaba en los años 30, en la II República, que por eso pereció, era de qué forma se podía operar esta transformación, o bien por una dictadura del capital monopolístico, que es lo que realizó Franco, o bien por una dictadura de los sistemas de los llamados “socialistas”, entre comillas, de modelo soviético. Para mí la paradoja extraordinaria de estos años y lo realmente notable es que la gente que murió por el lado de Franco estaba muriendo por algo que ellos no podían prever, es decir que el resultado, lo que ha salido de todo ello era precisamente una transformación de España contra la que ellos luchaban y creo que esta es una de las paradojas más notables, es decir, que han sido burlados de su propia muerte, mientras que los republicanos que murieron no han sido burlados de su propia muerte y los franquistas que ganaron se han visto burlados. Esta es una de las bromas maravillosas de la historia.

SÍ: Es fantástico. Ahora, durante el franquismo, en cuanto hubo una generación de nuevos escritores verdaderos, que incluso por demasiado niños, no nacidos antes de la Guerra Civil, no tuvieron que exilarse, ¿esos escritores se sentían muy importantes? La misma censura era un reconocimiento de la dictadura a los escritores. ¿No están ellos ahora amparados por la democracia?

JG: Yo siempre lo he dicho: lo peor de la censura es lo que crea, la autocensura. Este es uno de los fenómenos de los que me di cuenta y una de las razones por las que me fui fue el ver casos concretos alrededor mío de escritores que se iban autocensurando, y yo me di cuenta de que si continuaba allí me iba a convertir en el censor de mí mismo. Yo estoy en este caso por la plena repartición de los trabajos, dejar al censor que sea censor porque yo, desde luego, no tengo por qué ser censor ni de nadie ni de mí mismo, o sea que decidí no ejercerlo. Finalmente, este posibilismo implica el reconocimiento de la censura y de hecho una alianza, un acuerdo tácito entre el escritor y el censor, y yo estoy en contra de este acuerdo. Lo soporté durante unos años, durante unos años me sometí a esta práctica, pero hubo un momento en que decidí no seguir así y me fui el año 57, a principios.

CR: Antes de los 30 años. La pregunta de Sofía es que ella plantea que hay un momento

en que el escritor, el posibilista como tú dices, se siente importante porque el Estado, el censor, anda siempre mirando con lupa lo que él escribe. Un día desaparece el Estado censor, el escritor es libre de escribir lo que quiera y debe sentir cierta perplejidad, cierto desamparo de que el censor no esté mirando por encima de su hombro.

JG: Yo debo decir que yo nunca he sentido ni perplejidad ni desamparo. Yo he vivido esta situación paradójica bastantes años, de existir y de no existir. Por un lado, toda mi obra estaba prohibida, mi nombre no se podía escribir en los periódicos, no se podía pronunciar en la radio ni en la TV, y, por otro lado, sabía que existía en la medida en que había consignas rigurosas para que no se hablara de mí, sabía que las librerías que tenían escondidos mis libros eran visitadas por la policía que los secuestraba, etc. Recuerdo haber leído una vez una carta del gran filósofo marxista checo, no recuerdo el nombre ahora, en una carta que él había escrito a Sartre, donde él hablaba de esta situación paradójica de existir y de no existir. Cuando leí esta carta me conmovió porque era un poco lo que yo había sentido, esta desaparición. El hecho de que el Estado ahora haya dejado de darme importancia y que ahora puedo publicar, no lo lamento en absoluto.

CR: Nos referíamos nosotros a los posibilistas, a los que se quedaron en España, que es un caso distinto.

JG: A esto cada uno debería responder lo que siente ahora.

CR: Cuando un gobierno se preocupa mucho de lo que se escribe y trata de que no se escriban ciertas cosas, está haciendo un reconocimiento tácito e involuntario a la importancia de la palabra escrita. Eso les ocurre también a los disidentes en los países del Este, comunistas, que cuando salen a Occidente y pueden escribir lo que quieren, muchos de ellos dejan de funcionar como escritores porque requerían de esa resistencia del Estado, para sentirse importantes y tener un estímulo para escribir.

JG: Este, claro, es un problema real. En el tipo de sociedades autoritarias existen una serie de temas que tienen una gran importancia en la medida en que están prohibidas, es decir, en la medida en que en España no se podía hablar, no se podía mencionar la palabra “huelga”, no se podía hablar de la existencia de problemas sociales, no se podía hablar de divorcio, de adulterio, etc., el tratar estos temas y usar esas palabras ya significaba algo. Pero desde el momento en que ya se ha admitido que se puede hablar de esto en los periódicos, naturalmente esta temática pierde su fuerza provocadora y en este momento, claro, lo que ocurre es que del poder de la provocación se pasa al lenguaje del escritor, que es lo que cuenta. El artista en las sociedades de expresión libre interioriza la provocación en el lenguaje y lo que nos interesa decir. Ningún escritor nos conmueve ahora hablando de los temas más chocantes en Francia, en Inglaterra o en EEUU, porque no hay temas chocantes, todos los temas son posibles. Lo único que nos sorprende y nos conmueve es cuando vemos un lenguaje nuevo, innovador, provocador, esto es lo que nos estimula.

SÍ: Estamos hablando de cosas muy importantes, que son censura, censurado. Decía Juan una cosa muy hermosa y auténtica, que él ese oficio se lo dejaba al censor y que él pre-

fería quedarse con el de escribir como él quería. Mañana se cumple un aniversario de la revolución de Fidel Castro, en donde no hay posibilidad de crear. Juan Goytisolo dejó España porque no podía crear allá y ahora vive en Francia, da un curso anual en EEUU y va mucho a España porque sus libros ya están en todas las librerías y lo quieren mucho y lo admiran mucho. ¿Cómo se siente Juan Goytisolo creador frente al problema de la creación en Cuba?

JG: Desdichadamente no tengo información reciente.

SÍ: No hay información.

JG: He defendido, defiendo y defenderé siempre la necesidad histórica de una revolución en Cuba. Ahora, el que esta revolución haya adecuado los ideales socialistas, este ya es otro asunto. Creo que hay que distinguir el problema en sus dos aspectos: uno es el de independencia, de la tentativa de independencia antiimperialista, cosa que sigo sosteniendo a fondo, y otro es el carácter socialista de la Revolución cubana, que me parece mucho más dudoso. Creo que ha habido elementos positivos indudables, ha habido una igualdad social, una evidente mejora de la educación, pero todo esto ha visto compensado sus efectos con otros defectos del sistema.

SÍ: Tú no eres un escritor cualquiera, sino de los primeros escritores de España, de los grandes escritores de hoy día. Todos tus libros están traducidos al francés, al inglés, cualquier palabra que digas es muy importante. Los escritores, más que nadie, son muy amigos de las peticiones, de los remitidos, he visto constantemente a Sartre abogar por fulano y a otros también. En este momento cualquier cosa dicha por un hombre como Goytisolo es muy importante. Sigue preso Armando Valladares, un poeta que está en una silla de ruedas y por el cual la gente de más izquierda en Venezuela, los del MAS y del MIR que tú conoces bien, han hecho una petición a Castro para que lo libere. Si hoy viniera un grupo a traerte una petición, ¿la firmarías?

JG: Yo firmo cualquier petición que sea por motivos políticos, sea el régimen que sea, la firmo. Una de las cosas que más ha perjudicado a la izquierda es esta identificación de los ideales democráticos y socialistas con regímenes que, invocando estos ideales, no lo son. Creo que es caer en la trampa de las fuerzas reaccionarias y de la derecha este juego. Yo me considero un hombre de vocación socialista, estoy con el socialismo pero dentro de la libertad y, precisamente, cuando hablo de los regímenes “socialistas” lo digo entre comillas, porque para mí no lo son, lo cual no quiere decir que tenga una simpatía sino todo lo contrario por el régimen de países que está fundado sobre una injusticia. Creo que el escritor que se sirve de su cultura como escudo para no atender esta injusticia traicina fundamentalmente algo que es esencial para él. Esto lo aplico en todos los niveles, me preocupan los problemas de la libertad, del avance del progreso en los países del mundo capitalista y en los países del llamado bloque socialista. La lucha debe ser clara y consciente en los dos terrenos y estoy en contra de todos los campos de concentración, estén donde estén.

CR: ¿Qué opinas del libro de Carrillo, El Estado y el eurocomunismo?

JG: He leído fragmentos y no puedo opinar. Me parece interesante en la medida en que

Carrillo, que es un hombre inteligente, ha comprendido una serie de cosas. Una, como lo dijo él al volver a España, a un país que ha soportado 40 años de dictadura, ¿cómo se le puede proponer la llamada dictadura del proletariado? A un país que ha conocido el horror de 40 años de dictadura no se le puede proponer como porvenir luminoso otra dictadura. Él dijo: “No queremos dictadura, ni siquiera la dictadura del proletariado”; da un paso importante, en la medida en que viene de él, al analizar cuando niega el carácter socialista de la URSS. Me parece que esto rompe por fin con ese trauma que paralizaba un poco a los partidos comunistas de Occidente en la medida en que estos partidos decían: “Nosotros vamos a seguir un modelo distinto del soviético”. El socialismo en Francia, en España, se hará con libertad, con respeto de los derechos humanos, etc., pero cuando les preguntaban su opinión sobre lo que ocurre en la URSS, ¡ah!, este es un asunto, ellos siguen su vía y nosotros la nuestra. Que me digan qué diferencia hay entre las aspiraciones del obrero francés, español, italiano y del obrero checo, polaco y soviético. Estaban estableciendo una diferencia de aspiraciones, de ideales, incluso de esencia del ser humano, totalmente inadmisible.

CR: Sí, Carrillo llega a decir que el proceso en la URSS es irrecuperable. No usa esa palabra, pero lo dice claramente, que tal vez la desviación ha sido tan grave en la URSS que ya no tenga remedio.

JG: Lo interesante es que no se puede definir al socialismo en función de instituciones sino de una concepción global del hombre. Si consideras que el ideal de la clase obrera en España o Italia ha de ser el desarrollo de un socialismo democrático, no autoritario, sin formas dictatoriales, sin censura, sin represión policíaca, no puedes al mismo tiempo otorgar el nombre de socialismo a lo que ocurre en los países del Este de Europa. Hay que adoptar una actitud clara a nivel universal.

SÍ: No solo allá, sino que a nosotros nos toca en países muy cercanos como Cuba y Chile.

»1978«

Augusto Roa Bastos

Un Homero de la selva

El periodista Tomás Eloy Martínez entrevista, para *Papel Literario*, al autor de *Yo el Supremo* y *El trueno entre las hojas*, en mayo de 1978, y la historia es tan increíble que Augusto Roa Bastos termina pareciendo un personaje del narrador Tomás Eloy Martínez. Los dos TEM parecen estar halando por los brazos al maestro paraguayo, cada quien para su lado. Y Roa Bastos sonríe y recuerda

Solía decir que nunca había contado su vida porque no valía la pena. Estaba limpia de aventuras –creía él– y abundaba en la clase de desdichas que deja indiferente a los lectores: en exilios, en pobreza, en oficios terribles. Por eso, hasta ahora, Augusto Roa Bastos no había querido hablar de sí mismo sino a través de *Hijo de hombre*, de *Yo el Supremo* o de los héroes aún inéditos de *El sonámbulo*. Y también por ceder a un pudor que, junto con el coraje, es el atributo central de la identidad paraguaya.

Y sin embargo, vale la pena. Los críticos para quienes no hay otra manera de entablar relación con un texto que su lectura aséptica debieran, acaso, cotejar las narraciones de Roa Bastos con este recuento de su historia personal para descubrir que las nervaduras de comunicación entre aquellas y esta no pueden ser cortadas por la disección de ningún anatomista literario.

De Roa Bastos se ha dicho –ya con cierto exceso, pero no con injusticia– que es uno de los padres fundadores de la novela moderna de América Latina. Este viaje hacia sus fuentes de niño silvestre y adolescente arisco contribuirá quizás a reconocer por qué.

“Mi padre se llamaba Lucio, mi madre Lucía. La semejanza entre los nombres es como una metáfora de la relación que vivieron: serena, armónica, profunda. El matrimonio duró cincuenta años, sin que el tiempo del amor pasara nunca”.

Supé que Lucio murió mucho más tarde que Lucía, en 1976, y que le llevaba casi veinte años.

Cuando se apagó, mi padre tenía 95. Su presencia había sido siempre muy turbadora para mí, por la fuerza de su temperamento y por su afectividad grande y callada. ¿Te había dicho alguna vez que llegó a recibir las órdenes menores en el Seminario de Asunción? Pues sí. Cuando descubrió que el sacerdocio no era su camino, colgó la sotana y se metió en el obraje, en el monte, a talar la madera. Y al salir de allí estaba comido por la leishmaniasis, una especie de lepra parasitaria que tardó mucho tiempo en curársele y que reapareció en él sesenta años después, en vísperas de la muerte.

Lucio era en cierto modo José Gaspar Rodríguez de Francia, el Supremo: seminarista apóstata y, como él, hombre tocado por las infecciones de la selva. ¿No piensas que en la literatura vives vicariamente la vida de tu padre? La tala de la madera y el rigor de los obrajes pertenecen tanto a Lucio Roa como a los personajes de El trueno entre las hojas.

Sí, puede ser. Pero son míos solamente el recuerdo del aroma de la madera y la conciencia de que los árboles eran personas. Cierta vez –yo tendría cinco años– le pregunté a mi padre qué sensaciones lo acometían cuando derribaba árboles, porque como los árboles no hablan, no se oye nunca el lamento de los que sufren en las vetas del tronco o en las nervaduras de las ramas. Mi padre no me contestó jamás, pero yo traté de resolver el enigma en *Yo el Supremo*, al expresar que no hay peor encierro para un hombre que el de la médula de un árbol.

Otra de tus obsesiones, ¿no?: la inmovilidad como un afluente de la muerte.

Sí, yo sentía la terrible inmovilidad de árboles como el mazaré, una especie ya casi extinguida en el Paraguay (como la secuoya de California), que al ser golpeados con el hacha sonaban con la dureza de los lingotes de hierro. Y es posible que aquella fibra invencible del árbol (pero advierte cómo los invencibles suelen morir primero) y su terrible quietud me hiciera, sí, pensar en la muerte.

Pero junto a la fijeza de los grandes árboles, el Paraguay tiene también la movilidad de sus infinitos ríos y aguas, muertas, árboles, son figuras tan vivas dentro de ti que hasta asoman en los nombres de tus libros: Madera quemada, El trueno entre las hojas, Moriencia, Los pies sobre el agua.

Es cierto. Aparte de la India, ningún país en el mundo es tan irrigado como el Paraguay. Sobre todo la región oriental, que es la cara opuesta del Chaco boreal, ese desierto prehistórico que alguna vez fue el lecho de un mar. Ambas caras están separadas por el río Paraguay, que es el gozne entre los dos hemisferios de mi país. Tan diversos son esos dos mundos que hasta los indígenas que los pueblan no tienen nada que ver entre sí: la cultura de los del Chaco y la cultura de los guaraníes no son afines, tampoco sus lenguas ni sus modos de vida. Son etnias diferentes.

Días de escuela en Iturbe

¿Tu padre era un hombre de lecturas o solo un hombre de acción?

Era ambas cosas. Los primeros libros que leía eran sus libros: los clásicos españoles (Quevedo, Cervantes) y las *Confesiones* de San Agustín, una obra que él conocía de memoria y que había determinado el fin de su vocación religiosa.

Serías un ejemplar extravagante para tus maestros paraguayos.

No tuve maestros. No fui a la escuela. Mi padre no lo permitió. Uno de los prejuicios equivocados de mi padre fue vedarme el aprendizaje de la lengua indígena, de acuerdo con el viejo tabú de las familias burguesas en el Paraguay. Por supuesto, lo primero que hice fue aprender el guaraní. Cedí, como siempre ocurre, a la tentación de lo prohibido. Lo aprendí bañándome en el río con los chicos de mi edad en Iturbe, un villorrio del sur a donde nos había llevado mi padre.

Pero el lugar de tu nacimiento es Asunción.

Allí nací, es cierto, y a los pocos meses me llevaron para aquel amontonamiento de casas en la selva: más bien ranchos perdidos en una tierra fértil. En Iturbe se instaló, hacia 1910 o 1912, el ingenio azucarero donde mi padre se enganchó como peón. La construcción del ingenio comenzó, por supuesto, con la del camino, que se fue abriendo en medio de esteros y de selvas. A la vez, se tendieron vías férreas que servirían para transportar los trapiches donde se molería la caña. Mi padre participó en todas las etapas de esa aventura. Quiso conocer cualquier extremo de la vida: desde la disciplina severa del seminario hasta la disipación de los prostíbulos salvajes. Y era sagaz para conocer a la gente. Cuando estaba de buen ánimo, solía decirme: “Tiene dos caminos por delante, m’hijo: o va a ser un gran hombre o un gran criminal”.

En cualquiera de los dos casos, te concedía la grandeza.

Yo prefería ser un gran criminal. Podía identificarme con un asesino. En aquellos tiempos, persistía en el Paraguay una forma de juglaría que se llamaba “el compuesto”. Era una composición de versos pareados, uno guaraní y otro castellano, alternadamente, que cantaban los juglares del pueblo. En “los compuestos” se alababan, por ejemplo, las hazañas de Jacinto Osuna, que de dos puñaladas había cortado la garganta de una madre de siete hijos. Y así. La extensión de las matanzas dependía del aliento del cantor. La muerte no marcaba el término de un hombre sino su paso a otro tipo de vida. Yo, identificado con esas criaturas como Jacinto Osuna, deliraba por ser un criminal todavía más caudaloso que él.

A la amoralidad poética de la gente del pueblo tu padre oponía, entonces, la rígida moralidad de su docencia. Había convertido (has dicho) la casa en una escuela. El maestro era él mismo. ¿Te enseñaba con método?

Mi hermana y yo debíamos someternos a un horario muy riguroso: después de la siesta, de cinco a seis de la tarde. La clase duraba una hora. En una habitación especial de la casa, mi padre –que era un excelente ebanista– instaló los bancos de escuela que él mis-



mo había fabricado: con ranuras para colocar los lápices y pequeños fosos para los tinteros. Afuera, había una bandera que izábamos a la hora de la clase, y una campana hecha con un trizo de vía férrea. Estábamos sometidos a la misma disciplina de los conventos, de los cuarteles y de los comedores del obraje. Al terminar la hora, mi padre nos daba las tareas como para ocupar toda una noche. Yo sentía que había nacido para no trabajar, me gustaba acostarme en un catre, a la intemperie, bajo las viñas, y contemplar la limpieza del cielo, las estrellas, el paseo de las nubes.

El escritor hace su primera salida

Advierto que ante la presencia poderosa de Lucio Roa, la figura de Lucía Bastos ha desaparecido. No has nombrado a tu madre ni una sola vez hasta ahora, Augusto.

Pero ella estaba lejos de toda opacidad. Era hija de un portugués y una francesa: una mujer bellísima, de ojos azules y cabellos rubios; un ser aéreo, ingrátido, que yo miraba como si fuera una aparición.

Estás empleando, sin embargo, adjetivos más bien propios de los seres que se desvanecen, que no se ven. Dijiste aérea, fantasmal.

Ya verás cómo te equivocas. Mi madre fue una excelente mezzosoprano, y antes de casarse había tenido un buen pasar. Leía la Biblia infatigablemente, pero su libro predilecto era una condensación de las tragedias de Shakespeare hecha por Charles Lamb. Lo tenía en su mesa de noche, y yo iba devorando el libro a escondidas, todos los días un poco. Así, en medio de la selva, mi infancia se fue poblando con las voces del Buscón, de Otelo, y sobre todo de Próspero, el protagonista de *La tempestad*.

Próspero, el amo de una isla, como el Supremo Francia.

Eso lo vi más tarde, en efecto: la afinidad entre él y Francia.

De la misma manera que en tus ensoñaciones Lucía Bastos sería alguna vez Miranda y Lucio el rey Lear.

Ah, es cierto. Yo tenía la secreta esperanza de que a mi padre le acontecieran las mismas desventuras que al rey Lear. Y las mismas dichas: quería que mi hermana mayor fuera para él la Cordelia capaz de endulzar su vejez delirante.

Así, en plena infancia, terminaste por desconocer las fronteras entre la realidad y la ficción.

A tal punto que yo veía en mi madre, por ejemplo, la encarnación de toda criatura mítica. Fue mi madre la que en verdad me impulsó a escribir, ¿sabías? Hacia 1928, miles de paraguayos acudieron a la proximidad de la frontera con Bolivia, movilizándose para una guerra que no había sido decretada. Muchos murieron de hambre en el camino. Otros, los menos, consiguieron volver a sus casas a pie. Yo tenía entonces 13 años, y en colaboración con mi madre escribí una obra de teatro que luego, a dúo, fuimos los dos representando por los pueblos para recoger algún dinero y dárselo a los soldados. Aquel año escribí también mi primer cuento, *Lucha hasta el alba*, que debe leerse como la historia de un parricidio. Fue por ocio que se me despertó la escritura, porque durante esos meses de movilización frustrada yo (que vivía entonces en Asunción, alojado en la casa de mi tío obispo) no tuve escuela y pude pasar unas vacaciones largas en Iturbe.

¿Tenía algún título la obra de teatro que escribiste con tu madre?

Se llamaba “La carcajada”. Era la historia de un excombatiente que volvía loco a su casa y encontraba su campo gastado por la destrucción y la maleza. En el fondo era feliz: se reía todo el tiempo.

Pero al verla, los voluntarios frustrados de aquella guerra que no existió se deprimirían aún más. Era una obra cruel.

Sí, la gente lloraba muchísimo, como en los grandes dramones de circo. A las carcajadas del escenario correspondían las mareas de lágrimas de los espectadores. Y a veces, en segundo plano, para consolar a los llorosos, mi madre cantaba canciones populares con su voz espléndida.

La mujer que comía pájaros

Hay algunos puntos de tu historia personal que conviene precisar: estudiaste las primeras letras en la escuela improvisada de Lucio Roa, pero creo que de todas maneras debiste revalidar lo que sabías en los colegios de Asunción. Alguna vez han contado que partiste, sin compañía, de Iturbe hacia la capital, y que fue entonces cuando te pusiste los primeros zapatos.

Eran unos zapatos con suelas de goma crepé que yo venía codiciando desde hacía mucho, y como mi padre no podía comprarlos, ahorré durante tres años las monedas que me pagaban en casa por barrer o lavar los platos para poder acercarme así al cielo de aquellos zapatos. Pero no es verdad que viajé solo a Asunción. Mi padre me encomendó a una mujer (de la que hablo en *Hijo de hombre*) que me inició en lo que yo llamo una vislumbre de vida sexual. En la vía férrea hacia la capital había un enorme zanjón, cavado por el estallido de unos explosivos durante alguna de las muchas revueltas que hubo en el Paraguay. En ese punto, los pasajeros debíamos trasbordar a otro tren. La mujer llevaba consigo a un hijo de pocos meses, que aún se amamantaba. Debimos esperar toda la noche a la intemperie. En algún momento, vi al inocente mamar con entusiasmo, y yo también (que tenía ocho años) me puse a mamar el otro pecho, y sentí por primera vez una sensación erótica.

Te he oído decir que siempre viste a Asunción como una mujer de pechos enormes, o una mujer de enorme boca –que es casi lo contrario–. ¿Sería por influjo de aquella madre-amante con la que pasaste la noche en el zanjón?

No, te confundes. Lo que oíste fue que mi primera visión en la capital fue la de una mujer gigantesca, cubierta con una túnica, que –lo supe luego– era la estatua de una plaza. La mujer estaba medio caída, inclinada, y tenía una gran cavidad en la boca por donde entraban y salían los pájaros. Asunción es para mí, desde entonces, la mujer que come pájaros.

¿Y no veías a tus padres durante todo el año?

No los veía, pero estaba obligado a escribirles una carta por semana. Era un suplicio casi intolerable, porque no siempre había noticias que dar: algún dolor de muelas, alguna diarrea ligera, una buena nota. Resultaba difícilísimo encontrar tema. Por eso nada es tan difícil para mí en la literatura como encontrar un tema. De paso, me ha quedado una gran resistencia contra la escritura de cartas. Yo solía decirle a mi padre: “Odio tener que hacerlo, porque para hacerlo es preciso que ustedes estén lejos”. Pero mi padre insistía en la obligación de “contarle cosas”.

No parece haberte marcado demasiado, en cambio, la religiosidad del obispo Hermenegildo Roa.

Es que era una vida abierta. Compartíamos la casa, los sobrinos del monseñor, que sumaríamos unos veinte muchachos de 18 a 6 años. Todos disfrutábamos de una beca en el Colegio San José, concedida al obispo en agradecimiento por sus ayudas. Pero el más pobre de los sobrinos que pasó por allí fui yo: tenía, por ejemplo, un solo par de medias,

cuya forma de medias estaba disimulada por cientos de zurcidos. Y como era muy trabajador, solía hacerles los deberes a los compañeros ricos pidiéndoles a cambio un quesito gruyer. El hambre que yo tenía abarcaba todos los espacios del colegio y todo el aire de la vida.

Pero de pronto la muerte

El hambre, el ahogo, el encierro y la vecindad de la muerte son sensaciones muy vívidas en Hijo de hombre y en tus libros de cuentos. ¿Hasta qué punto el colegio o la casa del obispo influyeron sobre eso?

La influencia proviene más bien del río de Iturbe donde nos bañábamos los muchachos. Frente a nuestra casa, en un recodo, había una balsa que servía a los troperos para pasar ganado a la otra orilla. Generalmente los troperos andaban borrachos, y cuando había creciente, caían al agua con facilidad. Uno de los juegos más frecuentes de mi infancia era la búsqueda de los ahogados en el lecho turbio del río. La primera vez que toqué a un muerto fue allí, en el fondo. Tendí las manos y palpé la cara, los cabellos del hombre. No he conseguido todavía que la sensación de muerte se me fuera de ese rincón de la piel.

Solo después del conocimiento viene el temor. Porque no se teme a lo que se desconoce, ¿no es cierto?, sino a lo que has tocado o presentado o imaginado. Se teme a lo que es tuyo, de algún modo. Así temiste a la muerte, creo, pero con todo el ser, cuando escribías Yo el Supremo. Se te desencadenaron enfermedades, melancolías, malos sueños. ¿Tendrías miedo, acaso, de no terminar el libro, y de que el hecho de no terminarlo involucrara tu propia muerte?

Yo siempre pensé que nadie muere antes de terminar su obra. De modo que si el Supremo iba a ser en verdad mi obra, yo estaba seguro de que no moriría antes de escribir la última página, o de que aun muerto la seguiría escribiendo. Es verdad que durante aquella época se acumularon las dificultades económicas, físicas y de relación de pareja. Fueron meses muy duros.

Pero no negros.

Sí, muy negros. El personaje de Supremo se había convertido para mí en un antagonista terrible. Habrás advertido que en la novela no hay voces sino más bien una sola voz multiplicada, infiltrada en otros, que proviene de un ser al que jamás se retrata (salvo mediante el engaño de los espejos). Ese personaje va minando, como un hábil ventrílocuo, las voces de los otros, y es ante todo la sonoridad del lenguaje oral la que engendra a las demás criaturas del coro.

Años de vejación, años de guerra

Ahora es preciso retroceder a los días en que te fugaste del Colegio San José, apenas cumplidos los 17 años, y con otros cinco compañeros te introdujiste como polizone en un barco de tropas que iba de Asunción a Puerto Casado, vale decir, a la guarnición que era el centro

de la guerra. La falsa movilización de 1928 era ahora verdadera: Bolivia y Paraguay habían empezado a combatir.

Nos movió el espíritu de aventura y el fastidio de la vida en el colegio. Y a pesar de que nuestros padres intentaron recuperarnos, fuimos enviados –como castigo– al servicio de auxiliares. Fue peor que ir al frente, donde la muerte hubiera sido limpia, por lo menos. Los de la retaguardia quedamos, en cambio, para desagotar letrinas y vigilar a los prisioneros bolivianos. Y cuando la guerra terminó, tuvimos que conducirlos de regreso a la frontera, en marchas que eran más vejatorias para nosotros que para ellos.

De manera que no pudiste terminar la escuela secundaria.

No, toda mi instrucción no va más allá del sexto grado y de algunos meses de liceo.

Los años siguientes fueron menos aventureros, dijiste. Después de la guerra regresaste a la casa del obispo, te empleaste durante unos pocos meses como cartero y fuiste luego ayudante en la tienda de unos parientes.

Te lo he contado alguna vez. Recordarás que los parientes, con el cuento de que yo heredaría el negocio, se abstendían de pagarme.

Pese a lo cual, incurriste en el coraje de casarte.

Tenía 22 años, pero mi vida empezaba a moverse hacia otras casualidades. Luego de unos meses de trabajo en el Banco de Londres desembarqué en el periodismo. Logré que me nombraran jefe de información del diario *El País* en Asunción. Y como tal, invitado por sir Millington Drake, que era director de British Council, viajé a Londres durante los últimos meses de la guerra, a tiempo para observar los ensayos finales que Alemania hacía con las bombas V-2 inventadas por Von Braun.

¿Fue antes o después del viaje a Europa cuando te convertiste en cantor?

Antes. Y, en parte, debo el viaje a que sir Millington Drake me recordara porque canté en una fiesta a la que él había asistido. Por las noches, completaba mi salario actuando en serenatas o por la radio. No era buena mi voz, pero formaba dúo con un tenor maravilloso, que no tenía ni un solo diente y al que solían rechazar en las emisoras porque, a los pocos minutos de la canción, el micrófono sudaba por obra de su aliento demasiado lluvioso. Mi principal aporte entonces –a falta de voz– era componer canciones, sobre el molde de las baladas populares.

De cuyo nombre no quiero acordarme

Por aquellos años escribías poemas, y un libro tuyo, en 1942, ganó en Asunción un premio de importancia.

Escribía versos y no cuentos porque la poesía costaba menos trabajo. Un poema me llevaba dos o tres horas y un cuento toda una semana. No era justo. Además, en un poema se puede poner siempre cualquier cosa –sobre todo cuando no se es poeta–. Las únicas ediciones que se conocían en el Paraguay eran las dactilografiadas, y copiar un cuento de veinte o treinta cuartillas era una empresa demoledora. Con los poemas, el trabajo se sim-

plificaba. Aquel libro de 1942 tuvo mejor fortuna: un ateneo lo editó por su cuenta y, para mi desdicha, lo echó a rodar por el mundo. Si tenía algún título, no lo recuerdo. “De cuyo nombre no quiero acordarme”.

No te preocupes. No es un libro fácil de identificar. Lo firmaste con todos tus nombres y con uno solo de tus apellidos.

Augusto José Antonio Roa. Tengo los nombres de mis dos abuelos (Augusto el materno, José el paterno), más el del santo en cuyo día nací: 13 de junio. Después me quité dos nombres y puse en cambio el apellido de mi madre, porque me parecía injusto dejar de lado a quien me había impulsado a la literatura.

Era ya Augusto Roa Bastos, entonces, el autor de las crónicas de guerra que publicó El País a tu regreso de Londres.

Y fueron reunidas en un folleto, a mediados de 1946. Pero todos los ejemplares de aquella obrita desaparecieron cuando, al año siguiente, las milicias del Gobierno quemaron el periódico.

La persecución y el exilio

Fue entonces, en 1947, cuando Natalicio González, el ministro de Hacienda de Higinio Morínigo, ordenó tu captura “vivo o muerto”. ¿Cómo explicar que un hombre de cierto refinamiento cultural, que había escrito largas reflexiones sobre las letras paraguayas y había editado por primera vez los poemas de Macedonio Fernández, fuera el ejecutor más que el cómplice de la barbarie que empezó a desatarse?

Porque al mismo tiempo era el mayor ladrón de fondos y documentos públicos que conoció Asunción hasta aquel momento. Un jeroglífico de contradicciones, en verdad. Pero la principal razón de su inquina contra mí era que yo, tras ridiculizar en un artículo sus especulaciones sobre la historia de la cultura paraguaya, me negué a darle la mano en una recepción pública. Indio taimado, con la frente cubierta por una pelambre espesa, no me perdonó jamás la afrenta.

¿No era él quien disponía de bandas armadas a su servicio: una prefiguración de los actuales escuadrones de la muerte?

Fue él quien los creó en el Paraguay. Reclutó a gente del pueblo y organizó unas bandas llamadas “de los pymandí”, o pies descalzos, que entraban a saco en las casas de los adversarios del régimen y destruían todo lo que encontraban. Cierta día, las bandas fueron a buscarme en el periódico. Tuve tiempo de escapar por las azoteas. Como no tenía militancia política en aquel duelo entre liberales y colorados, no me consideraba importante. Pero el odio de Natalicio estaba por encima de las ideologías. Ordenó que me buscaran en casa aquella noche y yo atiné a ocultarme en el depósito de agua, desde las 10 hasta las 5 de la mañana. El tanque desbordó pero el lugar de refugio pudo disimularse porque el tiempo era lluvioso y destemplado en aquel mes de marzo. A la mañana siguiente, luego de un último paso por la casa de mi tío el obispo, me oculté en las oficinas de un amigo

historiador que era agregado cultural del Brasil, un tal doctor Holanda, tío a su vez del cantante Chico Buarque. Solo a los 45 días la furia vengativa de Natalicio amenguó un poco y el Gobierno accedió a darme el salvoconducto. Así partí para Buenos Aires.

Y te viste obligado a ejercer oficios inverosímiles. Como los periodistas somos solemnes por naturaleza, con frecuencia se ha escrito que fuiste mozo de hotel cuando lo que hacías en verdad era tender y destender las camas de un alojamiento por horas para parejas, en la calle Güemes de Buenos Aires.

Sabrás que llegué allí por azar. Vivía en una pensión según el sistema “camas calientes”; es decir, compartía la cama con un amigo que me la dejaba al irse a trabajar, y viceversa. Cierta día, además de la cama, el amigo me dejó el trabajo que tenía en la casa de citas. Y durante algunas semanas, yo me ocupé de llevar las sábanas usadas a la lavandería, de servir bebidas en las habitaciones, de conseguir taxis para las parejas, etcétera. Inclusive provoqué situaciones incómodas porque, meses más tarde, cuando di un curso sobre técnica de la novela en la Sociedad Argentina de Escritores, uno de los asistentes (que frecuentaba el hotel con la esposa de otro escritor) empezó a mirarme con recelo. Yo lo tranquilicé explicándole como al pasar que en Buenos Aires vivía también mi hermano mellizo, cuyo parecido conmigo era sorprendente.

La herencia de Sábado

De la misma manera, tu curso en la Sociedad de Escritores fue una herencia que te dejó Ernesto Sábato.

Sí, Sábato se había cansado de dictarlo y me lo ofreció, luego de pasarme todas sus fichas de trabajo. Me di cuenta entonces de cómo él, que no había escrito hasta entonces más que un breve libro de ensayos, estaba construyéndose novelista a través de la minuciosa asimilación de técnicas consagradas, disecadas en aquel fichero. Fue una experiencia notable para mí: aprendí el proceso de autoedificación de un escritor. Fue por aquellos meses que Sábato publicó *El túnel*.

Y casi al mismo tiempo, aunque con procedimientos bastante diferentes, empezaste tú a escribir los cuentos de El trueno entre las hojas.

En la narración no entré a través de las fichas sino del apuro. Un refrán paraguayo afirma que de las dificultades solo se sale con apuro. Así salí yo también. Trabajaba entonces en una editorial de música, en cuyo sótano improvisé una cama, sobre la guillotina donde se cortaban las partituras. Fue sobre esa guillotina donde, en dos meses, escribí los 17 cuentos de *El trueno*.

Más tarde, cuando eras un lamentable vendedor de seguros de vida en la compañía La Continental (descreías del oficio, recuerdo, y preferías inventar argumentos para otros vendedores en una revista del gremio que se llamaba Objeciones), tardaste apenas seis meses en terminar tu primera novela, Hijo de hombre.

Casi la misma dosis de esfuerzo tuve que gastar entonces para elaborar los guiones de

las diez o doce películas que escribí entre 1957 y 1970. Todo empezó la tarde en que el productor Armando Bó se acercó a La Continental para proponerme que adaptara uno de los relatos de *El trueno*. De mi aceptación nació una doble aventura: la que yo mismo iniciaría en el cine argentino, junto a jóvenes renovadores como Lautaro Murúa, David Kohn o Rodolfo Kuhn, y la que emprendió Bó junto a la protagonista de *El trueno entre las hojas*, una muchacha opulenta llamada Isabel Sarli, que acabaría convirtiéndose en el gran mito sexual de América Latina.

Me sorprende que emplearas tan poco tiempo en elaborar El trueno, el guión de las películas y hasta una novela tan compleja como Hijo de hombre, mientras Yo el Supremo ocupó, en cambio, cinco años enteros de tu vida. ¿Qué trastornos de metabolismo, Augusto, modificaron el ritmo de tu respiración literaria?

Aquellas primeras obras cumplían ante la literatura una función ancilar. Recuerde que yo vivía en el exilio, desarraigado y desgarrado, sintiendo la necesidad de asumir la voz de los paraguayos que no tenían voz. Creía en el valor del mensaje, en la fuerza de la novela como un revulsivo social. Ahora advierto que me había sometido a una alienación moral al permitir que lo ético prevaleciera sobre lo estético y al aceptar que ese concepto descalibrara mis obras. Cuando compuse “El Supremo”, había dejado ya de ser el cruzado de una literatura militante. Lo que quería entonces era trabajar el texto desde adentro. Me había librado de esa conciencia que parecía estar dictándome los infortunios de la colectividad y podía dejar que esos infortunios fueran irradiados por la vida misma del texto.

Acta de acusación contra el boom

Con cierto énfasis sostuviste alguna vez que Yo el Supremo había sido recibido desdeñosamente por los grupos de poder adictos al boom de la novela latinoamericana e inclusive por escritores de la secta. No sucedió lo mismo con Hijo de hombre. Recuerdo que entre 1962 y 1967, como los promotores del boom carecían de un representante paraguayo en sus filas, procuraron insertar tu novela en la corriente.

Fue más curioso que eso todavía. Cuando apareció, en 1957, tuvo una recepción halagadora que cinco años más tarde había cedido paso al olvido. Pero es verdad que a partir de entonces no faltó quien intentara la recuperación crítica de *Hijo de hombre* para adscribirlo a la secta. Debes tomar en cuenta que el nuevo circuito de consumo que se había establecido fijaba su código de valores no en relación con los textos como tales, sino de acuerdo con las posibilidades de difusión masiva que tenían estos textos.

Dijiste que el boom operó entonces como un mercado de compra-venta, a través del juego que te hicieron los periodistas, los editores y hasta los propios autores. Dijiste también que estos, al profesionalizarse, empezaron a operar como si ellos mismos fuesen una moneda de cambio.

Creo, en efecto, que las estructuras de producción capitalista anexaron a su engranaje ciertas formas de trabajo artístico (como el plástico y el literario, en particular) y que a par-

tir de entonces el autor comenzó a sufrir todas las presiones y deformaciones que el capitalismo suele imponer a sus productos de consumo masivo. Ciertas editoriales abandonaron sus pautas tradicionales de trabajo y formaron *trusts* o constelaciones que giraron en torno a los grupos económico-financieros movidos por el gran capital. Para decirlo de un modo más llano, adhirieron a las multinacionales.

Tu acusación es grave, porque involucraría como cómplices de la maniobra (conscientes o involuntarios, pero en este segundo caso la falta de lucidez resultaría imperdonable) a escritores y editores que han hecho pública profesión de fe anticapitalista. ¿Dirías, por ejemplo, que militantes del socialismo como Julio Cortázar, Carlos Barral o Gabriel García Márquez fueron capaces de prestarse a ese juego?

Pienso más bien que deberíamos seguir atentamente el hilo del proceso. Hay escritores que han trascendido la esfera de un interés meramente local y, sin medir los riesgos que impone este sometimiento a las estructuras de producción capitalista, han entrado en un juego peligroso por inadvertencia, a pesar de su lucidez y de su olfato político. Así se ha llegado a una agudización de la mala conciencia, al punto de que ciertos escritores se creyeron obligados a ejercitarse en el lenguaje profético y a expresarse sobre la realidad en términos apodícticos, sentenciosos. ¡Cuántas veces les hemos oído decir, en los últimos años, frases tales como “la literatura salvará a América Latina”, con profusión de mayúsculas! Olvidan así la compulsión de poderes mucho más contundentes (y sobre todo menos exhibicionistas) que el de la literatura. Son poderes supeditados a reglas de interés material y, por lo mismo, desdeñosos de la fuerza clarificadora e iluminadora que puede tener la literatura libre.

¿Sostienes, entonces, que la literatura es incapaz de ejercer algún influjo sobre los procesos de transformación de la realidad?

No sostengo eso en absoluto. Creo que la literatura es una más, entre otras actividades del hombre, que puede contribuir a crear una conciencia revolucionaria en continentes como el nuestro. Sucede que hubo una inflación del papel que podía cumplir la literatura como poder transformador de la sociedad.

¿Son esas las ideas que asomarán en tu novela Los congresos?

Habrás advertido que yo no soy, en verdad, un teórico de estos procesos literarios. Por eso debo resignarme a traducir en términos de ficción pura. A tal punto que una de las tres novelas que tengo sin terminar es la que tú has mencionado, *Los congresos*, cuyo título definitivo será probablemente *Los chamanes*. Es una sátira trágica de la industria cultural y, como en *Yo el Supremo*, confiero nombres propios reales a los responsables de esta conversión de la literatura en mercancía, a la vez que doy nombres improprios a las irrealidades de la escritura para poder así transformarla en ficción. Como latinoamericano, no estoy dispuesto a aceptar una literatura que se concibe como una finalidad en sí misma. Pienso que la literatura será siempre una mediación, que se deberán contar historias y que la manera de contarlas tendrá que ser cada día nueva, y más profunda.

»1980«

Guillermo Cabrera Infante

«Nunca hubiera llegado a ser un escritor verdadero de haber permanecido en Cuba»

Esta entrevista salió sin firma en *El Universal*, en marzo de 1980. El audaz narrador cubano ya ha publicado sus dos novelas más celebradas y vive en Londres. Habla sin odio, aunque ya es un paria para una comunidad literaria en la que parecía ser una norma inapelable el ser de izquierda y el apoyar a la revolución que él ayudó a triunfar para abandonarla después

Con *La Habana para un infante difunto*, Guillermo Cabrera Infante ha causado un grave disgusto a los intelectuales filocastistas latinoamericanos, quienes se complacen en suponer que el autor de la obra maestra que es *Tres tristes tigres* se había frustrado como escritor de largo aliento al separarse de la Revolución cubana. *El Universal* interrogó a GCI sobre ese y otros aspectos de su vida y su obra.

¿Sería Tres tristes tigres el libro publicado en 1967 si hubieras permanecido en Cuba en lugar de exiliarte?

No, ¡de ninguna manera! Además, yo nunca hubiera llegado a ser un escritor verdadero de haber permanecido en Cuba, y no me refiero solamente a la Revolución, por supuesto; cuando yo regresé a Cuba después de haber permanecido tres años como agregado cultural y después de encargado de negocios en Bruselas, yo me encontré con un país totalmente en ruinas y es curioso que en una época tan temprana el país estuviera tan destruido. Yo solía decir que en Cuba ya no se podía escribir pero se podía vivir y cuando volví a La Habana descubrí que ni siquiera se podía vivir. Pero yo voy un poco más lejos ahora, y es que de no haber triunfado la Revolución, de haber seguido, digamos, regímenes más o menos constitucionales, dictaduras más o menos blandas o duras, yo tampoco habría llegado a ser un escritor, porque yo tenía demasiado éxito como periodista en *Carteles*. Así que a un exiliado cubano, cuando salíamos de comer en Londres una noche, yo le dije de pronto,

pasando frente al Museo de Victoria y Albert que está muy cerca de casa: “Yo quiero que tú sepas que yo tengo que darle gracias a Fidel porque me empujó al exilio y me hizo caer de lleno en la literatura”.

¿Por qué le cambiaste el título y además muchas otras cosas a Tres tristes tigres entre el premio Biblioteca Breve, que fue en el 64, si bien recuerdo, y la publicación, que fue en 1967? El título original, según se sabe, era Vista del amanecer en el trópico, y el cuerpo de la novela también era distinto. ¿Qué cambiaste?

Inclusive había otro título anterior que era espantoso, *La noche es un hueco sin borde*. Ya lo tenía cuando escribí la primera narración de la suite intitulada *Ella cantaba boleros*. Cuando yo escribí *Amanecer en el trópico*, en Bruselas, la masa del libro era en general lo que se conoce como *Tres tristes tigres*, pero había además una serie de viñetas que eran muy violentas, casi todas bajo la dictadura de Batista, y entonces me di cuenta de que en realidad lo que hacía era condenar, con la ejemplaridad de estos héroes y de estos mártires, a los otros héroes que no eran históricos, sino de la vida, a los héroes del libro que eran de la vida diaria y, es más, eran de la noche diaria. Entonces regresé a Cuba a los funerales de mi madre, en el 65; una estancia en Cuba bastante desagradable, puesto que no se sabía por qué no me dejaban salir de nuevo, y finalmente supe que era por cuestiones del Servicio de Contrainteligencia, lo cual me asustó enormemente. Entonces fue allí mismo en La Habana donde yo empecé a reescribir *Tres tristes tigres*, únicamente la parte que se conoce como “Bachata”. Y este de *Tres tristes tigres* había sido otro título que yo tenía en mente y decidí optar por mi regreso a Europa.

¿No sería que tú podaste el libro de los gestos, digamos, necesarios hacia la Revolución, hacia Fidel?

Bueno, no eran solo gestos; eran una especie de *obligato*, es decir, siendo yo un diplomático cubano por más disidente que fuera. Esa fue una de las causas que me impulsaron realmente a cambiar el libro, es decir, reconocer que La Habana había cambiado, que Cuba había también cambiado sensiblemente y que yo lo que debía era, en acuerdo, cambiar este libro, por supuesto.

Tres tristes tigres y La Habana para un infante difunto son presentados por el editor como novelas y tú has dicho que no son novelas. ¿Por qué?

Es una larga discusión. El término “novela” realmente ha venido a significar una variable de lo que era en un principio. Por ejemplo, Cervantes jamás llamó “novela” al *Quijote*; siempre se refirió a la obra como libro y, sin embargo, llamaba *Novelas ejemplares* a lo que eran en realidad cuentos. En fin, sobre esto se ha hecho un largo debate en el cual ganó el concepto de novela como se conoce, por ejemplo, en Henry Fielding y en otros escritores ingleses del siglo XVIII, y ello influyó notablemente en todos los escritores del siglo XIX, incluyendo a Dickens, que es el escritor que produce el gran apogeo de la novela tradicional, es decir, allí están todos los personajes, hay una trama que se desenvuelve y llega a su final. Eso ha desaparecido por completo en la literatura moderna, pero todavía los edito-

res, no solamente en España, sino en todas partes, siguen llamando novelas a libros que evidentemente no son novelas.

Tres tristes tigres y La Habana para un infante difunto son dos libros muy distintos. TTT es un libro de muchas voces, de recursos narrativos múltiples, de desarrollo temporal entrecruzado, de dialectos habaneros. En cambio, quince años más tarde, La Habana para un infante difunto es (salvo por el epílogo) una narración lineal, en una sola voz y en castellano y no en hablas habaneras. ¿Por qué la diferencia?

En TTT yo había exaltado la identidad del habla cubana y más concretamente del habla habanera. Pero en realidad esa habla habanera no estaba copiada como una grabadora, yo la había reconstruido en Europa mirando hacia Cuba. Una vez conseguido eso, a mí dejó de interesarme en absoluto. Decidí que era demasiado exaltar un dialecto y comencé a escribir en una forma mucho más neutral. Es decir, aunque haya juegos de palabras en *La Habana para un infante difunto*, estos están hechos a partir del español y no a partir de la reconstrucción de las voces habaneras.

Alguien ha dicho que Tres tristes tigres es tu Habana encontrada y que La Habana para un infante difunto es tu Habana perdida. ¿No son ambos libros las dos cosas?

Lo creo, lo creo definitivamente. Lo que sucede es que en *Tres tristes tigres* hay una presencia absoluta de la noche habanera y lo diferencia mucho de *La Habana para un infante difunto*, porque este es un libro que transcurre casi siempre de día.

Pero la “Bachata”, que ocurre de día, es una parte crucial de TTT...

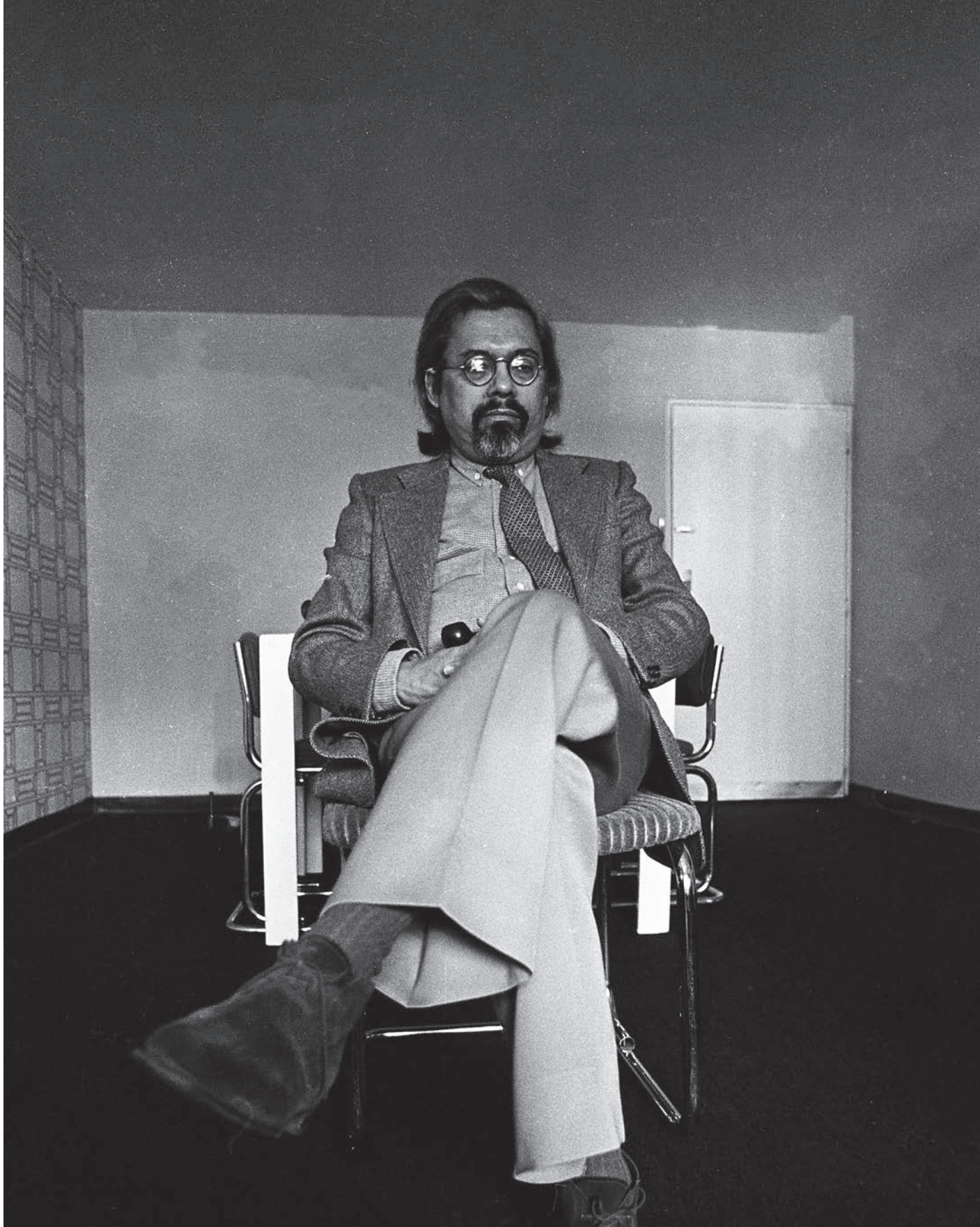
No, no, comienza de día, exactamente después del mediodía, comenzará alrededor de las 3 de la tarde, y después todo es una larga noche que termina a las tres de la mañana. Si se recuerda bien, *Tres tristes tigres* da la impresión de que todo pasa en una larga noche, una misma noche, aun cuando hay muchas noches a lo largo del libro. En *La Habana para un infante difunto* ocurre lo contrario, es decir, cada vez que se describe La Habana, se describen sus calles mayormente de día, se habla del sol, se habla del calor, se habla de elementos tropicales que no aparecían concretamente en *Tres tristes tigres*.

Pero ya en el primer libro tú sentías a La Habana perdida.

¡Ah, sí! Completamente... Es decir, los que dicen que yo no he escrito otro libro, que el exilio me ha impedido escribir más, o no conocen lo que yo he publicado o ni siquiera se han preocupado por documentarse, porque podían saber que la mayor parte de *Tres tristes tigres* ha estado escrita en el exilio.

Ahora, esa Habana encontrada y perdida, tus detractores dicen que es La Habana de Batista, de la prostitución, y que eso te descalifica. ¿Qué respondes?

No, no me descalifica, no me descalifica a mí ni descalifica al libro, descalifica a mis calificadores, porque La Habana de la cual se habla en *La Habana para un infante difunto* no tiene nada absolutamente que ver con La Habana de los casinos. Es una Habana que termina en el año 54, tres años después de haber tomado el poder Batista. Además hay una gran equivocación. Yo creo que podría decirles a esos detractores que hay más casinos



en la respetable Londres que los que había en La Habana en 1958, que había más prostitución en Dublín que la que había en La Habana en 1955. Pero esos son datos que ellos no conocen; ellos no conocen nada más que la propaganda oficial.

Sobre esa Habana de antes de 1959, que es mucho más que Batista, evidentemente, y que los casinos y que la prostitución, alguien ha dicho que, en todo caso, no se puede negar que tiene que haber sido algo muy especial cuando pudo convertirte a ti en Guillermo Cabrera Infante...

La Habana era una ciudad radiante, una ciudad extraordinaria, o por lo menos así me lo pareció a mí, venido de un pueblo remoto, de la provincia de Oriente. Yo no conocía prácticamente la luz eléctrica en las calles y entonces eso para mí fue extraordinario, ¿cómo pudiéramos decir?, una agresión casi de esta realidad nocturna que continuaba el día dentro de la noche por medio de la luz. Yo no conocía tampoco los avisos de neón y así descubrí en La Habana una vida distinta, el sortilegio de la ciudad, y siempre he guardado conmigo ese recuerdo. Yo no tenía la menor intención de irme jamás de La Habana ni aun bajo la Revolución: yo fui empujado al exilio. Eso está reflejado en los dos libros.

Háblanos más de ese estímulo, ese incentivo que la ciudad le dio al niño de doce años que tú eras al llegar a La Habana.

Bueno, al niño de doce años le dio muchas cosas. Le dio, por ejemplo, no solo la ciudad, sino que le dio el descubrimiento del lenguaje de la ciudad, tan diferente del lenguaje del campo, y le dio, finalmente, el conocimiento del sexo, que era esencialmente importante para este personaje.

¿Cuándo te hiciste cinéfilo? ¿Por qué? ¿Y qué aprendiste en el cine?

A los nueve días de nacido, exactamente. Sé que fue a esa edad que me llevó mi madre al cine. Luego después... yo recuerdo las primeras imágenes que tengo... no son imágenes de la vida diaria, sino imágenes del cine. Yo recuerdo un enorme mono que cargaba una mujer rubia hacia arriba en un edificio alto; o recuerdo a lo que luego se llamaría un gánster, enamorado de su hermana que moría frente a su casa: estas son imágenes de *King Kong* y de *Caracortada*, que son para mí más poderosas, puesto que son más recordables que las imágenes de la vida infantil. Mi madre solía llevarnos a mi hermano y a mí al cine, cada vez que podía. Ella decía: "Cine o sardina", es decir, si se comía o si se iba al cine, y, por supuesto, casi siempre nosotros elegíamos el cine. Entonces esto es natural que tuviera una importancia extraordinaria en mí. Yo seguí yendo al cine en Gibara, que fue el pueblo donde nací, y seguí yendo al cine en La Habana. En La Habana descubrí algo que no existe en el campo, que era el cine de día, porque el teatro del pueblo era un teatro español viejo y tenía muchas grietas y era imposible exhibir una película de día. Luego descubrí la función continua, esas que uno entra a una hora determinada al cine, en medio de la película.

Recuerdo la primera vez que fui a un cine en La Habana. Nos invitó un individuo muy curioso, un viejo compañero comunista de mi padre, en cuya casa estábamos viviendo y

nos llevó a ver una película de Edward G. Robinson y entonces, en determinado momento, la película se repetía y él nos dijo a mi hermano y a mí: “Aquí llegamos”; es decir, la frase para indicar que había que irse y yo no entendí absolutamente nada y le pregunté por qué y me dijo: “Es que la película se repite”. Y le dije: “Bueno, pero eso es bueno, yo puedo así verla de nuevo”. Me dijo: “No, hay que seguir las reglas del juego; una vez que uno entra en un cine de función continua, cuando llega al punto en que entró debe irse...”. Y esa es una frase recurrente en *La Habana para un infante difunto* (es la última frase del libro y aparece en otras ocasiones en el libro). Entonces el cine para mí fue extraordinario porque yo hacía crítica de cine *amateur* en los años 48 y 49 y fundé la Cinemateca de Cuba en el año 50 y en el año 53 pasó la dirección de la revista en que yo era corrector de pruebas a mi antiguo jefe, del cual yo era secretario nocturno, y entonces él me nombró director de las páginas... o columnista de las páginas de cine. En un principio fue una sola página cada quince días, después fueron dos páginas todas las semanas y terminó en que yo publicaba cuantas páginas yo quisiera y ya el director ni siquiera pedía los originales que yo enviaba a la imprenta. Para mí esto fue extraordinario, porque me permitía ir al cine gratis cada vez que quisiera, que para mí era eso puramente jaja. Y a la vez fue ejercer lo que yo llamé en un libro un oficio del siglo XX, exactamente eso, el oficio del crítico, durante seis años. El cine para mí ha sido (y es todavía) fuente de inspiración y además de regocijo. Yo voy mucho al cine en Londres, veo viejas películas de los años 30 y 40 que se exhiben constantemente.

Ahora, eso en cuanto al cine. ¿Y en cuanto a tus lecturas que son tan numerosas? ¿Dónde las encontraste? ¿En La Habana? ¿Había muchas bibliotecas?

Sí, había bibliotecas y concretamente la Biblioteca Nacional era enorme. Tenía una condición característica, y era que estaba ubicada en el Castillo de la Fuerza, que era la fortaleza en activo más vieja de América. Ahí los libros estaban almacenados en unos anaqueles casi siempre llenos de moho, pero de alguna manera a mí me gustaba ese lugar porque así se mostraba cómo la pluma le ganaba a la espada, es decir, la vieja fortaleza militar española se había convertido en la Biblioteca Nacional cubana. Esta biblioteca pasó, bajo el gobierno de Batista, a un edificio muy suntuoso y absolutamente mussolinesco. Además había bibliotecas circulantes en La Habana que prestaban los libros.

En tus libros, tú no hablas mucho de tus lecturas (así como hablas mucho en La Habana para un infante difunto de ir al cine, de la función continua). No te refieres a tus lecturas con la pasión con que te refieres al cine, y sin embargo, eres un lector fabuloso, como está demostrado en tus libros...

Es que ir al cine es más importante para mí que la literatura, es decir, yo he visto más películas que libros he leído, y todavía yo veo más películas que libros leo, y esto es inevitable que se refleje en lo que yo escribo.

El inglés, ¿cómo y cuándo lo aprendes? ¿Qué influencia tiene en ti ese idioma? ¿Por qué llegas a dominarlo prácticamente como el castellano?

Mi familia le debió a la insistencia de mi madre el haber dejado el pueblo natal, que era un pueblo que iba cada vez peor. Pero yo le debo a mi padre muchas cosas, y una de ellas fue que yo estudiara inglés en una escuela pública. Allí, como se dice en *La Habana para un infante difunto*, yo tenía por compañeros, casi todos, a judíos, porque esta escuela estaba en lo que era el antiguo barrio judío de La Habana, el centro de la venta de retazos de telas, en la calle Muralla. Allí tuve muchos compañeros que recuerdo con mucho agrado, que eran judíos y eran los más estudiosos. En un principio yo me resistí y regresé a casa un día y le dije a mi padre: “Yo no voy más a esa escuela porque no entiendo absolutamente nada”. Entonces me obligó a que yo fuera y estuve por lo menos durante cuatro años estudiando inglés y conociendo los rudimentos del idioma. Luego las lecturas me permitieron perfeccionarlo.

¿Qué significado tiene para ti el dominio del inglés?

Mucho. Lo considero personalmente el idioma más idóneo para la literatura. No hay más que examinar la historia de la literatura inglesa y no hay ningún bache como se produce en la literatura española, que durante dos siglos parece que está durmiendo el sueño eterno. No ocurre como con la literatura rusa, que comienza a principios del siglo XIX y después se detiene con la Revolución. No pasa como con la literatura francesa, que tiene grandes poetas, grandes escritores y un buen día no tiene a nadie; después de Proust no hay absolutamente nadie que tenga verdadera importancia como escritor en Francia, a excepción de Robbe-Grillet.

¿Hoy en día dominas el francés igualmente?

Tuve que aprender el francés en Bélgica, porque yo era agregado cultural, y era absurdo que yo me dirigiera en inglés a los belgas, que todos son más o menos francófonos.

Ha causado sorpresa que tú declarases en una entrevista que Proust era el novelista francés que hoy en día tú más estimas, y que no entiendes cómo nadie se haya atrevido a escribir otra novela en francés después de Proust. En la superficie son muy distintos Guillermo Cabrera Infante y Proust. ¿Qué te atrae en Proust?

Encontrar en él una obra maestra absoluta. Cuando se mantiene una obra maestra durante 2.500 páginas eso es algo extraordinario. Además sus dos primeros libros son libros absolutamente perfectos. *A la sombra de las muchachas en flor* y *Por el camino de Swann*, especialmente el segundo, son novelas perfectas. Aunque encajan en un gran todo, uno se las puede leer solas, separadamente. Proust es realmente un enorme escritor. Lamento no haberme encontrado antes con él.

Lo de más bulto en La Habana para un infante difunto es el erotismo, el descubrimiento del sexo por el protagonista en la casa de vecindad donde vive, en el cine, espiando ventanas. ¿Corresponde eso a tu experiencia personal, o tiene el sentido de representar la iniciación sexual como el símil de todo conocimiento, o ambas cosas?

Yo creo que lo de más bulto en *La Habana para un infante difunto* es en realidad el libro, porque con sus 700 páginas ya es algo realmente peligroso de sostener en la mano,

por si te cae en un pie. Pero sí es cierto: las diversas iniciaciones sexuales, es decir, con prostitutas, en un teatro de variedades sicalípticas, con diversas muchachas, esto es extremadamente importante. *Tres tristes tigres* está basado en una novela policial, puesto que hay un crimen al inicio y no se sabe quién lo cometió, quién murió (es un personaje que aparece después en el libro) y los dos personajes importantes, Silvestre y Arsenio, se aventuran en una busca de la mujer, que es en este caso la famosa frase francesa de toda novela criminal, *cherchez la femme*. Por el contrario, el protagonista sin nombre de *La Habana para un infante difunto* se embarca en una persecución de todas las mujeres, persigue a todas las que se le cruzan, con posibilidades y sin posibilidades, y en verdad está a través de todo el libro siendo un *cherchez les femmes*, es decir, buscando a todas las mujeres. Está esa visión del adolescente que ve desde la azotea a la muchacha color de yodo y de pelo oxigenado, que después reaparece en varias partes del libro y que encarna una especie de fantasma, y está en su mal que ella lo persiga hasta el interior de un cine y reciba allí su merecido, que es el fin del libro.

Lunes de Revolución *fue una de las empresas culturales más exaltantes y ejemplares que ha tenido la América Latina. ¿Cómo nació, cómo vivió, cómo murió?*

El nacimiento hay que agradecerlo a Carlos Franqui, viejo revolucionario que ahora está en el exilio, muy conocedor de Fidel Castro (ahora, en este instante está a punto de editar un libro que se titula *Retrato de familia con Fidel al fondo*). Franqui fue siempre un animador. Animó empresas literarias y culturales, fundó la revista *Nueva Generación*, de la cual yo era subdirector; fundó la Sociedad de Nuestro Tiempo. Ché Guevara dio su primera conferencia en La Habana en la Sociedad de Nuestro Tiempo. Franqui, al llegar la Revolución, se encontró extraordinariamente poderoso, porque él había sido un luchador clandestino, sobre todo en lo que se refiere a la propaganda, y también había estado en la Sierra Maestra organizando la radio rebelde y emitiendo despachos al resto de Cuba. Fue director del diario *Revolución*. Ustedes no tienen idea del poder que tenía este diario en ese momento. Una sola línea en *Revolución* era para devastar a cualquiera. Entonces Franqui decidió que el periódico debía tener un magazín literario y, como yo había sido su amigo desde el año 46, quiso que yo lo organizara. Al principio me negué porque yo tenía demasiado trabajo, pero luego decidí hacerlo, y así es como nació *Lunes de Revolución*.

Tuvo un auge extraordinario...

Llegó un momento en que tiraba 250.000 ejemplares semanales. Nunca se había visto un magazín literario de esa naturaleza en Cuba. Al principio, y más bien por culpa mía, tenía cierto leve aire trotskista. Recuerdo inclusive que Fidel Castro me lo censuró una vez personalmente. Después tuvo que acomodarse más a la política editorial del Gobierno. Finalmente, cuando el Instituto del Cine secuestró y prohibió una película que se titulaba *P.M.*, realizada por mi hermano y un fotógrafo extraordinario, todos nosotros en *Lunes de Revolución* empezamos a recoger firmas y recogimos cerca de 200. Esto fue muy peligroso porque se estaba organizando el Congreso de Escritores y Artistas de Cuba. Eso fue en el

61, inmediatamente después de Bahía de Cochinos. Entonces los comunistas cogieron un auge extraordinario. Ellos querían tener, a la usanza soviética, un congreso de escritores y artistas, querían tener una Unión de Escritores y Artistas, y al ver que estaba tan próxima la fecha de la reunión de ese congreso y ver y saber que teníamos estas firmas, que las íbamos a hacer públicas, tuvieron lugar tres reuniones con Fidel Castro en la Biblioteca Nacional y allí hubo mucha gente que tenía cosas contra *Lunes de Revolución*. Fue clausurado por disposición gubernamental, absolutamente. Además en forma muy hipócrita, porque se dijo que *Lunes* no debía seguir saliendo por falta de papel y al mes siguiente aparecieron dos publicaciones oficiales, la *Gaceta de Cuba* y la *Revista de la Unión de Escritores*, no solo con una enorme cantidad de papel, sino que en el caso de la *Revista de la Unión de Escritores* lujosamente impresa, más o menos como la *Revista Nacional de Cultura* de aquí.

Y eso causó directamente tu exilio “diplomático”.

Bueno, ahí concretamente yo me quedé sin trabajo. Miriam Gómez, mi mujer, era una actriz de televisión con mucho éxito y yo me quedé en mi casa leyendo y hablando con amigos. Empecé a decir que yo era el primer proxeneta de la Revolución, puesto que vivía de mi mujer. Y finalmente decidieron enviarme en una suerte de exilio oficial a Bruselas, que quedaba exactamente al otro de la Luna, respecto a Cuba.

¿Cuál es tu posición frente a la Cuba actual?

Mi opinión respecto de la Cuba actual por supuesto tiene que ser de absoluta condena. El país se ha convertido en un satélite total de la URSS, no responde más que a los dictámenes de Moscú. Es más, a mí me asombró que no hubiera soldados cubanos invadiendo Afganistán, porque hasta tal punto llega el subyugamiento de Cuba a la URSS. Es muy simple: Cuba es un país que no se basta a sí mismo, es imposible concebir que pueda vivir nada más que del tabaco y de la caña. En otras épocas vivía del enorme turismo americano y tenía otras entradas que se han suprimido por la ineficacia del Gobierno cubano en términos de agricultura. Pasó de ser cliente a satélite soviético y ahí estará por mucho tiempo, porque la URSS primero le dio un millón de dólares diarios a Cuba para mantenerse, después fueron tres millones y ahora son nueve millones diarios los que la URSS invierte, porque no regala, invierte en Cuba. Además la situación en el país es cada vez peor, cada vez más desesperada. Veinte años después todavía siguen cometiendo los mismos errores. Es imposible que no los cometan porque es imposible trabajar sin incentivos.

¿Pasarán otros quince años para otra novela como pasaron entre Tres tristes tigres y La Habana para un infante difunto?

No, por el contrario, estoy muy confiado en que yo termine el presente libro que escribo ahora y que lo he estado escribiendo en los últimos ocho años. Pero uno no escribe un libro todos los días durante ocho años, o sea que he escrito un pedazo en el 70 y otro pedazo en el año 72 y otro pedazo antes de escribir *La Habana para un infante difunto* y ahora estoy totalmente inmerso en ese libro que se titula *Cuerpos divinos*.

¿Tú no tienes la tentación de hacer lo que hizo Conrad?

No, no realmente, porque yo he hablado aquí de la idoneidad del inglés como idioma literario, pero puedo hablar de otra cosa que se sabe poco, y es que el idioma inglés es un idioma gastado, es un idioma sobreescrito, es un idioma sobreusado, y resulta imposible decir algo verdaderamente nuevo en inglés, y así la novela inglesa y la novela americana actuales son de una mediocridad extraordinaria.

»1980«

Vladimir Bukovski

«Las dictaduras son muy sensibles a la opinión pública»

En su programa de TV *Buenos días*, en Venevisión, Sofía Ímber y Carlos Rangel reciben a un hombre que empezó recitando en público la obra de un poeta prohibido y terminó atravesando por más de diez años un infierno en el que la cárcel se disfrazaba de hospital psiquiátrico y una dictadura insistía en tratarlo como un loco. Un horror que no ha acabado, ni dentro ni fuera de Rusia

Sofía Ímber: Siempre hemos hablado aquí y hemos pedido que se hable de los presos de conciencia, de todas aquellas personas que están privadas de libertad, que viven en regímenes totalitarios, y con mucha frecuencia ya he oído decir: “Estas son las cosas de Sofía”. Pero la repetición de estas cosas cotidianas, lo que de ellos se escriba, de lo que de ellos se hable puede resultar que uno de ellos a veces salga en libertad. A veces lo que yo digo les parece a ustedes exagerado, porque ustedes pueden pensar: “Caramba, que no puede haber seres tan sanguinarios y tan violentos, ni que vayan contra el hombre mismo”. Huber Matos nos ha explicado cómo esto es posible, cómo un hombre puede estar preso 20 años, cómo puede estar incomunicado, cómo puede ser humillado. Hoy, Vladimir Bukovski, un hombre mucho más joven y del cual les hemos hablado tanto, está con nosotros y es una realidad, no es un invento mío. Vladimir Bukovski es uno de los más importantes de los disidentes soviéticos y además uno de los más célebres porque fue objeto del famoso canje de presos políticos en el cual la URSS dejó en libertad a Bukovski, nuestro entrevistado de hoy, y el Gobierno militar chileno de Pinochet dejó en libertad a Luis Corvalán, secretario general del Partido Comunista de Chile. Esto ocurrió en diciembre de 1976. Bukovski tenía entonces 34 años y había pasado más de diez años de su vida en prisiones, en campos de concentración y en cárceles psiquiátricas, porque Bukovski tiene la distinción de haber experimentado todas las distintas formas de reclusión que se usan en la URSS. Su importancia depende de su

valor en la resistencia, pero sobre todo por haber sido, con este libro que les muestro en pantalla, quien primero aportó pruebas del uso generalizado del internamiento en manicomios y de la medicación para descerebrar a los reclusos como forma de represión política en la URSS.

Vamos a hacer la entrevista como solemos hacerla cuando es un visitante extranjero. Yo voy a hacer las preguntas en español, Carlos las traduce al inglés y luego traducirá para ustedes las respuestas que Bukovski nos dé.

Usted nació en una familia no disidente, no resistente, pero se convirtió en disidente y resistente a los 16 años. ¿Cómo llegó tan joven a la conclusión de que era injusto el régimen político de su país?

Vladimir Bukovski: Fue menos difícil para mí que para muchos otros, porque Stalin acababa de morir y sus crímenes habían sido revelados. De modo que, aun los jóvenes, nos dimos cuenta de que todos los jefes soviéticos habían sido cómplices de esos crímenes, si no activamente, por lo menos por omisión, con su silencio. Para mi generación fue muy claro que, a nuestra vez, si obedecíamos las exigencias del sistema, estaríamos en cierto modo también siendo cómplices de él. La alternativa era resistir y fue lo que yo hice. Esto es comparable a lo que ocurrió en Europa cuando los nazis ocupaban un país y entonces no se podía permanecer indiferente sin ser cómplice, era preciso resistir. Algo parecido ocurrió en Rusia después que Stalin murió en 1953 y después que Khrushchev reveló los crímenes de Stalin en 1956.

SÍ: ¿Cuáles fueron sus primeros actos de rebeldía, de rechazo al régimen soviético?

VB: Yo era un poco ingenuo en ese momento, tenía 16 años. En 1956, después de la revolución húngara, de la rebelión húngara, los jóvenes rusos creímos que la rebelión húngara se iba a extender a todo el mundo comunista y, desde luego, este ejemplo de la revolución húngara del 56 fue muy influyente en mí personalmente y en mi generación. Centenares de jóvenes de mi edad tratamos de organizar, claro que muy ingenuamente, una especie de resistencia clandestina.

Carlos Rangel: ¿En qué consistía esa resistencia?

VB: Lo cierto es que de hecho no hicimos gran cosa. La idea era conversar, intercambiar ideas, reunirse entre jóvenes que pensábamos de esa forma y pensar en la posibilidad de hacer una resistencia al sistema.

SÍ: ¿Cuándo fue arrestado por primera vez?

VB: Yo fui arrestado por primera vez en 1961, cuando tenía 19 años de edad y no fue en conexión con ninguna actividad subversiva, sino por una lectura perfectamente legal, según las leyes soviéticas, de poesía en Moscú. En ese momento llegamos a darnos cuenta de cuántos poetas y escritores en general habían sido ejecutados y encarcelados durante el tiempo de Stalin y esos poetas asesinados todavía estaban medio prohibidos, aún en 1961. De modo que uno de los primeros actos de resistencia abierta, de disidencia abierta, era reunirse en una plaza pública y leer poemas de Mandelstam, por ejemplo, y de otros

poetas, y por reunirnos en una plaza y leer poesías de poetas asesinados por Stalin fui arrestado por primera vez.

SÍ: Bukovski, como dijimos, es quien reveló al mundo por vez primera el expediente de la represión psiquiátrica en la URSS, del método de recluir a disidentes políticos, opositores, en manicomios y hacerles daño con medicación que no necesitan y que a veces inclusive les hace perder la capacidad mental. ¿No es inútil resistir, ser disidente cuando se está frente a un régimen totalitario, no es un acto insensato, una especie de locura como sostienen precisamente las autoridades soviéticas?

VB: Para decir la verdad, cuando comenzamos este movimiento en pro de los derechos humanos en la URSS, jamás esperamos lograr nada, no pensamos que lograríamos victorias ni que lograríamos cambiar nada del sistema, pero era un caso de conciencia, era preciso resistir y protestar. De manera que no era algo práctico, pragmático, y yo entiendo que para mucha gente esto pudiera parecer una especie de locura, pero desde entonces han pasado 20 años y en estos 20 años aquel pequeño grupo de jóvenes creció y se ha convertido en un movimiento de millones en la URSS, son millones de disidentes que hay hoy en la URSS. Como resultado de todo esto, el Gobierno soviético, por esta presión, ha tenido que hacer concesiones, lentamente y con una enorme repugnancia, pero las ha tenido que hacer. Si comparamos la situación en la URSS hoy con lo que era hace 20 años, ciertamente ha habido cambios de importancia en la situación. Por ejemplo, hace 20 años cualquier soviético que expresara su deseo de emigrar, automáticamente era considerado y tratado como un traidor y juzgado, condenado y encarcelado con sentencias durísimas.

SÍ: ¿Acaso hoy se puede salir libremente de la URSS?

VB: No, no hay exactamente una emigración libre, pero desde 1979 han logrado emigrar unas 270.000 personas. A veces a una persona le toma cinco, seis o siete años lograr esa visa, pero se están logrando y aunque esas personas que expresan su deseo de salir de la URSS sufren una especie de desgracia social, de ostracismo, ya hoy día no son calificadas de traidoras, no son juzgadas ni encarceladas.

SÍ: Usted ha experimentado en carne propia las distintas formas de la privación de la libertad que se dan en la URSS. Por favor, relátenos, porque la gente no lo cree, las condiciones en cada una de ellas, en primer lugar en el campo de concentración, el campo de trabajo.

VB: Realmente tomaría horas expresar y relatar los detalles del régimen carcelario soviético.

CR: Pero denos algunos detalles de qué ocurre en los campos de concentración, en las prisiones y en las llamadas cárceles psiquiátricas.

VB: Sin duda que entre el campo de concentración que yo conocí, la prisión de Vladímir, la más dura de Rusia, donde estuve encerrado, y la llamada cárcel psiquiátrica, esta última es lo peor por muchas razones. En primer lugar, uno cuando está preso allí no es oficialmente un delincuente, sino que se le califica de “enfermo”, de modo que no hay jui-

cio, no hay defensa posible, se trata de un diagnóstico médico en principio. En segundo lugar, el encarcelamiento psiquiátrico no tiene límites puesto que no hay sentencia. Teóricamente lo que se está es enfermo. No se le dice al preso que está preso por cinco, por diez o por quince años, sino que se le dice simplemente que está bajo tratamiento psiquiátrico. En tercer lugar, pueden cometer con el preso cualquier abuso, inyectarle drogas que le hacen daño. De modo que mucha gente está dispuesta a sacrificar la libertad en la lucha por sus ideales y sus creencias, pero realmente la perspectiva de ser encerrado en un manicomio y sufrir tratamientos perjudiciales al cerebro es algo muy aterrador. Y por último, es mucho más difícil, para el movimiento en pro de los derechos humanos en la URSS, defender a alguien que está sufriendo represión de esta naturaleza. Es menos difícil defenderlo si ha sido enviado a un campo de concentración o a una cárcel normal, y aun en el extranjero, cuando se hace una campaña en favor de los presos, es más difícil lograr movilizar a la opinión y a la gente en defensa de quienes están en cárceles psiquiátricas, porque aun la gente que se conmueve más con la situación de los presos, cuando le hablan de reclusos en manicomios, tiene la duda de si no será cierto que tal vez esas personas estén locas. Solo cuando esas personas pueden ser vistas como en mi caso. A mí me declararon loco en la URSS.

CR: Claro, y ahora que lo vemos y conversamos con él, vemos que no está loco.

VB: Pero cuando estos presos están reclusos en manicomios, hay gente en Occidente que tiene todavía dudas de si no será que ese individuo está realmente loco. Además, la policía política soviética mezcla en estas cárceles psiquiátricas a verdaderos enfermos mentales con los presos políticos para embrollar las cosas.

SÍ: Precisamente, porque es casi imposible creer que eso suceda es que nosotros se lo preguntamos a usted y por tanto lo que usted diga tiene una gran importancia para pedir más por los otros presos políticos. Yo le quiero preguntar, ¿quién decide que un opositor político está motivado no por ideas, sino por una enfermedad mental?

VB: Oficialmente la decisión la toman médicos psiquiatras, pero quienes en realidad toman esa decisión son los funcionarios del Partido Comunista y la policía política soviética. En general, los juicios en la URSS son como un teatro, de modo que lo primero que se pregunta la policía política cuando tiene el caso de un disidente es cómo se va a comportar este hombre. Si se trata de alguien elocuente, que puede hacer una defensa eficaz de sí mismo en juicio, entonces no le conviene a la policía política ni al régimen hacerle a esa persona un proceso que le permita defenderse y en ese caso les conviene justamente sacarlo de circulación mediante estos procedimientos supuestamente médicos. También está el caso, por ejemplo, de alguien que es demasiado conocido y prestigioso para poderlo acusar de traición. Está el caso del general Grigorenko, un héroe de guerra, era inverosímil y ridículo acusar a Grigorenko de traición y de actividades antisoviéticas y por ello lo acusaron de estar loco. Otra razón de enviar a la gente a las cárceles psiquiátricas y no hacerles un juicio es cuando un comunista se desvía de la ortodoxia, deja de ser comunista de alguna mane-

ra, cae en desgracia y entonces sería también embarazoso hacerle un juicio público; es más cómodo para el régimen mandarlo a una cárcel psiquiátrica mediante el dictamen de una junta médica espuria. Lógicamente, es incómodo en la URSS juzgar a un comunista que en su defensa exponga una línea de pensamiento solo ligeramente divergente de la línea oficial. Es más cómodo, repito, hacerlo desaparecer en una clínica psiquiátrica.

CR: Stalin no tenía esos escrúpulos.

VB: En los tiempos de Stalin este hizo oficial la teoría de que a medida que se avanzaba hacia el socialismo, más aumentaba la lucha de clases. De modo que se arrestaba a la gente en masa y llegó a haber 17 millones de personas en campos de concentración a la vez. El estalinismo consistió, en ese clímax, en aterrorizar a todo el país encarcelando a una proporción muy alta de la población y en poner a todo el mundo en un estado de desconfianza unos de otros, pensando cada cual que todo el mundo, inclusive su familia, podían ser espías. De modo que se llegaba a extremos conocidos de que alguien podía ser miembro del Buró Político hoy y mañana estar acusado de ser agente del espionaje occidental. Una vez que Stalin murió, los dirigentes del partido comprendieron que esa situación era insostenible y peligrosa para ellos mismos, porque en este terror ilimitado todo el mundo podía ser una víctima y no solo quienes no estaban de acuerdo con el régimen; de hecho, Stalin prácticamente aniquiló a todo o casi todo el Comité Central y a muchos otros comunistas importantes.

SÍ: *En su opinión, ¿fue Stalin decisivo en la frustración de lo que se esperaba del socialismo? ¿Hubieran sucedido de distinto modo las cosas si Lenin hubiera vivido algunos años más o si Trotsky o Bulganin en lugar de Stalin hubieran tenido el poder después de la muerte de Lenin?*

VB: Yo no creo que las cosas hubieran sido distintas si Lenin hubiera vivido más tiempo o si hubieran sido Trotsky o Bulganin los sucesores de Lenin. De hecho, Stalin, en la práctica, lo que fue es un constante y excelente discípulo de Lenin. Hay gente en Occidente que cree que Trotsky, por ejemplo, hubiera sido distinto, pero ignoran cuál era el pleito entre Trotsky y Stalin, era una especie de pleito entre caníbales. Trotsky, por ejemplo, sostenía contra Stalin, cuando todavía Stalin no era el tirano absoluto, que había que aniquilar a los campesinos acomodados y también a los campesinos intermedios, mientras que Stalin sostenía que solo había que matar a los campesinos acomodados. Después los mató a todos. Claro, en la práctica, cuando Stalin tomó el poder absoluto, mató a los campesinos acomodados, a los intermedios y en muchos casos a los más pobres también. La lógica de un sistema es mucho más importante que las personalidades que estén comandando el sistema en un momento determinado.

SÍ: *¿Qué tipo de tratamiento psiquiátrico sufren los detenidos en una cárcel psiquiátrica soviética? Y ¿cómo logró usted reunir y enviar fuera de la URSS, en 1971, los expedientes de Feinberg, de Grigorenko, de Kuznetsov, de Gershuni, que fueron la primera evidencia irrefutable del uso de la medicina psiquiátrica como medio de represión política en la URSS?*

VB: Muchos psiquiatras rusos, supongo yo que horrorizados con estos procedimientos, me ayudaron a conseguir los documentos, las fichas clínicas, los expedientes de estos disidentes encarcelados en prisiones soviéticas, en cárceles psiquiátricas de Rusia. Sería monstruoso imaginar que todos los médicos psiquiatras rusos estén felices con esta situación; por el contrario, están consternados y la mayoría de ellos se encuentran obligados por la policía a hacer estas cosas. A veces, la alternativa para un médico psiquiatra es bien sencilla: o colabora con estos procedimientos aberrantes o él mismo pierde su puesto o él mismo puede ir preso. El Dr. Gluzman, médico psiquiatra amigo mío, quien declaró abiertamente que esto estaba ocurriendo y que estos diagnósticos son falsos, recibió una sentencia de siete años de cárcel más tres años de exilio interno, que quiere decir ir obligado a vivir en algún pueblito de Siberia, y todavía hoy este médico no ha regresado de Siberia. Muchos otros psiquiatras quisieran resistir a estos métodos, pero sufren pérdida de su empleo o sufren, como Gluzman, cárcel o se ven obligados a emigrar de la URSS. De manera que, en una forma típica de la hipocresía indispensable para desenvolverse en la sociedad soviética, muchos psiquiatras colaboran en este escándalo de usar la represión psiquiátrica contra los disidentes, pero a la vez pasaban y pasan información a personas como yo y eso fue lo que justamente me permitió reunir los expedientes de seis víctimas y enviarlos a Occidente. Casi todos estos documentos fueron obtenidos de psiquiatras, abogados y a veces los mismos abogados que habían sido fiscales acusadores de las víctimas. Lo que estoy explicando en relación con la colaboración es que hombres como yo, en la situación en que yo estaba, encuentran apoyo por parte de médicos o de fiscales del Ministerio Público. Eso indica que ser disidente en la URSS, esa calificación concreta, se refiere sobre todo a quienes se atreven a decir las cosas o a resistir abiertamente, pero en realidad, en la práctica, muchísima gente es disidente en su corazón y está dispuesta a colaborar con los disidentes que arriesgan la vida, la libertad, etc.

SÍ: ¿Cuántos presos políticos hay, hoy por hoy, en la URSS? ¿Por qué están presos, de qué se les acusa?

VB: Depende de la definición de preso político que queramos adoptar. Oficialmente la URSS no reconoce tener ni un solo preso político. Los opositores al régimen son llamados criminales especialmente peligrosos para el Estado. La gente que pertenece a esta categoría de individuos, especialmente peligrosos para el Estado, son actualmente como unos 10.000; de estos hay como unos 3.000 en cárceles psiquiátricas. Pero hay muchos otros casos en que la gente es arrestada, por ejemplo, por violar las restricciones al libre movimiento dentro del territorio ruso, o quienes son perseguidos, muy numerosos, por cierto, por sus creencias religiosas, que son de otra categoría. Aunque estos no son calificados como enemigos peligrosos del Estado, sin embargo, son considerados delincuentes ordinarios. Por ejemplo, la objeción de conciencia, que es reconocida por Occidente, no es reconocida en la URSS, y quien se niega a servir, digamos, en Afganistán, es puesto preso de inmediato y desde luego como criminal común.

SÍ: ¿Es cierto que una de las peores cosas que tienen que soportar los presos políticos en Rusia es su reclusión junto con verdaderos criminales? ¿Y estos criminales son además usados por las autoridades para atropellar y humillar a los presos políticos?

VB: Depende de cada quien. Si uno sabe tratar a estos elementos realmente criminales, la cosa no es tan grave en ese aspecto. Claro, hay gente que no sabe cómo adaptarse a criminales violentos.

SÍ: Hay casos terribles. Yo acabo de obtener para la TV venezolana el cortometraje que se le hizo a Murell en Siberia y ella no puede moverse porque está allí rodeada de criminales.

VB: Desde luego que esa situación para las mujeres es terrible, eso de estar rodeadas por años de criminales de la peor especie. En mi experiencia personal, yo pasé años en prisión junto con criminales de derecho común, con delincuentes verdaderos y realmente peligrosos. Yo pude defenderme bastante bien.

SÍ: ¿Los acuerdos de Helsinki no han ayudado a los presos políticos soviéticos?

VB: No, los acuerdos de Helsinki no ayudaron finalmente a los presos políticos en la URSS. De nuevo es una cuestión complicada. Esos acuerdos podrían ser útiles si los países occidentales que los firmaron con la URSS exigieran el cumplimiento estricto de los compromisos que adquirió Rusia al suscribir el Tratado de Helsinki. Pero lo que ocurrió es que Occidente entregó a la URSS lo que la URSS quería, que era la legitimidad de su dominio sobre Europa Oriental. A su vez, Occidente ha cumplido sus obligaciones de acuerdo con este tratado, pero las autoridades soviéticas no lo hacen, ni tienen ningún deseo de hacerlo.

SÍ: ¿Qué ha hecho por los presos políticos soviéticos la Comisión de Derechos Humanos de la ONU?

VB: Nada, no ha hecho nada en absoluto. Es increíble, pero yo realmente no sé para qué existe la Comisión de Derechos Humanos de la ONU. Recientemente, la delegación americana en la ONU propuso que la Comisión de Derechos Humanos se ocupara del caso del Dr. Sakharov y, tras meses de debates, una mayoría de la comisión decidió que el caso de Sakharov no merecía ser considerado y lo pospuso por un año, y estoy seguro de que cuando se cumpla ese año de aplazamiento, el caso volverá a ser pospuesto por otro año. Esa comisión está dispuesta a discutir casos de violaciones de derechos humanos en Sudáfrica, en Suramérica, en cualquier sitio, pero en modo alguno en los casos de represión, de violaciones de los derechos humanos en los países comunistas.

SÍ: ¿Y Amnesty?

VB: En cambio, Amnesty International es una organización sumamente útil y defiende a los presos en cualquier parte del mundo con igual interés siempre.

SÍ: ¿Qué podemos hacer todos nosotros por los presos políticos, por los presos de conciencia, tanto en los países comunistas como en las tiranías de derecha?

VB: Los países donde hay libertad tienen mucha influencia y pueden hacer mucho. Las

dictaduras, inclusive las dictaduras comunistas, son muy sensibles a la opinión pública y también entienden que pueden perder comercio, que pueden perder ventajas comerciales, pues son países que no saben organizar su propia economía, así que requieren ayuda económica y comercio con Occidente. La misma URSS depende muchísimo de la tecnología occidental.

SÍ: ¿Cree usted que la crítica que se hace en Occidente a la violación de los derechos humanos en la URSS y la identificación de los presos por sus nombres les hace bien o daña a los presos, nombrarlos por sus nombres?

VB: Eso los ayuda, hay que nombrar a los presos, hay que reclamar a los presos por sus propios nombres. Yo estuve al borde de la muerte en la prisión Vladímir y fue gracias a esa presión de la opinión pública que la URSS aceptó mi canje por Corvalán.

SÍ: ¿El pueblo de la URSS cree en el marxismo? ¿Los éxitos militares de la URSS y los éxitos de su política exterior, alimentada por la propaganda de que el comunismo terminará por dominar al mundo, no tienden quizás a compensar en el pueblo soviético las condiciones de vida tan terribles que les da el comunismo?

VB: Yo viví 34 años en la URSS, de ellos 11 en prisión, y conocí menos comunistas en la URSS que al llegar yo a Occidente. El comunismo es mucho más popular donde no gobierna que donde gobierna y eso es muy natural, porque donde gobierna se le ha sufrido y se le sufre, y donde no gobierna no se le conoce. En relación con que el pueblo soviético pueda tener una compensación con el poder militar y político de la URSS, no lo creo; al contrario, las condiciones de vida son realmente pavorosas, material y espiritualmente, y el pueblo no se beneficia en absoluto de ese poderío militar y diplomático de la URSS. Tan solo Cuba le cuesta al pueblo soviético millones de dólares por día.

SÍ: Hay que decir que Bukovski vino a Venezuela en un contexto muy extraordinario y muy importante; vino con motivo del Congreso por una Cuba Libre e Independiente y Democrática y es muy importante que Bukovski esté apoyando ese movimiento.

»1982«

Raymond Aron

“Sueño con un mundo sin armas nucleares, pero no es posible”

En febrero de 1982, solo unos pocos años antes de que Francis Fukuyama soltara su tesis del fin de la Historia, este filósofo francés, que entonces defendía el liberalismo frente a una intelectualidad dominada por la izquierda y en un mundo polarizado por la Guerra Fría, decía que la historia no podía acabarse ni siquiera con un holocausto atómico. Roberto Giusti y Miguel Schapira lo entrevistaron para *El Nacional*.

En un mundo de convulsiones cotidianas el análisis de la realidad presente y futura suele corresponder a los políticos o a los profetas. Raymond Aron dice no ser ni una ni otra cosa, aunque, para sus seguidores, el filósofo francés es eso y algo más. A veces criticado por la derecha, definitivamente execrado por la izquierda, Aron se define como una conciencia libre. Su prédica ha encontrado, es cierto, un eco lo suficientemente amplio como para que este escritor deje mucho que hablar a su paso. Su visita a Caracas constituyó un buen ejemplo en ese sentido. Además de ocupar las primeras planas de la prensa, las conferencias que dio en nuestra ciudad reunieron un amplio auditorio que escuchó y debatió sus reflexiones. Roberto Giusti y Miguel Schapira aprovecharon una de sus pocas pausas para sostener la extensa entrevista que se resume en esta entrega. Su testimonio, poco académico, muy periodístico, resume acaso la visión del mundo de este filósofo que, para bien o para mal, constituye un importante aporte al pensamiento occidental contemporáneo.

Un intelectual sin opio

Para Raymond Aron el apocalipsis no está a la vuelta de la esquina; pero tampoco es

imposible. El filósofo pasó por Caracas dejando una estela polémica que se plasmó en apoyos absolutos y críticas irreconciliables. En todo caso sus reflexiones constituyen material para un debate impostergable en torno a la situación mundial. De hecho la trayectoria de su pensamiento está teñida por la polémica. Filósofo prestado a la política, este francés de nariz y juicios agudos es una suerte de francotirador *urbi et orbi* que lo mismo dispara sus conceptos en un claustro universitario como en las páginas cotidianas de *L'Express*, *Paris Match* o *Le Figaro*.

Su pensamiento ejerce honda influencia sobre las concepciones que muchos gobernantes del mundo occidental plasman en su política. Si bien proclama claramente su antisovietismo, no puede afirmarse absolutamente que comparta una profesión de fe norteamericana. Pero más allá de un sospechado academicismo, Raymond Aron es un hombre que no rehúye la polémica; por el contrario la alimenta, como lo demostró en la entrevista.

A usted se le conoce como opositor a todas las formas socialistas o comunistas de gobierno...

No. No creo que esa sea una definición de mi posición. Efectivamente yo me opongo fuertemente al comunismo, pero no soy enemigo del partido socialista, y aun en Francia, si tuviéramos un partido estrictamente socialdemócrata, no me podría considerar como un opositor. Yo tengo ciertas reservas sobre la política de bienestar social que está desarrollando el Gobierno francés y en general creo que la economía de mercado es más eficiente. Yo no estoy en contra de la legislación social pero resulta más efectiva una política de mercado globalmente hablando. Estar en contra del comunismo de la URSS no significa estar en contra de las reformas sociales. Generalmente lo primero que hacen los comunistas cuando acceden al poder es destruir al partido socialista. Entonces, hay una diferencia entre comunismo y socialismo. Los comunistas son mucho más peligrosos para los socialistas que lo que yo puedo llegar a ser, en caso de que se me pueda considerar una persona peligrosa.

En Francia acaba de ser aprobada la ley que reserva al Estado el control de cinco grandes corporaciones, 39 bancos y de industria nuclear. Partiendo, como se desprende de lo que usted ha afirmado, de que no es un opositor a ultranza del régimen socialista, ¿qué repercusiones traerá para la economía y la sociedad francesa esta legislación?

Ciertamente, no es razonable haber nacionalizado cinco grupos importantes y cierta cantidad de bancos. Una cosa que los socialistas franceses deberían aprender es el ejemplo de los socialistas italianos. Ellos han preferido no nacionalizar el sector industrial, particularmente, porque han percibido que a la larga esto traería desafíos a la economía. Una vez producida las nacionalizaciones no queda sino esperar y observar su desarrollo. Ahora, el Gobierno francés prometió que estas empresas serían autónomas aun nacionalizadas; entonces, ¿para qué las nacionalizan? En todo caso no es una catástrofe, pero en lo que se refiere a los bancos, nacionalizándolos a todos se suprime la competencia.

Con la industria no surge ese problema debido a la competencia exterior. El peligro mayor radica en los bancos.

¿Qué peligro concretamente?

La posibilidad de que el Gobierno influya sobre las decisiones financieras no basado en razones económicas sino políticas.

En una sociedad con fuerte tradición capitalista, ¿será posible desmontar en seis años las bases sustentadoras del actual sistema y transformar la sociedad de acuerdo con el modelo que propone Mitterrand? Y si es posible...

Mitterrand podrá tener todas las intenciones, que no las tiene todas, de sacar a Francia del radio de acción capitalista. De hecho, Mitterrand pugna para que Francia continúe en el Mercado Común Europeo y nadie puede negar que es uno de los partidarios más decididos de la OTAN. Si Francia no está en el comando unificado de la OTAN continúa siendo un miembro de la alianza atlántica. Por lo tanto, en este punto no está aportando ninguna novedad.

Entonces, ¿cuál es la real proposición revolucionaria de Mitterrand tanto en el plano externo como en el interno?

En Francia no hay una revolución. Los salarios han sido congelados, limitados, lo único nuevo han sido las nacionalizaciones. En todo caso el presidente no está destruyendo la economía francesa. Él intenta crear un régimen que está entre el comunismo y la socialdemocracia. La transformación ha sido en palabras; en los hechos no hay nada que pueda definirse como tal. En todo caso, si quisiéramos ubicarlo dentro de un espectro, podríamos decir que es un socialdemócrata de izquierda, menos liberal que los socialdemócratas alemanes y más radical que los socialistas italianos. Inclusive en el seno de su gabinete existe una heterogeneidad que va desde ministros que se proclaman socialdemócratas hasta ministros que, habiendo declarado su radicalismo, ahora en el poder resultan asombrosamente moderados. En definitiva, no se puede afirmar de manera concluyente qué resultará del gobierno de Mitterrand. Esa conflictividad que los socialistas mantienen con los socialistas puede romperse en cualquier momento.

El Gobierno francés ha asumido posiciones que pudieran parecer contradictorias. Por un lado rechaza la intervención soviética en Polonia. Coincide con los EEUU. Pero por otra parte le vende armas a Nicaragua. ¿Cuál sería entonces el papel de Francia en la pugna entre dos bloques que se disputan el poder mundial?

La pregunta parte de un sofisma. Presupone la existencia de dos bloques. Partamos de un ejemplo sencillo para desmitificarlo: si los europeos occidentales quisieran que las tropas norteamericanas se retiraran de su territorio, solo les bastaría con pedirlo. Si los polacos asumieran igual actitud frente a los soviéticos, ¿cuál creen ustedes que sería el resultado? Entonces la cuestión de los dos bloques se transforma en la cuestión de un solo bloque. Simplemente existe una Europa Oriental dominada por regímenes de inspiración soviética, que están allí a pesar de los pueblos. Ahora bien, si Europa Occidental

exigiera el retiro de las tropas norteamericanas quedaría, simple y llanamente, a merced de una invasión soviética. Por eso, cuando Mitterrand dice “salgamos de Yalta”, yo digo que la URSS salga de Europa Oriental. Así se acabará la cuestión de los dos bloques.

Pero usted limita su análisis a Europa. De hecho, existe un Tercer Mundo, sujeto también a las influencias de los dos bloques.

De acuerdo. Es cierto que en el resto del mundo existe directa o indirectamente una competencia entre los Estados Unidos y la URSS. Pero esa competencia no equivale necesariamente a una lucha entre dos bloques. Por ejemplo, ustedes en Venezuela están del lado norteamericano pero no en el bloque norteamericano, ¿de acuerdo?

No exactamente. Esa es una afirmación genérica. Indudablemente muchas de las posiciones políticas y económicas de gobiernos latinoamericanos están sujetas a la geopolítica de Estados Unidos...

Un momento, ustedes deben pensar dos veces lo que dicen. ¿Cuál es el país que lucha en la OPEP por aumentar los precios del petróleo? Más aún, ¿quién es el fundador de la OPEP? ¡Venezuela, Pérez Alfonzo! Lo que pasa es que existe un mercado mundial y ningún país puede quedar fuera de él. EEUU es el poder dentro de ese mercado. Pero en el caso del petróleo resulta evidente que este dominio escapa de sus manos. Por eso es necesario establecer una diferencia entre hegemonía en un mercado internacional y hegemonía militar. Tomemos el caso de la India. Si ustedes le dijeran a Indira Gandhi que ella está del lado norteamericano, se enojaría mucho porque tiene una alianza con la URSS. Pero el país de la Gandhi está necesariamente inserto en un mercado mundial y esa es la definición principal.

Pero países como Hungría y Polonia también pertenecen a ese mercado mundial...

No en el mismo grado, pero, en todo caso, la presencia de esos países en el mercado mundial reafirma mi tesis de que no existen los bloques, aunque su participación sea parcial, porque aun dentro de su política económica están sujetos a la dominación soviética.

Está bien, señor Aron, pero sí es cierto que existe una desafortunada carrera armamentista entre las dos potencias que ha creado un preocupante equilibrio del terror. No pretendemos que sea usted un futurólogo, pero, ¿hacia dónde nos llevará todo esto? ¿En qué culminará?

De acuerdo. No soy un futurólogo. Mis modestas apreciaciones me permiten proyectar un análisis en términos de 20 o 30 años. Más allá de esa cronología, los análisis dejan de ser política para transformarse en historia y la esencia de la historia a través de miles de años es que ella continúa, que no hay final. Es cierto, existen armas nucleares y no se puede descartar un conflicto nuclear, aunque es altamente improbable. Por supuesto que no la deseo, pero aun la guerra nuclear no significaría la destrucción de la humanidad.

¿Usted cree entonces en la posibilidad de una guerra nuclear limitada?

Es terrible, pero sí. La propia condición humana es frágil. En el siglo XIII la mitad de la población europea fue diezmada por la peste negra y el continente sobrevivió y siguió adelante.

¿Pero cómo puede usted decir que la historia es la misma? Justamente las armas nucleares trazan un nuevo rumbo en términos históricos. Ni siquiera Hitler en su impulso destructor logró su objetivo porque no contaba con armas atómicas.

Sí, ya sé... solo que una guerra nuclear total sería el suicidio de la humanidad...

Entonces usted está de acuerdo con la carrera armamentista y el balance nuclear.

No es cuestión de estar o no de acuerdo. Es un hecho. ¿Ustedes están de acuerdo con la realidad?

La realidad es algo forjado por el hombre, por sus luchas, sus ambiciones, no es un ente abstracto.

Insisto que es un hecho. Las dos grandes potencias tienen desacuerdos fundamentales en torno a lo que está bien y lo que está mal y ninguna se guarda confianza. Por lo tanto, si no es posible crear un gobierno mundial, la paz pasará necesariamente por un balance de poder.

¿Usted sueña con un gobierno mundial?

Yo sueño con un mundo que excluya las armas nucleares, pero eso no es posible. Y si hubiera un gobierno mundial existe la posibilidad paralela y casi segura de un alto número de guerras civiles en ese gran y utópico país universal.

»1982«

Jorge Luis Borges

No queda otra sino seguir soñando

De nuevo en *Buenos días*, Carlos Rangel y Sofía Ímber se encuentran frente a un hecho desafiante: el que un genio no es necesariamente un buen entrevistado. Borges balbucea, se resiste a salir de su zona de confort, trata de llevar la conversación a una tertulia poética en varios idiomas. Pero los hábiles entrevistadores consiguen sacarle unas cuantas verdades contra el olvido

Sofía Ímber: Buenos días.
 Jorge Luis Borges: Buenos días, señora.
 SÍ: Antes que nada quería señalar que en la rueda de prensa que dio usted para los periodistas a su llegada a Caracas, surgió una especie de dificultad, porque alguien le dijo “¡Maestro Borges!” y usted dijo que no lo llamaran “maestro”. Entonces alguien me dijo: “Sofía, dile Borges”... Y la verdad es que yo no me atrevo a eso. Entonces vamos a tratarlo en este programa de señor Borges.

JLB: No, nada de señor... Borges, solamente.

SÍ: Bueno, entonces Borges.

JLB: ¡Y doctor tampoco!

SÍ: Sobre todo eso no.

JLB: Borges solamente.

SÍ: Usted ha dicho que en su infancia, antes de haber escrito una línea, ya sabía que su destino era literario, que su vida estaría dedicada a la literatura, pero a través de toda su obra traspasa, trasciende la nostalgia de otro destino, el destino del hombre de acción...

JLB: No.

SÍ: ¿Usted siempre ha unido la vida del escritor a la del guerrero?

JLB: No, no... Yo creo que no, creo que el escritor sueña, se imagina cosas, nada más...

SÍ: Pero, ¿por qué usted supo que iba a ser escritor antes de serlo?

JLB: Quizás fue por la influencia de mi padre porque él fue un escritor, un buen escritor que no pudo publicar nunca, que no pudo cumplir con ese esquema y quiso que su hijo lo

cumpliera por él; me inculcó eso desde temprana edad. Además, el hecho de vivir rodeado de libros y... De mis recuerdos de la infancia, lo que más recuerdo es la biblioteca de mi padre. Es mi vida. Esa voluntad de él acabó por crear una vocación en mí, la vocación literaria, y no me arrepiento de ella; yo he encontrado y encuentro mucha felicidad en la lectura y en la escritura también, porque a mí me gusta lo que he escrito, me gusta escribirlo, y me gusta planearlo también, me gusta soñar, me gusta escribir y después, una vez que lo he publicado, trato de olvidarlo y de repetir ese ejercicio con otros sueños y con otras reacciones.

Carlos Rangel: Volviendo al tema de la vida contemplativa o intelectual, o reflexiva, en contraposición con la vida del hombre de acción, yo he leído en alguna parte palabras suyas sobre su bisabuelo que peleó en Junín.

JLB: Sí. Suárez, que se distinguió en la batalla de Junín.

CR: Y usted en esas palabras dice que ha podido o ha debido ser muy emocionante, una experiencia extraordinaria, dirigir una carga de caballería en Junín, pero –agrega usted– tal vez no en ese momento, tal vez él pensó que era como pasar la calle apresuradamente para que no lo atropellen los automóviles.

JLB: Posiblemente. La batalla de Junín fue... en la memoria... en el momento... una acción física...

CR: La literatura es más real todavía entonces...

JLB: La literatura convierte el presente en memoria, lo convierte en sueños, y la memoria de cuando se hacen las cosas. Sí, yo no me arrepiento de haber vivido.

CR: De no haber sido el coronel Suárez.

JLB: No, creo que no. Ahora, sin duda, yo a mi modo lo soy también, y es que yo he pensado más en la batalla de Junín que él.

SÍ: La literatura, Borges, ¿para qué sirve? ¿Para qué debería servir para quien la escribe, para quien la lee?

JLB: Creo que es un fin en sí. Yo querría escribir supeditado a la ética. Es decir, el escritor sueña pero debe ser sincero con sus sueños, es decir, solo debe escribir aquello que realmente ha soñado, aquello que es históricamente real o lo que fue real, o lo que es real para su imaginación; de modo que hay una ética del escritor. Como todos los jóvenes, yo pensaba si yo vivo realmente lo que siento, tengo que ser moderno, tengo que buscar una literatura que me responda, y al país...

CR: Usted ha respondido a la pregunta desde el punto de vista del escritor, que es el suyo, pero hay el punto de vista del lector. ¿Al lector para qué le sirve la literatura?

JLB: Si el lector no encuentra un agrado en la literatura, quiere decir que ese libro no ha sido escrito para él. Creo que se debe buscar en los libros la felicidad o la emoción, digamos.

CR: O mejorar éticamente.

JLB: O mejorar éticamente, y uno puede buscar información también.

CR: ¿Usted cree que los libros mejoran a quienes los leen?

JLB: ¡Ojalá, ojalá!... Pero yo no lo sé realmente, yo trato de ser fiel a mi imaginación según las circunstancias de la cambiante realidad.

SÍ: ¿Qué opina usted de la llamada literatura comprometida, entonces?

JLB: Eso yo creo que es un error; la literatura tiene compromisos con la literatura y no con la política. La política... nada hay posible en ella salvo algunas veces que he debido obrar como hombre ético y opinar, pero realmente no...

SÍ: Pero, ¿no siempre actúa como hombre ético? No en toda escritura, no en toda palabra...

JLB: Bueno, yo soy humano, demasiado humano. Sí aspiro a la perfección, pero sin lograrla.

SÍ: Pero ciertamente la literatura no es comprometida, como cuando usted acaba de decir que usted desea que la gente mejore, o usted aspira a actuar con plena perfección.

CR: Que ojalá que la gente mejore...

JLB: Bueno, yo al tratar de escribir voy a tratar de contar una fábula o de hacer un verso que sean aceptables para la imaginación de quien lo lee y por la mía en ese momento sobre todo; pero luego que publico un libro me olvido de ello; yo no he leído una línea de nuevo, cuando era muy joven sí, pero al cabo del tiempo ya no. Yo publico un libro y no sé si es un éxito o un fracaso.

CR: Eso no le interesa.

JLB: No, no me interesa. En todo caso a este escritor...

CR: Dígame usted una cosa, ¿cuál es la explicación de que el Quijote signifique más para nosotros que para los contemporáneos de Cervantes, mientras que, en contraste, un escritor como Anatole France, que fue considerado en su tiempo el mejor del mundo, se ha desplomado y ya nadie lo lee?

JLB: El *Quijote* ha sido realmente un *best seller* para Quevedo, para Góngora, para...

CR: Ellos lo veían con ese desprecio.

JLB: Eso se nota en un romance que Quevedo dedica a don Quijote y a Sancho Panza, se ve que había leído el libro y que no le daba mucha importancia; se ve que lo leyó y que lo vio simplemente como un libro gracioso, que leyó el capítulo final cuando Cervantes se despide de Alonso Quijano y dice “el cual dio su espíritu, quiero decir que se murió”, y se nota en esa torpeza la emoción de Cervantes al despedirse de su amigo, de nuestro amigo Alonso Quijano. Eso lo leyó Quevedo y no lo sintió; a él le interesaba la forma, le interesaba la literatura. Era un artífice ante todo, y Cervantes era otra cosa, era algo más que artífice o algo menos pero, en todo caso, algo distinto, algo del todo distinto. Eso es lo que yo creo.

CR: Usted ha dicho que cualquiera puede corregir una página de Cervantes, pero que nadie podría escribirla.

JLB: Sí. En cambio hay escritores que han dejado páginas, una línea, pero el libro en conjunto ha muerto.

CR: *Justamente ese es el fenómeno para el cual yo quisiera que usted nos ofrezca siquiera una explicación. ¿Por qué Anatole France se ha derrumbado y por qué el Quijote significa más para nosotros que para los contemporáneos de Cervantes?*

JLB: Una explicación imparcial sería que la obra de Anatole France no ha sido enriquecida por sus lectores y el *Quijote* sí. Ha pasado Goethe, ha pasado Bradley, ha pasado Eliot y, en fin, tantos otros...

CR: *Y a Anatole France nadie le ha hecho el favor.*

JLB: Tiene que ver el contenido, una serie de experiencias, y en el caso de Anatole France sería el de un hombre muy inteligente que ejerce muy bien su arte y nada más.

SÍ: *Vamos a otro autor. Ahora se acaba de cumplir el centenario de Joyce, sobre el cual se han escrito tantísimas cosas que no sé si le hubieran gustado a Joyce. ¿Qué piensa usted de Joyce y de su gran novela, Ulises?*

JLB: Pues yo creo que Joyce se equivocó al enfrentar la novela, yo creo que su talento era verbal. Yo creo que hubiera debido persistir en su gran tarea de poeta, de cuentista corto. Quiero decir que en el caso de *Ulises* hay miles de circunstancias, personajes, dédalos, pero que no los conocemos.

CR: *Que no viven.*

JLB: Yo creo que no, para mí no viven. Lo importante es basar la novela en la vida, más allá del autor. En el caso de Joyce lo que uno recuerda de sus obras son solo frases, bellísimas muchas de ellas.

CR: *Y en el caso suyo, ¿por qué solo ha escrito cuentos, por qué no novelas?*

JLB: Porque no soy lector de novelas, porque he leído muy pocas novelas en mi vida. He leído, bueno, el *Quijote*, a Conrad, a Stevenson, Dostoievsky...

SÍ: *¿No hubiera sido suficiente una como una de esas?*

JLB: No, no, no... La razón es que un autor puede, digamos, vigilar un cuento porque es relativamente breve, pero no es igual vigilar una novela; en la novela se encuentra mucho el azar. Es decir, un cuento puede ser esencial. Ahora, en una novela, una parte, digamos, está dedicada a desarrollar. Es inevitable. Lo exige.

SÍ: *Cuando usted habla de controlar un cuento, ¿significa controlar a sus personajes?*

JLB: No, no... quiero decir que, de igual modo que la lectura en la novela es sucesiva, la reacción en la novela también lo es, y uno puede pensar en un cuento cuando se escribe y luego se ve de un solo vistazo. En la novela no se puede hacer esto.

CR: *¿Cuál es la novela más reciente que usted ha leído?*

JLB: Realmente una admirable novela de García Márquez, *Cien años de soledad*, porque a mí me gusta ir relejendo los libros que ya he leído.

CR: *Es que ha crecido el mito de que usted no lee literatura contemporánea; entonces es falso, usted sí lee literatura contemporánea.*

JLB: Bueno, algunos libros... los periódicos... uno recibe noticias cada día, noticias nuevas cada día. ¡Eso es falso! Quizás es como leer el pasado, el futuro... y el presente tampo-

co. El pasado sí quizás puede uno conocerlo, pero lo que ha sucedido ahora es tan múltiple, tan vertiginoso, tan parcelado, que no podemos conocerlo.

SÍ: Borges, ¿cree usted en el progreso? ¿Qué opina de nuestra época en comparación con todas las anteriores, usted que ha escrito tanto sobre eso? ¿Es el progreso una utopía?

JLB: Yo tengo la impresión de que declinamos ahora, yo creo que sí.

CR: ¿No ha sido esa la impresión de todas las épocas?

JLB: No, yo creo que no. Yo recuerdo que en 1910 mi país estaba lleno de esperanzas, y poemas como el de Darío, “Laudo a la Argentina”, o las “Horas seculares” de Lugones, podían hacerse con sinceridad, aunque ahora parecerían bromas, serían parodias, sí.

CR: Usted refiere su respuesta a su patria, a la Argentina, y justamente, en ese caso particular, el Centenario fue un pináculo.

JLB: Sí, yo creo que sí, pero en general creo que es así. Si hablara solo de mi patria sería un hecho local, yo creo que en general estamos declinando, o el Occidente está declinando en general. Hablan de la declinación del Occidente y creo que no hay dudas de eso, eso todos lo sentimos. Ojalá ustedes lo sientan menos en Venezuela. En mi patria lo sentimos todos y no tenemos ninguna esperanza ni una solución, por lo menos a mí no se me ocurre ninguna solución, pero yo no entiendo de esas cosas. ¿Qué otra cosa me queda a mí, a mi edad, sino seguir soñando y escribiendo, y eventualmente publicando? No puedo hacer otra cosa.

SÍ: Fíjese una cosa: en un soneto escrito para Manuel Mujica Láinez, usted dice: “Manuel Mujica Láinez, alguna vez tuvimos una patria, ¿recuerdas?”. Y con frecuencia cita a Heine, “tuve una vez una bella patria”... ¿Esa idea de la patria perdida cómo surge en usted?

JLB: Es que no es una idea, esa no es una idea, es una convicción, es un sentimiento. Yo no puedo razonarlo, yo lo siento, y creo que todos los argentinos lo sentimos. Ahora, Heine, ¡claro! Heine se refería a su destierro personal, él estaba desterrado en París, lo decía en lindos versos, decía en alemán la palabra “te quiero”. ¡Fue un sueño!

CR: Voltaire, en un momento de desánimo como pasamos todos, dijo que moriría sin más certeza que dejar al mundo tan malvado y tan caótico como lo encontró al nacer.

JLB: Y sin embargo fue un gran bienhechor, Voltaire.

CR: Justamente, por eso la pregunta, por qué aquella frase tan pesimista.

JLB: Cuando uno lee Voltaire...

CR: Ético, en ese caso.

JLB: Desde luego, es que él era un hombre ético, Voltaire, sin ninguna duda, y además la belleza de sus páginas... Yo no veo cómo se podría encontrar una línea mal escrita en lo de Voltaire. Estuve relejando últimamente *Le Siècle de Louis XIV*, los cuentos, todo eso es perfecto, y no pesa nunca, esa misma levedad siempre, esa misma sonrisa; cuando está muy enojado o muy triste, sonrío.

SÍ: ¿Cuando usted está enojado, también sonrío? ¿Usted está ahora enojado o está contento con nosotros?

JLB: Es que nunca he estado enojado en mi vida; es una incapacidad. Cuando debería enojarme me entristezco y me dicen muchos que no, que conviene enojarse.

SÍ: Y usted nunca lo ha hecho.

JLB: No, no, porque yo no... Por eso Blake recomendaba la venganza, porque dice que si uno no se venga, uno guarda el deseo de venganza en su interior y eso lo corrompe a uno. Así que hay que vengarse, no para dañar al otro sino para purificarse, esa es la idea de Blake. Ahora, yo soy incapaz de eso.

SÍ: Pero sin embargo, usted habla de cuchillos, de violencia, y lo dice.

JLB: Bueno, sí, pero todo eso es ajeno, es un sueño.

SÍ: ¿Pero es un sueño o una pesadilla cuando usted sueña con cuchillos? Cuando usted se despierta, ¿le gustaría seguir soñándolo?

JLB: Bueno, no; cuando yo sueño me refiero a los sueños de la vigilia, mis sueños de la noche no tienen armas blancas, mis sueños de la noche, bueno, son como los de todo el mundo, no son sueños violentos. Mis pesadillas no son violentas, mis pesadillas son más bien como algo de color, tranquilas.

CR: Cuéntenos una, una pesadilla.

JLB: No... es que no puedo contarla, porque lo terrible no está en lo que sueño sino en lo que siento frente a ese sueño.

CR: Usted habla de un sueño en una entrevista que le hicieron, que usted soñó con hombres con cabeza de león, y usted decía eso, que la descripción misma del sueño no es terrorífica pero que usted sentía...

JLB: No, no, es ligeramente ridícula; sin embargo, si estuviéramos rodeados de hombres con cabeza de león estaríamos alarmados, yo creo sin duda. Yo creo que Stevenson decía que él solía soñar con cierto matiz en color, que lo aterraba, y en la vigilia no lo aterraba ese matiz, pero en el sueño sí.

CR: Ahora, la literatura puede crear cosas más terribles que los sueños, tal vez peores, un libro como La isla del doctor Moreau.

JLB: Sí, yo he leído ese libro y lo he leído con placer.

CR: ¿Usted lo ha leído con placer?

JLB: Sí, bueno... agradable terror, digamos así.

CR: Yo personalmente encuentro ese libro de ingrato terror.

JLB: ¿Ingrato terror?

CR: Sí. Hablando siempre de la violencia, del contenido de violencia en sus cuentos.

JLB: Creo que esos cuentos son metáforas de la humanidad; no son realmente hombres, sino hombres-lobo, hombres-perro... El hombreperro, recuerdo.

SÍ: Pero también hombres coleadores, porque los titulares venezolanos dijeron: ¡Por fin Borges en Venezuela!, pero lo que él quiere ver es una coleada de toros, que es un acto violento, terriblemente violento, y al parecer usted quiere saber si es más violento que el gaucho y más macho que el gaucho.

JLB: Me han dicho amigos míos en Buenos Aires que es imposible, y como a mí me gusta contradecir, quiero decirles que sí es posible, que ellos se han equivocado. Son estancieros los que me han dicho eso.

CR: *Entonces usted tiene curiosidad de ver si es cierto. ¿Usted sabe en qué consiste colear toros?*

JLB: Sí, sí... Me lo han explicado tantas veces... ¡figúrese!

SÍ: *Pero es malísimo, es una cosa de gran violencia, es malísimo para el toro.*

JLB: Sí, pero... y como no tienen memoria los animales...

SÍ: *¿Usted cree eso?*

JLB: Bueno, yo he observado muchos.

CR: *Mientras les dure el dolor, deben recordar. Usted tiene un cuento, el más célebre de todos, que se llama "El hombre de la esquina rosada"...*

JLB: A mí no me gusta.

CR: *¿Por qué no?*

JLB: Porque es todo falso, es como una pieza de teatro, los actores entran en escena... Y es que yo no quise decir eso, yo quise escribir un cuento que fuera continuamente visual y me equivocaba, la literatura no es visual. Yo lo escribí deliberadamente para eso y faltó todo, y luego lo he reescrito. Bueno, yo allí pinto las cosas tal como pueden haber sucedido, no como sucedieran operáticamente, o teatralmente en "El hombre de la esquina rosada". Este cuento es más verosímil.

CR: *Lo que ocurre es que los dos cuentos juntos se potencian el uno al otro formidablemente.*

JLB: Bueno, le agradezco mucho eso sobre todo, claro, porque muchos han dicho que el segundo cuento es un error.

CR: *El segundo cuento fortalece al primero y viceversa.*

JLB: Muchas gracias de nuevo.

SÍ: *Vamos a volver a su tierra que aquí nos interesa tanto. Alguna vez usted ha dicho que si en lugar de Martín Fierro fuera Facundo el libro nacional argentino, otro y mejor hubiera sido el destino de su país. Eso nos interesa mucho, ¿por qué?*

JLB: Ante todo esa canonización se debe a Leopoldo Lugones. Es cierto, *Martín Fierro* fue canonizado el año 1915. Antes uno lo leía como un poema entre otros, nada más, pero luego Lugones lo canonizó y los militares ahora exaltan esa historia de un desertor que se pasa al enemigo y luego es fusilado. ¡Era borracho, asesino, no solo desertor!

CR: *¿Usted cree que a la Argentina le ha hecho daño tener a Martín Fierro de héroe nacional?*

JLB: Yo creo que sí, es el culto de un asesino, y de un asesino sentimental. Ahora, estéticamente el poema es lindísimo, yo me sé casi todo el *Martín Fierro* de memoria.

SÍ: *¿Usted se lo sabe todo?*

JLB: No, todo no, aclaro esto, no quiero jactarme, pero bastantes estrofas sí: "Viene

uno como dormido cuando vuelve del desierto; podéis explicar mi acierto entre gente tan bizarra, y al sentir la guitarra de mis sueños, despierto”... ¡Qué lindos y serenos versos! “Viene uno como dormido cuando vuelve del desierto”...

CR: *Pero usted también ha dicho de otros versos de Martín Fierro, “donde bala el corde-ro y la vaca también muge”, que si un payador hubiera dicho eso, lo hubieran tomado por otra cosa.*

JLB: Bueno, siento haber dicho eso y sería un error.

CR: *¿Usted no lo recuerda?*

SÍ: *Ahora, Borges, quienes aman con pasión a Martín Fierro y también a Perón dicen que cada uno de esos personajes de ficción o de carne y hueso son verdaderamente argentinos, mientras que Sarmiento y desde luego Jorge Luis Borges no corresponden a la identidad nacional argentina y latinoamericana, que son extranjerizantes. Es un tema que se ha debatido mucho.*

JLB: ¿Y qué otra cosa lograron? ¿Extranjerizantes? Creo que todos los americanos, sin excluir a los Estados Unidos, somos europeos en el destierro, todos. ¿Qué otra cosa podemos ser? Y lo que digo es que eso puede ser una ventaja. Un inglés, un alemán, un danés, un francés, un español, pueden ser difícilmente europeos porque piensan en tal o cual nación, pero en cambio nosotros hemos heredado el pasado de toda Europa, ese pasado es nuestro porque la sangre no creo que importe mucho; yo tengo, bueno, sangre española, sangre portuguesa, sangre inglesa, sangre normanda, sangre belga, y eso es lo menos importante de lo que yo soy, que es mi vida, yo mismo. Yo creo que nosotros todos somos herederos de Europa porque somos herederos de algo que tenemos que modificar... ya que solo las cosas se conciben dentro de este mundo viviente y cambiante, si no es una cosa muerta. Tenemos la herencia, la hermosa herencia de Europa y tenemos el deber de modificarla y enriquecerla. ¿Les parece poco?

CR: *Usted recuerda la tesis de Ricardo Rojas en Eurindia...*

JLB: Bueno...

CR: *Que hay un genio de la tierra que modifica a los hombres y que hace, o que debe hacer de cualquiera que nazca en América, un indio prácticamente. En ese sentido...*

JLB: Bueno, habrá quien crea en esa magia, pero yo no creo en ella. Y tampoco Atahualpa ni Moctezuma, sería absurdo.

CR: *¿Por qué ha tomado tanto auge esa mitología tan perjudicial en América Latina?*

JLB: Es que yo creo que es perjudicial.

CR: *Yo también lo creo.*

JLB: Es perjudicial, pero pasará sin duda.

CR: *¿Usted cree?*

JLB: Claro... otras.... como esa.

CR: *Yo recuerdo haber leído de usted, que dando una conferencia cuando le hacían preguntas después de la conferencia, alguien le preguntó por su árbol favorito y usted dijo que*

era el eucaliptus, y que usted vio que el auditorio no estaba muy feliz porque usted explicó que el eucaliptus era un árbol...

JLB: Australiano.

CR: *Australiano, y eso no cayó bien. ¿Usted no cree que...?*

JLB: Yo sembré un eucaliptus y allí está.

SÍ: *Ese nacionalismo, Borges, esa especie de cosa que suena cada día en todas las entrevistas con todos los escritores, la identidad nacional, que hay que ponerse en guayuco y alpargatas... ¿Usted no sabe qué son alpargatas?*

JLB: Claro que sé qué son alpargatas.

SÍ: *¿Sabe lo que son alpargatas?*

JLB: Yo recuerdo a los peronistas que corrían por las calles gritando “¡Libros no, alpargatas sí!”. Sirven para distintos fines. El nacionalismo ahora, sobre todo en un país muy nuevo como el mío, por ejemplo, con tantos aniversarios para tan poca historia...

CR: *¿Somos tan nuevos, Borges? ¿No será que somos tan viejos como España y que tenemos los problemas de España y algunos adicionales? Eso de que América es nueva es algo que se puede poner en duda en el sentido de que...*

JLB: En el sentido de que descendemos de europeos. Yo tengo más sangre española que ninguna otra, pero yo no me siento español. Desde luego me siento argentino sin poder definir esa palabra, y lo de español tampoco puede definirse.

SÍ: *Ahora yo le quería preguntar, justamente, volviendo al nacionalismo, que es un tema que nos interesa tanto aquí, siempre se debate...*

JLB: ¿El nacionalismo en Venezuela?

SÍ: *No, no, en Venezuela en particular no. Nacionalismo cultural, decía Mario Vargas Llosa, es la cultura de los incultos.*

JLB: Yo creo que tiene razón.

SÍ: *¿Usted cree que tiene razón?*

JLB: Sí.

SÍ: *Me gustaría mucho que nos hablara de eso, ¿usted sería tan gentil?*

JLB: Yo creo que deberíamos cumplir con el antiguo sueño de los estoicos, ser cosmopolitas, ser ciudadanos del mundo; pero por ahora debemos resignarnos al Estado, y a los Estados, porque no estamos educados para otra cosa, pero quizás dentro de 500 o 400 años merezcamos ser ciudadanos del mundo. Por ahora estamos divididos y vivimos de un modo peligroso la política.

SÍ: *¿La política es peligrosa, Borges?*

JLB: La geopolítica es más peligrosa aún.

CR: *Para que usted vea que en Venezuela estamos sufriendo de la misma enfermedad, hay gente que usa en Venezuela el adjetivo “sarmentino”, de Sarmiento, como un insulto; tal o cual es un “trasculturado sarmentino”, podría decir que desea para su país la cultura universal.*

JLB: No, no... yo estoy de parte de Sarmiento, me agrada mencionar el nombre de Sarmiento mientras me entristece nombrar el nombre de Rosas, de quien soy pariente lejano, y aquel otro nombre de ese señor de cuyo nombre no quiero acordarme.

SÍ: Otro héroe argentino es Carlos Gardel, el tango. No va a decirnos usted que también está contra el tango, ¿o sí lo está?

JLB: Desde luego. Sentimental, como dijo Leopoldo Lugones: es el reptil de lupanar el tango. Y tenía razón, porque el tango nace en los prostíbulos. En 1880 nunca fue popular, una prueba es que el instrumento del tango no es la guitarra, que se oye en cada esquina, sino que fueron piano, flauta y violín, y después posteriormente se agregó. Pero eso no tiene nada que ver con el tango argentino, desde luego. La guitarra es para la milonga, y yo he usado la guitarra siempre y por eso he escrito milongas pero no tangos. De modo que soy nacionalista en cuanto a la milonga, es una música alegre pero no tiene nada que ver con el tango, que es sentimental, se te tiene lástima, o sollicitas lástima.

CR: Quisiera hacer un paréntesis en este momento para agradecer a la Asociación Civil Civitas, que es la institución que ha traído al escritor Borges a Venezuela y ha hecho posible esta entrevista, y también para recomendarles que asistan a los foros de la Semana de Goethe, en cuyo contexto ha venido Borges a Venezuela. Borges, yo quisiera ahora hacerle una pregunta, plantearle un tema. Usted inclusive ha dado conferencias sobre este tema, que es las ventajas y desventajas del castellano en relación con otros idiomas y el futuro del castellano como idioma.

JLB: El futuro... creo que en el futuro el Occidente hablará castellano o inglés. Yo creo que se habla danés e inglés, sueco-inglés, noruego-inglés, irlandés e inglés. Creo que eso será el futuro.

CR: Entonces, ¿el castellano vencerá al francés como lengua universal? ¿O lo tiene vencido ya?

JLB: Bueno, creo que el Occidente hablará en castellano y en inglés, creo que seremos bilingües, lo cual es una ventaja; no creo que la relación entre el castellano y el inglés sea hostil, creo que más bien debe ser fraternal.

CR: Eso en cuanto a lo sociológico y a lo histórico.

JLB: Sí.

CR: Ahora, en cuanto al lenguaje como instrumento, ¿qué ventajas y qué desventajas tiene el castellano en relación con otros idiomas?

JLB: Bueno, una de las ventajas del castellano es que es fácilmente comprensible. Ustedes pueden despedazar una palabra en castellano y se entiende; en cambio, en otros idiomas no se puede hacer eso; si yo digo “fenetre” en lugar de “fenêtre” ya no me entienden. En castellano yo puedo hacer lo que quiera con una palabra y me entenderán siempre; además tiene la sonoridad, tiene las vocales abiertas, mientras que el inglés perdió sus vocales abiertas.

CR: ¿Usted pudo haber escrito en inglés igualmente que en castellano?

JLB: No, yo creo que no, y además yo respeto demasiado el inglés para entenderlo como el castellano.

CR: *Usted nunca se planteó la opción.*

JLB: No. He escrito algunos poemas en inglés y luego... en fin, creo incluso que los he perdido.

CR: *Y a la gente que le pregunta –y sonrío cuando se lo digo porque recuerdo su respuesta– si usted escribe en inglés y traduce luego al castellano, y entonces usted les cita una copla de la milonga de...*

JLB: ¡Ah, sí! Eso no ha podido ser pensado ni escrito en inglés, hubiera sido muy difícil o prácticamente imposible.

SÍ: *Usted alcanzó a conocer un tiempo, ni siquiera muy remoto, cuando todavía no se habían politizado todas las cosas. ¿Era un tiempo ingenuo o un tiempo más equilibrado?*

JLB: Era un tiempo mucho más inteligente que el nuestro, por lo pronto. Ahora parecemos haber enloquecido todos.

SÍ: *¿Por qué? ¿Usted cree que ese enloquecimiento es el que puede llevar a lo que usted llama “Había una patria”?*

JLB: Sí. Creo que ese es el momento bastante especial de Argentina.

SÍ: *Nosotros nos encontramos en una situación, todo el mundo, en que es común rechazar a priori a un autor por lo que la gente sabe, o supone de sus opiniones políticas.*

JLB: ¡Eso es absurdo!

SÍ: *¿Le ocurre a usted eso?*

CR: *Sí le ocurre, claro.*

JLB: Bueno, yo no sé, como yo soy anarquista, del Estado y de los Estados, yo no sé. Yo no soy de ningún partido.

SÍ: *¿Pero usted cree que es por anarquista que tres universidades venezolanas le negaron el título de doctor honoris causa?*

JLB: Yo no sabía eso.

SÍ: *Sí, ese es un honor que le hicieron.*

CR: *Déjeme explicarle: en tres universidades, las tres más importantes de acá...*

JLB: Yo he sido varias veces doctor...

CR: *Para que usted esté enterado, se propuso en las tres universidades más importantes de Venezuela, la UCV, la ULA y LUZ, en cada caso admiradores suyos, que con motivo de esta visita a Venezuela se le diese un doctorado honoris causa, y en cada caso hubo una mayoría del consejo universitario para negarlo.*

JLB: Son mis amigos. Yo soy varias veces doctor, además tres veces, he sacado la cuenta.

CR: *A usted no le hace falta, pero a ellos sí.*

JLB: Bueno, se han abstenido noblemente.

SÍ: *A la pregunta “¿qué ha hecho Borges por Venezuela?”, entonces la gente decía: “Todo lo que ha hecho por todo el mundo”. Pero la pregunta era esa, ¿qué ha hecho Bor-*

ges por Venezuela?, y además es un hombre conservador, reaccionario –decían–. ¿Usted es conservador o anarquista?

JLB: Yo me desafilié del Partido Conservador y del Radical también. Cuando era joven era, bueno, comunista.

CR: *Es cierto, hay unos poemas a la Revolución rusa.*

JLB: Sí, sí, exactamente, pero en esa época era otra cosa, no el imperialismo de ahora; era otra cosa, era una esperanza universal, aquello era muy distinto; uno podía ser comunista en 1920, pero no en 1980. La palabra persiste en los sentidos.

CR: *Acaba de ocurrir algo de lo que no sé si usted se ha enterado, y que es muy interesante: el secretario general del PC italiano, Enrico Berlinguer, con motivo del golpe de Estado en Polonia, declaró clausurada la esperanza que se inauguró en 1917. ¿Se lo habían contado?*

JLB: No, pero usted me lo está contando ahora y lo estoy oyendo muy interesado.

CR: *Claro. La respuesta de los rusos fue muy brutal, un editorial en Pravda que habla de blasfemia.*

JLB: Lógico, porque para ellos el comunismo es una religión.

CR: *Que no hay Vaticano comunista y que hasta en el lenguaje se han traicionado.*

JLB: Sí.

SÍ: *Usted viene en el contexto de la Semana de Goethe y, cuando le han preguntado por qué no le gusta Goethe, usted ha dicho “¡Porque lo he leído!”.*

JLB: Yo creo que eso no deja de ser una frase, desde luego. Me salió esa frase, pero es falso, desde luego.

CR: *Pero, más seriamente, usted ha dicho que de Goethe solo se salvan las Elegías romanas.*

JLB: ¿Y le parece poco que se salven las *Elegías romanas*? ¡Son espléndidas!

CR: *Es una excelente respuesta. Tenemos que agradecerle a Jorge Luis Borges la inmensa gentileza que ha tenido...*

JLB: Muchísimas gracias...

CR: *...en darnos esta entrevista, o este reportaje, como dicen en Argentina.*

»1982«

Camilo José Cela

«Esto puede ser el mundo del porvenir»

Poco después del encuentro con Borges, Sofía Ímber y Carlos Rangel entrevistan en Venevisión, a finales de 1982, a un personaje muy diferente, el español Camilo José Cela. Entonces un autor popular, volvía a Venezuela por primera vez desde que la dictadura perezjimenista le encargara *La catira*. Cela trae sin embargo una ligereza y un humor que pretende dejar atrás todo tema incómodo

Sofía Ímber: Buenos días. Hoy vamos a entrevistar a Camilo José Cela, quien es, sin discusión, el primer escritor de España y de paso el más severo, cosas que no siempre van juntas, don Camilo. Él está en Caracas para participar en el simposio sobre Darwin organizado por Civitas. ¿Cuándo fue la última vez que usted estuvo en Venezuela? Creo que fue cuando vino a documentarse para la novela *La catira*.

Camilo José Cela: Sí.

SÍ: Hace unos 28 o 30 años. Vamos a hablar de cosas más nuevas, porque todo el mundo le ha preguntado por *La catira* y todo el mundo le ha preguntado qué le parece ahora Venezuela después de 28 años. Ahora, todo el mundo está intrigado por el título de su charla esta noche que es con la cual, por cierto, termina el ciclo de Darwin. El tema de su charla es: "El erotismo en frío". ¿Qué tiene que ver eso con Darwin?

CJC: Yo creo que es un tema que se tiene que considerar en frío, porque imagínense ustedes, entre hispanos, si consideramos este tema en caliente, pues acaba interviniendo la policía y por ello se deben tomar ciertas precauciones y verlo con una objetividad absoluta y una frialdad distante.

SÍ: Pero el simposio de Darwin, ¿qué tiene que ver con ese tema?

CJC: Tiene escasa relación, esto es evidente. Yo pensaba en principio haber hablado de la evolución del lenguaje y de la coexistencia, de la mutación que va existiendo entre los diversos lenguajes a medida que pasa el tiempo, pero después pensé que para cerrar el ci-

clo quizás fuese mejor un cierto optimismo o por lo menos una cierta ironía, porque ya ha habido mucha sabiduría acumulada en este simposio.

Carlos Rangel: Con el lenguaje ocurre algo contradictorio con las teorías de Darwin, porque las palabras más fuertes son las que no sobreviven.

CJC: Oh, sí. ¡Cuidado!

CR: Según usted ha señalado, que tienden a ser marginadas.

CJC: Sí, quieren ser marginadas por la sociedad, pero no siempre se consigue, por fortuna para la lengua, porque fijese usted que voces que están vigentes desde los fueros españoles y que tomaron carta de naturaleza literaria brillantísima con Quevedo, siguen vivas. Yo conseguí que se reintrodujesen en el diccionario de la Real Academia y que se introdujesen en algunas ocasiones voces cuyas autoridades, por mí aportadas, no tenían discusión. Quevedo, por ejemplo.

CR: Eran abrumadoras, pero no estaban en el diccionario.

CJC: Algunas estuvieron en las tres ediciones del DRAE del siglo XVIII, y en el *Diccionario de autoridades*, pero desaparecieron durante el siglo XIX y ante esto yo tengo la actitud, que por otra parte me parece elemental, de que se estudien unas voces determinadas que tienen una vigencia en una lengua y que son utilizadas por el pueblo hablando o escribiendo, esto es exactamente igual. No significa que su uso sea preconizable, pero sí habrá que estudiarlo. Dámaso Alonso, director de la Academia, decía que el no atender a estas voces sería tanto como el que los médicos se negasen a atender determinadas enfermedades con el argumento de que eran vergonzosas. Es posible que lo sean, pero al pobre paciente lo que no se puede hacer es reñirle sino que habrá que curarlo.

CR: ¿Cuál fue la intención de su Diccionario secreto?

CJC: Únicamente estudiar estas voces proscritas que no habían sido estudiadas con seriedad. Después se me cargó la fama, todos arrastramos nuestra fama, y hay que verla con resignación, de que yo utilizaba esas palabras. No es verdad, yo soy de los españoles que menos tacos usan en la conversación y en sus escritos, y los dos tomos del *Diccionario secreto* mío, los dos, son diccionarios de autoridades, yo lo único que pongo es en orden las barbaridades, suponiendo que las pudiéramos llamar barbaridades, que están en la literatura española.

CR: Y usted da las fuentes.

CJC: Claro.

SÍ: Usted tiene un ensayo que se llama “El erotismo en frío”, donde señala lo que todo el mundo sabe, que en España hay cierta sexofobia, por lo menos desde Felipe II. ¿Hay relación entre esa sexofobia y los problemas políticos de España?

CJC: Bueno, sin duda alguna. Ahora, fue una sexofobia preconizada desde el poder y no compartida por lo común, por el pueblo español, porque fijese que el pueblo español en todos sus estamentos fue más bien todo lo contrario. Repátese la literatura, desde los dos arciprestes, el de Talavera y el de Hita, hasta nuestros días. Ahora bien, sí era un sexó-

fobo manifiesto Felipe II, como lo fueron en los tiempos modernos todos los dictadores.

SÍ: ¿Hay alguna relación entre dictadura y sexofobia?

CJC: Probablemente sí, esto lo voy a tratar de estudiar, que quieren gobernar al pueblo de la cintura para abajo en zonas o comarcas fisiológicas que se gobiernan solas.

SÍ: Hay dictaduras que quieren dominar del ombligo para arriba y otras del ombligo para abajo.

CJC: Pero además, cuando ven que fracasan del ombligo para arriba, entonces se meten a trabajar del ombligo para abajo, a ver si lo consiguen y apoyados probablemente por las iglesias.

SÍ: Justamente, en la URSS, en los libros que hemos leído de disidentes hay un...

CJC: Sí, una ñoñería.

CR: Hay un libro muy conocido ahora, del Dr. Strencht, que es espeluznante, con relación al intento más o menos fallido del poder.

CJC: Esos intentos casi siempre fallan y eso lo intentaron en España, no sé si en Venezuela, los jesuitas con los niños, pero con un fracaso rotundo y absoluto.

CR: ¿A qué se puede deber esa correspondencia entre la ñoñería antisexo, esta obsesión con el sexo, y más aún con el sexo llamado “desviado”, que uno ve por ejemplo en los países comunistas, esta persecución contra todo lo que no sea la sexualidad más clásica? ¿A qué se debe?

CJC: No sé, pero creo que la preocupación es contra el sexo en general y después contra las desviaciones, ya por razones quizás políticas o sociales, no sé.

CR: Y se afinca más porque es más perseguible.

CJC: Y más fácil de demostrar, qué sé yo, su no conveniencia, no conveniencia desde el punto de vista...

SÍ: Hay en España un momento que es el “destape” y que uno tiene ahora la impresión de que se está acabando, ¿será por chabacano o porque uno se acostumbró a él y ya no lo ven tan exagerado?

CJC: Mire usted, a raíz del destape hubo una eclosión de revistas pornográficas en España, era algo terrible, pues dije que no se debía preocupar nadie, esto es un sarampión y cuando los españoles recuerden de nuevo que las mujeres tienen dos tetas, dos de cada lado y más o menos del mismo tamaño, dejarán de ver estas revistas. Y ya se están cerrando muchas. No fue más que una eclosión y fue producto del destape general en España.

SÍ: Una de cada lado.

CJC: ¿Qué dije?

SÍ: Dos de cada lado.

CJC: Yo las prefiero con una de cada lado. Fue un lapsus.

CR: En general, don Camilo José, en vida nuestra se ha producido una evolución realmente asombrosa. Yo cuando era niño, y no soy todavía demasiado anciano, recuerdo que uno oía decir que en la antigua Roma los actores salían a veces desnudos al escenario y

parecía una cosa inverosímil, y recuerdo que niño yo, antes de la Segunda Guerra Mundial, mi madre estaba suscrita a una revista francesa sumamente decente y sería que traía el anuncio de una señora que se estaba dando una ducha. A mí me parecía esa fotografía terriblemente atrevida y excitante. Y realmente en nuestra vida hemos visto un destape y no en España, universal, que ha llegado a extremos que se hubieran considerado inverosímiles hace pocos años. ¿Qué opina usted de todo eso?

CJC: Repito, creo que fue una eclosión, creo en esto que las aguas volverán a su cauce, aunque tampoco volverá aquello de vivir totalmente tapados que me parecía excesivo, pero tampoco a andar todos en cueros y más o menos lascivos por la vida. Creo que se restaurará un equilibrio, un equilibrio que, por otra parte, estimo saludable.

CR: *Será más sano que cualquiera de estos extremos.*

CJC: Indudablemente que sí.

SÍ: *En su concepto de las culturas que usted conoce, que son tantas, ¿cuál es la más sana sexualmente, o por lo menos la menos enferma?*

CJC: Pues probablemente entre las tan dispares y tan distintas culturas españolas de la Península, quizás la gallega. Estoy hablando simplemente de las culturas hispánicas.

CR: *¿Esa salud sexual en qué reside?*

CJC: Reside, por ejemplo, en que no existe la noción violentísima que existe en el resto de España y en todo el mundo católico del sexto mandamiento, es decir, que se lleva con un poco más de sosiego, con un poco más de frialdad. Naturalmente, digo, del mundo católico, pero esto se puede ampliar a todos los otros mundos religiosos. Ahora bien, en el erotismo los occidentales estamos en mantillas al lado de los árabes o de los chinos, ¡cuidado!

CR: *¿Qué quiere decir eso?*

CJC: Que ellos llegan a unos grados de madurez y de sofisticación que nosotros ignoramos.

CR: *¿Pero es en lo sexual o no será, por el contrario, ese rebuscamiento producto de una especie de fatiga?*

CJC: Bueno, no lo sé, pero en todo caso es producto de la sabiduría. La fatiga está más próxima del sabio que del no sabio, esto es una ley general.

SÍ: *¿Qué relación tiene el sexo con el amor? ¿Tienen alguna relación?*

CJC: Sí, sin duda alguna tienen una relación inmediata. Ahora bien, no olvidemos que el hombre es el único animal capaz de hacer el amor sin amor.

CR: *O sea, que puede no haber relación.*

CJC: Puede no haber relación, pero no de una manera rigurosa, ¡cuidado! No de una manera tajante.

CR: *En este libro, en las páginas 68 y 69, usted cita doce pensamientos sobre el amor que son realmente extraordinarios.*

CJC: Aludiré a ellos esta noche en mi charla.

CR: *¿Quisiera usted leerlos?*

CJC: Sí, claro, además no son míos y los puedo leer con toda impunidad. Para Esquilo, “quien nunca ha amado no puede ser bueno”. Para Eurípides, “el amor es lo más dulce y al mismo tiempo lo más amargo”. Quilón de Esparta aconseja: “Ama como si tuvieras que odiar algún día, y odia como si algún día tuvieras que amar”. Para San Bernardo, “la causa de amar es amar, el fruto de amar es amar, el fin de amar es amar, amo porque amo, amo para amar”. Esto supone, llevado al extremo, que en la relación amorosa, en la pareja, el *partenaire* no es más que un excipiente para producir el amor y a continuación se le puede tirar al mar. San Agustín nos alecciona así: “Como esté dentro de ti la raíz del amor, ninguna otra cosa, sino el bien, podrá salir de tal raíz”. Para Raimundo Lulio, “el amor nace del recuerdo, vive de la inteligencia y muere por olvido”, lo cual es verdad. Para el amor se necesita la presencia. Fernando de Rojas afirma que “el amor es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte”. Esto es muy bello, pero es muy literario, cosa tampoco extraña en Fernando de Rojas. Para el Dante, “el amor, además de mover el sol y las estrellas, es la unión espiritual del alma con la cosa amada”. San Juan de la Cruz adivina que “donde no hay amor poned amor y encontraréis amor”, esto es bellissimo. Calderón de la Barca advierte que “cuando el amor no es locura, no es amor”, y es verdad. Para Pascal, “si no amamos demasiado no amamos bastante”. Y para Goethe, por último, “nada hay preciso en el mundo de los hombres excepto el amor”.

CR: *Sofía y yo, repasando ayer este libro, nos encontramos con esos doce pensamientos recogidos por Camilo José Cela y son cada uno extraordinario y la suma de ellos realmente extraordinaria, emocionante.*

CJC: Esta noche voy a aludir a ellos.

SÍ: *Fuera de cámara, y por eso me río, me decía Camilo José Cela de la relación entre entrevistadores y entrevistado que, en una de las múltiples entrevistas que le hicieron, un entrevistador le preguntó: “Mire, don Camilo, si usted tuviera que irse a una isla desierta, ¿qué tres libros llevaría usted?”. Él respondió: “Me llevaría solo un libro, el Manual del perfecto naufrago”. Esperemos hacerle aquí preguntas más interesantes, como ustedes han podido ver ya hasta ahora. Le quisiera preguntar algo sobre lo que acaba de suceder en España. ¿Usted cree que las recientes elecciones significan que España ya está saliendo por fin de su tendencia a la discordia?*

CJC: Sí lo creo, y no desde este momento, sino hace ya unos años con la ascensión del rey Juan Carlos al trono, que ha sido absolutamente providencial para la consolidación de la democracia en España. Ahora han ganado los socialistas las elecciones y esto era más o menos esperado, no sé si en las proporciones, pero claro, hay para todos los gustos. La gente tiene grandes esperanzas y confianza, no en que resuelvan grandes problemas, no hace falta, sino en que administren con honestidad y dentro de cuatro años vamos a saber si el pueblo los respalda o vota una opción diferente, cosa que es el juego de la democra-

cia. Ahora, esta es la prueba de fuego de la democracia española y, si esto se supera, y no dudo de que se va a superar, pues sin duda alguna ya podremos decir que España es un país democrático en pleno funcionamiento de sus instituciones, que es lo que los españoles deseamos.

CR: Don Camilo José, aunque al rey Juan Carlos se le ha elogiado mucho, yo creo que casi nadie se ha dado cuenta del valor de este personaje.

CJC: Tiene un valor incalculable.

CR: Y de la complejidad. Recordemos que es un alumno de Franco.

CJC: No del todo.

CR: En fin, que Franco trata de hacer de él su criatura, que prácticamente se lo quita a su padre.

CJC: Pero también su padre tuvo decidida influencia sobre él.

CR: Claro, don Juan la tuvo, pero parecía que estaba perdiendo la partida frente a Franco, quien luego lo hace pasar por todas las academias militares españolas, con todo lo que eso significa de enseñanzas no muy democráticas desde el punto de vista ideológico. Pero este hombre, contra toda expectativa, es capaz de reaccionar como lo ha hecho y además de arriesgar su vida para develar y frustrar un golpe de Estado. Inclusive usted, como novelista, ¿no encuentra usted al personaje fascinante?

CJC: Bueno, es apasionante todo lo referente al rey Juan Carlos.

SÍ: He oído varias declaraciones tuyas en las que usted muestra gran admiración por el rey.

CJC: Sí, sí, yo creo que, primero, tenemos un rey los españoles que no nos merecemos, y, segundo, que es el único español que está en su sitio y lo digo lleno de orgullo y de gratitud, no es un chiste, sería dramático lo contrario.

SÍ: Usted que ha estado en América Latina y la conoce mucho, ¿en qué se parecen y en qué se diferencian España y la América española? ¿O acaso no hay diferencias esenciales en el sentido de que estas naciones serían tan españolas como Cataluña, por ejemplo?

CJC: Yo creo que lo español lleva parejo la diversidad. Pero sin duda alguna hay muchos puntos comunes entre España y toda la América que habla español y también hay muchos puntos no comunes, muchas diferenciaciones. Bueno, yo creo que esto es saludable, sería muy monótono que estuviéramos todos cortados por un mismo patrón, eso no sería bueno para nadie.

SÍ: Hay diferencias esenciales.

CJC: Yo creo que sí.

CR: ¿Cuáles serían?

CJC: ¡Cuidado! Esto nos llevaría muy lejos, sería para llenar 700 páginas y habría que pensarlo mucho. Pero existen de una manera manifiesta, no son tan aparentes como la gente cree. Por ejemplo, en el lenguaje, bueno, esto es lo de menos, la diferencia que puede haber entre el venezolano y el español de Castilla pues es mucho menor que la que

existe ente el canario y el castellano, y entre el canario y el venezolano se confunden hasta en el acento, esto es curioso. No van por ahí los tiros, yo creo que es más profunda la cosa.

CR: Además, en Venezuela hablamos mucho como los canarios por la gran inmigración canaria.

CJC: No, no, yo no estoy seguro de que sea por esto.

CR: Eso ha sido, don Camilo José, un tema constante y a la vez un tema de frustración y de irritación a veces inclusive mutua. A veces a los hispanoamericanos nos molesta que se nos considere todavía como provincias españolas, y a veces al mismo tiempo entendemos que la unidad cultural hispanoamericana es crucial.

CJC: ¡Eso es evidente!, y además, el día que nos demos cuenta y podamos todos los países que hablamos español y tenemos, qué sé yo, pues, una cultura subyacente común, es evidente que podamos proceder acordes y esto puede ser el mundo del porvenir, claro, sin dejar de lado ni a Portugal ni al Brasil.

SÍ: ¿Qué tan españoles son los que han emigrado de España como Picasso, Miró, etc.?

CJC: No, Miró no emigró. Miró estuvo dos años en París y eso es todo. Mire usted, Picasso cuando se murió llevaba 70 años en Francia. Yo era amigo de Picasso, él me ilustró un libro. A los 70 años de vivir en Francia, Picasso hablaba un francés que no le entendíamos sino los españoles.

SÍ: Y hablaba un español que tampoco le entendía nadie.

CJC: Sí, perfecto, perfecto, el catalán es lo que hablaba, el español lo hablaba perfecto e incluso, es curioso esto, él me decía: “Mira, yo hablo el catalán como un guardia municipal que hace muchos años está fuera”, y el francés no se le entendía y cuando no se le entendía él gritaba. Bueno, esto es perfecto, claro, porque la gente cuando no entiende una lengua cree que uno es sordo, pero uno no es sordo, lo que pasa es que no entiende. Eso me pasaba a mí con las mujeres, porque en todo el Caribe hablan con una voz muy aguda y muy de prisa y a veces no las entiendes y entonces me gritan y les digo: “¡No, hija! Yo no soy sordo, lo que ocurre es que no te acabo de entender”.

CR: Admitiendo como se admite que el arte es una de las claves de la nacionalidad, ¿qué tienen en común estos pintores, que aun habiéndose exilado de España, 70 años como Picasso...?

CJC: Picasso murió siendo español.

CR: ¿...aún siguen siendo españoles en el exilio, como Goya, por ejemplo?

CJC: Yo creo que la gran línea de la pintura española, que podría empezar donde usted quiera, en los pintores del románico, termina en Picasso. Bueno, ya veríamos en quién. Hablamos de los muertos, después de haber pasado por Goya. Hay un denominador común manifiesto y esto se ha estudiado ya por los críticos de arte.

CR: Pero usted ha escrito sobre esto y usted dice algo muy interesante sobre Goya, que Goya trató de pintar como Fra Angelico y como no pudo...

CJC: Sí, Goya quiso ser dos cosas, un pintor como Fra Angelico y torero, y afortunada-

mente no pudo ser un mal Fra Angelico ni pudo ser torero, y entonces salió Goya que no está mal. Goya se inventó la pintura desde sus orígenes porque la pintura que él quería hacer no le salía.

CR: ¿Qué hay de específicamente español en esas cosas?

CJC: Muchísimo, muchísimo. Es la lucha a contrapelo. En España, cosa que no es buena tampoco, pero que en todo caso es una vivencia histórica, con frecuencia se procede a la contra. Fíjense que en la dramática Guerra Civil Española, uno de los bandos se llamaba antifascista y el otro antimarxista, ninguno era pro nada. Esto no lo han estudiado todavía los filósofos de la Historia, pero lo tendrán que hacer algún día.

SÍ: ¿Qué va a decir entonces sobre Darwin en su charla?

CJC: Poco, poco.

CR: Y aún sobre Picasso se dice, y aun gente para elogiarlo, que él pintó siempre contra la pintura. Los que lo odian lo dicen con malevolencia y los que lo admiran lo dicen con gran admiración.

CJC: Eso es un juego de palabras, pero la palabra es una herramienta muy peligrosa para poder jugar con ella porque al final nos acabaría traicionando, pero eso sobre Picasso son probablemente ganas de hablar. Yo creo que fue un pintor tremendo, ahí está su obra, y fue también un dibujante como Leonardo da Vinci. Un día en Cannes, en el sur de Francia donde él vivía, él vivía muy cerca de Cannes, estábamos hablando de una mujer determinada, sentados ante una mesa de mármol en un café, él a un lado y yo al otro. Me decía él de una muchacha y afirmaba que yo la conocía. “Pues no la conozco”. “Sí, la conoces, lo que pasa es que no te acuerdas de ella, es una chica rubia, que tiene una melenita, tiene unos 30 y tantos años”. “Pues no me acuerdo”, insistía yo. Y entonces, mirando para mí, Picasso la dibujó al revés, me la dibujó con lápiz en el mármol de la mesa y me la dibujó mirando para mí, y entonces me di cuenta enseguida de quién era. ¡Lápida de mármol a la que el dueño del café naturalmente le puso un marco!

»1983«

Isabel Allende

«Nadie puede crecer con tanto odio dentro»

Sergio Dahbar, entonces con *El Nacional*, se sienta, a principios de 1983, con Isabel Allende, quien acaba de darle otro tono al *Boom* con un auténtico *best seller*, *La casa de los espíritus*. Pero la joven novelista chilena demuestra una gran madurez: no se le ha subido el éxito a la cabeza ni está haciendo de sus heridas un argumento de venta

Isabel Allende tiene soltura profesional para enfrentar las entrevistas. Sus palabras salen disparadas con la misma libertad con que un boxeador esplendoroso le suelta caricias a su *sparring* semanal. Las razones de esta frescura están alejadas de los cuadriláteros tradicionales. Tienen que ver con su carácter y la historia que ha vivido la autora a través de su primer libro, *La casa de los espíritus*.

Isabel Allende escribió un libro y se quedó con el manuscrito en la mano. ¿Cuál era el siguiente paso? Los editores, evidentemente. Comenzó el peregrinaje por puertas que se cerraban o por voces que le respondían que debía cortar 200 páginas al original. El último libro de otro escritor chileno, José Donoso, le ofreció la solución. Uno de los personajes de *El jardín de al lado* es una agente literaria poderosa. Autora intelectual del legendario *Boom*, dueña de los movimientos editoriales de los escritores latinoamericanos más famosos. Isabel Allende descubrió que tal personaje no era una invención fantástica de Donoso: esa mujer existe y la llaman Carmen Balcells. A su dirección, en España, ella envió su manuscrito. En cinco breves meses su libro vio la luz.

La editorial Plaza y Janés armó la fiesta. Cinco días permitirían conformar un nuevo estallido de la literatura suramericana. Desde que pisó tierra española, Isabel Allende pudo conversar con todos los periodistas posibles de España y sus alrededores. La empresa había planeado una entrevista cada media hora. En la prensa, en las radios, en la televisión. El libro comenzó a subir rápidamente a las listas de las obras más vendidas. Ya está firmado el contrato para la traducción al francés. Para otras lenguas las conversaciones se

encuentran avanzadas. El aparato funcionó como un reloj tan preciso que no parecía obra de seres humanos.

En busca de las raíces perdidas

Isabel Allende siempre ha estado ligada al periodismo. Lleva quince años publicando sus columnas en diferentes periódicos y revistas. El primer día que llegó a Venezuela se acercó hasta *El Nacional* y comenzó a dejar sus líneas llenas de humor y burla hacia sí misma.

El público confiesa identificarse con esa manera de expresar lo que ellos sienten y padecen. Los blancos de sus ironías son su marido, sus hijos, amigos y vecinos. Nadie se salva cuando decide hablar del aborto, el casamiento o la liberación sexual. En la narrativa su historia es más joven. Isabel Allende llegó siete años atrás a Venezuela. Desde ese momento comenzó a guardar notas, apuntes, esbozos para la estructura de una novela, historias contadas por amigos de boca en boca, en un baúl que tiene en su casa. Un día sintió que su ánimo le pedía que escribiera y encontró el tiempo para hacerlo. Entonces abrió aquel baúl y se sorprendió con lo que había allí dentro.

“Desde que llegué a Venezuela tuve la idea de escribir *La casa de los espíritus*. Es que cuando salí de Chile corté con mis raíces. Bueno, no corté, sino que me vi desprovista de las raíces, tuve necesidad de recuperar el pasado, las anécdotas familiares, los personajes de mi historia personal, mi abuelo que se iba a morir sin que yo volviera a verlo, el paisaje de mi tierra”.

En ese caso, ¿por qué no nombra a Chile en ningún momento, aunque es posible reconocerlo?

Porque quise hacer una obra que fuera de un espectro más amplio. Pensé que la labor del escritor en América Latina en este momento es contar América. Y hay que tratar de contar una América unificada, una América única. No me gustan los localismos, ponerse a hablar sobre Santiago de Chile, si tu voz puede servir para contar eso mismo que pasa en el sur y que también ocurre en Ciudad de México, Colombia, Ecuador, Venezuela. La gente dice que el Caribe es totalmente diferente al Cono Sur. No creo eso. Con las diferencias de temperamentos que puedan existir, las vivencias son las mismas. Tenemos el mismo tipo de gobiernos, el mismo tipo de paisaje apocalíptico, una historia similar, pueblos que se entremezclan, un idioma en común.

¿Cómo ha sido la receptividad en este sentido? ¿La gente de Venezuela se ha identificado con las vivencias del libro?

He oído el comentario de argentinos, colombianos, venezolanos, mexicanos, gente que encuentra puntos en común con sus realidades. Algunos me dicen: “Pero si yo tuve una nana que me crio que era igual a la de tu novela”, “Yo tuve una tía solterona que vivía en mi casa y que era tal como tú la pintas”. Creo que mis personajes y situaciones son universales.



Cómo se escribe un éxito editorial

Isabel Allende, a la hora de escribir una novela, no tiene pruritos en utilizar todas las posibilidades que tenga a su alcance. Para trabajar la última parte de *La casa de los espíritus*, donde se reconstruye el proceso de la Unidad Popular chilena, la toma del poder y el golpe militar, no hizo falta que utilizara la imaginación. Ella vivía en Chile cuando se produjeron estos hechos. Y le escribía una carta a su madre diariamente, que estaba en el exilio, donde le relataba lo que sucedía paso a paso. Esas cartas fueron reunidas y forman parte del material con que trabajó el final de su novela.

Cuando se decidió a escribir, ¿cuánto tiempo le dedicaba al libro y cómo fue construyéndolo?

Comencé a trabajar ocho horas diarias. Así estuve un año sin detenerme. La estructuré como una obra de teatro, ya que tenía experiencia en el campo. En Chile había escrito varias obras. Pensé cada capítulo del libro como un acto, que se cerrara en sí mismo y que dejara al lector enganchado para el acto siguiente. Luego pensé que en una obra de teatro lo más importante son los personajes. Es lo único que la gente finalmente recuerda. Se olvida el lenguaje, el estilo, el clima, todo el decorado de la torta, pero la cosa que queda de fondo es el personaje. Toda tu vida recordarás a Anna Karenina: su historia se esfumará, pero ella permanecerá en el tiempo. Por esto, con los personajes trabajé así: abrí una carpeta con cada uno. Allí hice un estudio de sus personalidades, de sus características psicológicas, para que fuera coherente de principio a fin. Después comencé a escribir la anécdota, la historia donde aparecería el mensaje que yo quería expresar allí y que se iría delineando hacia el final del libro.

Los espíritus por dentro

Cuando escribía el libro, ¿tenía claro eso que llama “el mensaje”? ¿Sabía claramente hacia dónde iba y qué quería decir allí?

Pienso que existen claves inconscientes, que el escritor deja en su escritura y el lector, según lo que quiere leer, va atrapando. En mi caso puedo hablar que tenía un mensaje claro y que trabajé para expresarlo. Esto se advierte hacia el final del libro y es la reconciliación. Ana, cuando se acercan las últimas páginas del libro, después de haber vivido todo el horror de la tortura, después de lo que ha descubierto en los cuadernos de su abuela, empieza a comprender la vida. Y al ordenarla, pierde el odio, pierde el rencor, adquiere una gran capacidad para amar, para comprender, para perdonar. Entonces busca un espíritu reconciliatorio. Esto es lo que quería decir desde el primer momento. Estamos en un momento en América, y en un momento individual, en el que es necesario encontrar paz, conciliación, un espíritu constructivo. Si vamos a vengar a todos los que tienen que ser vengados, esto no tiene fin.

Eso que está diciendo se parece bastante a la salida política que, por ejemplo, buscan los militares sureños, responsables de crímenes masivos.

Creo que es justo vengar. Porque, ¿con qué derecho le voy a decir a una madre de Plaza de Mayo: “Señora, olvide, dé vuelta a la hoja y trate de construir”? Esto no lo puedo hacer. Habrá que juzgar a quienes mataron y destruyeron países. Estoy de acuerdo. Pero no creo que se pueda vivir en un estado de odio perpetuo. Cada una de las víctimas debe encontrar la paz, la reconciliación, en sí misma. Nadie puede crecer con tanto odio dentro. El golpe militar chileno me partió la vida en dos. Me cargué de odio, de deseo de venganza. Con mi novela pude sacar todos esos espíritus malignos que llevaba dentro. Como si hubiera abierto una herida infectada y hubiera salido la cosa más horrible. Hoy puedo luchar por una reconstrucción. Hoy lo que puedo hacer por tumbar a Pinochet es mucho más efectivo que antes, cuando solo lo odiaba a muerte y nada más.

Con la publicación del libro ha conocido el éxito. Tanto en España como en Venezuela está entre las obras más vendidas. En Latinoamérica los escritores raras veces acceden con su primera obra a un estadio de ventas tan importante. Solo los best sellers o autores como García Márquez. ¿Cómo ha sentido esta situación? ¿No le tiene miedo a la gloria, por las equivocaciones que puede traer consigo?

Toda la vida del libro la siento como una suerte. Algún tipo de protección celestial será, no lo sé. No me siento engreída, porque pienso que es una cosa que se puede ir mañana. No creo que haya mérito en el éxito. Hay gente que escribe maravillosamente bien y nunca llega a la fama, o llega tarde, cuando ya no puede ni saberlo. Para mí el futuro siempre será un reto.

»1984«

Evgueni Alexándrovich Evtuchenko

El poeta que leía en los estadios

Esta entrevista de José Pulido, publicada en *La sal de la tierra* en marzo de 1984, muestra a un ser demasiado bueno para ser cierto: un poeta que vende libros por millones y que dice ser leído, masivamente, por los obreros. Pero claro, es un poeta oficial, y como vocero de la URSS que era, se rodeaba de frondosas estadísticas para soportar sus argumentos

Poeta, novelista. En 1952 comenzó la publicación de sus primeros trabajos poéticos, versos en los que relata las visiones y los anhelos de una generación que, sin haber hecho la guerra, ha sufrido sus dramáticas consecuencias. En su línea épico-lírica que recuerda la de Vladímir Maiakovski, Evtuchenko polemiza en sus poemas contra el conformismo intelectual y artístico a que dio lugar la época estalinista. Su pequeño poema “Babi Yar”, publicado en 1961, produjo un verdadero choque emocional, pues en él se narra el asesinato de 34.000 judíos por los ocupantes nazis de la URSS durante la Segunda Guerra Mundial, y el hacinamiento de los cadáveres en una cima cerca de Kiev, que lleva el nombre del poema. El acontecimiento fue más relevante porque la prensa soviética había omitido mencionarlo. Ha publicado *Prospectores del futuro*, 1952; *Estación de Zima*, 1956; *No he nacido tarde*, 1962; *Autobiografía precoz*, 1963; *La central hidroeléctrica de Bratsk*, 1965; *El oído paterno*, 1975; *Los herederos de Stalin*, 1962.

En el rojo césped de la alfombra, en el mero centro del hotel, ha caído una nave que se desprendió del cosmos. La puerta metálica del ascensor se abre y sale un tripulante, alto como un poste, en mangas de camisa blanca. Se llama Evgueni Evtuchenko; es sonriente, impulsivo, inmediatamente habla el idioma de los terrícolas, para expresar que está hambriento y que con tanta hambre no puede hablar.

Es el más famoso de todos los poetas grandes de hoy, del presente, tan célebre que en 1963 la revista *Life* y todos los medios de comunicación del planeta le ofrendaban porta-

das, comentarios, fotografías, artículos, reportajes, entrevistas, como si Dios hubiese salido de un huevo en la Plaza Roja y llegara volando hasta el capitalismo, dispuesto a hacer su nido en esos lares. Es un poeta tan conocido que sus libros se venden por millones y Estados Unidos decidió (por alguna razón no expuesta todavía) no continuar enamorado de Evtuchenko, lo que no ha significado que el nombre del poeta no circule en el norte.

Ya no se dedica mucho a los recitales masivos, pero Evgueni Evtuchenko ha sido el poeta que ha recitado sus poemas ante más público en toda la historia de la humanidad: ni Maiakovski concentró tanta gente en un estadio o una plaza como la que ha tenido embobada este escritor siberiano, cuya voz expresiva honda ha conmovido a multitudes dentro y fuera de su país.

Traducciones

Su estadía en Caracas se debe a que la Asociación de Escritores de Venezuela, presidida por Ramón Urdaneta, lo invitó con el respaldo de la Embajada de la URSS, ya que existe un convenio entre escritores de los dos pueblos que facilita este tipo de actividades. Dicho convenio fue logrado por Urdaneta, en su primera gestión como máximo dirigente de los escritores y poetas venezolanos.

Evtuchenko tiene los ojos transparentes y azules. Algo debe estar sucediendo en el mundo, porque el hombre no es un cobarde ni un huidizo, no se muestra con el cerebro lavado: algo debe estar pasando, porque esos ojos azules, un poquito agresivos, reflejan poder, sarcasmo, osadía.

Apenas termina de desayunar, abre su cajetilla de Marlboro, marca que prefiere desde hace más de veinte años, y se dispone a conversar. Están presentes Ramón Urdaneta, Petruska Simne, Ian Burliai (de la embajada), Yuri Isaev y Elena Dorante.

“Me gusta desayunar como los georgianos: con sopa de mondongo”, dice, luego que ha comenzado el día con un desayuno mitad criollo mitad gringo.

En ese instante se le pregunta:

¿Su último libro está traducido al español?

No. Mis poemas han sido traducidos a setenta lenguas, pero en español no me siento feliz, porque en español todavía no tengo buenas traducciones. Traducir poesía es como tocar una mariposa: un movimiento sin tacto y se caen los colores de las alas y después la mariposa no vuela con el mismo cuerpo. Por eso sueño encontrar a alguien que pueda traducirme bien al español. Yo escribo en rima y también en versos libres, pero creo que es mejor no traducir mis rimas, si no se hace en buena prosa.

Segundo cigarrillo. La administradora del hotel le dice al gerente que pida un autógrafa a Evgueni porque lo admira “hace muchos años”.

¿Qué escribe en estos días?

Tengo una novela que es para mí muy importante. La he titulado *El lugar de las fresas silvestres* y el tema es un mosaico. Hablo de la vida prerrevolucionaria, la de los primeros

años de revolución, luego de la vida de un poeta, un geólogo, y narro el último día de Salvador Allende como lo imagino: lo conocí perfectamente. Es una novela muy libre, que no tiene forma geométrica. En Rusia se han vendido cuatro millones y medio de ejemplares. Pronto saldrá en Estados Unidos, en inglés y español.

¿Cómo ha sido recibida esta novela en la URSS y en otros lugares?

Ha habido muchas discusiones: algunos críticos dicen que la obra es genial, otros me atacaron y dijeron que era una obra inmoral. Algunos críticos, hipócritas, me culparon de que esa novela glorifica y elogia el donjuanismo. Eso no es verdad. La he escrito con variedad, como una sopa rusa, que lleva todos los vegetales. Mi sopa incluye hasta carne de autor.

¿Qué le sucedió?

Había que preguntarle si se siente libre, si escribe lo que quiere, si es feliz, si es disidente. Con su segundo cigarrillo enciende su tercer cigarrillo. Quizás es el cuarto cigarrillo. “Tengo que explicar en detalle”, expresa.

“Empecé a escribir desde muy joven, soy un poeta provisional desde los 15 años. No terminé la escuela ni la universidad, me expulsaron por mal comportamiento. Durante esos años publiqué ciento veinte mil versos. Hoy, he publicado tres volúmenes de poemas de toda mi obra y he seleccionado solo cincuenta mil versos. El resto me parece que no ha pasado la prueba del tiempo. El setenta por ciento de lo que escribí, aunque siempre fue muy sincero, lo eliminé... la mierda también puede ser sincera”.

Le han traído un jugo de melón, que se ha tomado con algo de sed. Sin embargo, no parece afectado en lo más mínimo por el sol del trópico.

“Durante su tiempo –continúa– Pushkin, el gran poeta ruso, vendía apenas tres mil ejemplares de sus obras. Cada libro costaba mucho y solo los aristócratas podían leer. Para los años de la revolución de 1917, el setenta por ciento de los rusos era analfabeto. Vladimir Maiakovski realizó una revolución al inclinar al pueblo hacia la poesía, leyéndole en estadios y plazas. Sus libros alcanzaron tirajes de veinticinco a treinta mil ejemplares. Pasternak solo pudo vender dos mil libros, siendo más complicado que Maiakovski. Este, con su poesía, primitivizó el lenguaje de una manera adrede, para ser más comprensible a las masas”.

¿Esto qué significa?

Que el poeta tiene que ser más adelantado que el pueblo para elevar la cultura. Es lo que sucede ahora. Nosotros, mi generación, quisimos renovar la tradición de Maiakovski sacando la poesía a los estadios. Cuando organizamos el recital de poesía de 1955, en la plaza Maiakovski, se congregaron treinta y cinco mil personas. Nuestra generación escribía poemas dirigidos a las masas, pero ya no era necesario bajar el nivel sino elevarnos al nivel de las masas. Es lo que ha pasado con Pasternak: cuando vivió era leído por una élite, ahora los obreros lo leen, lo entienden.

¿Cuál es su propósito entonces?

No bajar la poesía sino hacerla tan complicada como la vida de las masas. Quiero hacer poesía polifónica, quiero ser comprensible para todos los obreros y al mismo tiempo para el sabio más inteligente. Esa tarea es muy complicada: la poesía es ahora el género más popular de nuestro país.

¿Es posible que haya un país donde se venda mucha poesía?

Para mis volúmenes de la antología faltó papel y solo se editaron setenta y cinco mil ejemplares y ha habido más de tres millones de personas haciendo peticiones para adquirirlos. Sin embargo, este libro ha sido objeto de especulaciones en el mercado negro de la poesía [se sonríe]: costaba tres rublos cada ejemplar y en ese mercado negro lo venden entre setenta y cien rublos.

Evtuchenko y el cine

Se ha conocido a través de las agencias internacionales que Evgueni Evtuchenko acaba de terminar su primera película, *Kindergarten*, en cuya trama mira la Segunda Guerra Mundial a través de los ojos de un niño de ocho años.

“El guion es mío y la dirección también y en esa película tengo un pequeño papel, como un ajedrecista loco que se cree campeón mundial”, dice el poeta.

En realidad fue campeón de tenis de mesa y sabe jugar bastante el ajedrez. Quizás ese personaje, que se cree campeón de ajedrez, contiene toda la megatónica ironía de Evtuchenko.

“Yo me siento alumno del neorrealismo italiano –comenta– y de Fellini. Mi película es una mezcla de *Ladrón de bicicletas* y *Amarcord*. El único actor profesional que trabaja allí es el de *Mephisto*, Klaus Maria Brandauer; yo le escribí que no tenía ni un dólar para pagarle, solo la hospitalidad rusa. No lo conocía personalmente, él vino y trabajó gratis para nosotros, porque yo fui una especie de padrino de bodas suyo.

Sexto o séptimo cigarrillo. La cajetilla se ha desinflado. Las manos de Evtuchenko tienen algunas sombras de nicotina. Las uñas muestran restos de clorofila: eso parece mostrar que le gusta andar entre jardines, entre plantas.

Me contó que siendo un joven de 17 años caminaba por las calles de Viena con un libro en la mano. En un parque, una muchacha leía el mismo libro y esto hizo que hablaran de ello; ella es ahora directora de cine y televisión y es su esposa.

Esta película, de acuerdo a lo que manifestó Evtuchenko, es un mensaje para la humanidad, un mensaje contra la Tercera Guerra Mundial.

Los mosqueteros

Como primicia, Evtuchenko adelanta que hará una próxima película sobre las últimas páginas del libro de Dumas, cuando los mosqueteros mueren. Se titulará *El fin de los mosqueteros*. Los mosqueteros, de jóvenes, mataban por diversión, su heroísmo era utilizado

por reyes y reinas para resolver pequeñas intrigas, para estrechos intereses. Será una película con mucha filosofía.

Feliz, como un muchacho que se divierte, Evgueni Evtuchenko siente placer al apuntar:

“Yo seré un D’Artagnan viejo; Peter Ustinov será Portos; un italiano hará de Athos; Brandauer será Aramis y Jean-Paul Belmondo sería mi lacayo. Los lacayos se convierten en ricos y los mosqueteros vuelven a ser pobres, como cuando estaban jóvenes”.

Evtuchenko habla luego de que ya no repite, con asiduidad, aquellos recitales ante multitudes. El año pasado, cuando cumplió 50 años de edad, ofreció un recital a unas diecisiete mil personas.

¿Por qué no lo hace con la frecuencia de otros tiempos?

No lo hago muchas veces porque es cosa muy peligrosa: puedes hundirte en el más ruidoso aplauso, perder el control y eso es algo de dos filos. Creo que el escritor debe tener un gnomo sardónico dentro de su alma, que lo pinche. El escritor debe hacer humorismo de sí mismo y no olvidar que nuestra tarea es contar las experiencias de la gente que no escribe.

¿Cuántos libros suyos se han vendido en la URSS hasta ahora?

Se han vendido veinte millones de ejemplares míos y yo digo que soy poeta de los que no escriben poesía, soy narrador; la poesía debe ser confesiones de ti mismo, y también la posibilidad de dar una voz con eco a quienes no pueden confiar sus propias experiencias. Soy un narrador, no invento cosas. Les tengo envidia a los poetas metafísicos: no tengo imaginación...

Le pregunté antes si era feliz.

Solo los idiotas pueden ser completamente felices, absolutamente felices: cuando hay tanto sufrimiento alrededor no hay derecho a ser totalmente feliz. Es inmoral ser completamente feliz.

¿Cuáles son los momentos más difíciles para un escritor?

El primero, no ser reconocido. El momento en que nadie te reconoce. Luego ser reconocido y olvidar que se fue desconocido una vez. Solo un escritor grande se comporta como si fuese un desconocido. Eso es muy importante, de lo contrario se pierde el sentido de la frontera que hay entre el bien y el mal.

Evgueni Evtuchenko se ha quedado pensativo apenas la milésima parte de un segundo. Se ha tomado un jugo de naranja y ha encendido, con el último fósforo de una caja, el penúltimo cigarrillo Marlboro. Es un hombre muy libre y podría asegurarse que representa algo que tal vez nadie represente en el mundo con tanta fuerza: Evtuchenko es como el poder de la poesía por encima de todo.

Esto lo transforma en una combinación de utopía y mito.

Él es, para el capitalismo, el atractivo número uno del socialismo, y para el socialismo es el desprejuiciado revolucionario, capaz de reflejar la parte buena y aprovechable que pueda tener el capitalismo.

En síntesis: Evtuchenko es la vida. Su poder radica en ser todo lo contrario al dogmatismo que robotiza al mundo.

Mueve su manota-manzana-manopla derecha, fuerte y sensible a la vez. Un diamante del tamaño del ojo de un pez brilla en su sortija, y sus ojos transparentes también brillan.

Mirando hacia el iluminado día vnezolano, como un gran niño caído del espacio, Evtuchenko dice, respondiendo a otra pregunta: “Debe existir vida en otros planetas, estoy segurísimo”.

»1986«

Heberto Padilla

«Cuando un poeta quiere colgarse al cuello un país está perdido»

Una entrevista que debió haber sido muy placentera: el poeta cubano cuya caída en desgracia, con disculpa forzada incluida, dividió a la comunidad literaria latinoamericana ya ha pasado los peores años del exilio y es capaz de conversar brillantemente sobre sus muchas lecturas. Lo entrevistaron, en mayo del 86, Rafael Arráiz Lucca y Vasco Szinetar para *Imagen*

Rafael Arráiz Lucca: El hombre junto al mar, en relación con Fuera del juego, presenta una mayor observación de la realidad en sus detalles más pequeños. Podría decirse que allí se observa una actitud mística en tu posición frente al mundo y en tu poesía. Ahora, ¿este nuevo libro de poemas que sale en primavera continúa la línea de El hombre junto al mar o abres nuevas puertas?

Heberto Padilla: Yo no sé cuándo se abren las puertas en poesía, ocurre que se abren. Yo no hice *El hombre junto al mar* con ningún propósito de divorcio con el trabajo anterior, creo que es continuidad inevitable. Yo no podría escribir otra vez *El justo tiempo humano* o *Fuera del juego* aunque me lo propusiera. Este libro que sale ahora creo que es un poco más objetivo, es decir, el tratamiento de las cosas de la realidad es más objetivo en el sentido de que participo menos yo como problema. En *El hombre junto al mar* yo quise que eso ocurriera pero no fue posible. Primero, porque es un libro que viene después de una experiencia muy viva, muy personal y yo no podía desvincular lo que ha sido una constante permanente de mis trabajos anteriores, que es la reflexión entre el individuo y la historia, una especie de tensión entre la historia y la persona; el hombre envuelto en conflictos morales y políticos está presente significativamente en *Fuera del juego* y en algunos poemas de *El hombre junto al mar*.

RAL: ¿El hombre junto al mar fue escrito en Cuba?

HP: Sí, salvo dos poemas escritos en los Estados Unidos que están al final del libro.



Vasco Szinetar: La poesía tuya en El hombre junto al mar va, paulatinamente, excluyendo la historia.

HP: Además, yo quiero excluirla absolutamente. Creo que uno de los grandes peligros para la poesía es la historia en exceso. Eso te puede llevar hasta una especie de autocompasión, una excesiva preocupación por la historia como cualquier subjetivismo puede llevarte a la autocompasión. Además, yo quise reunir en *Fuera del juego* los poemas que hablaran de la historia como subjetividad, genuinamente, de modo que no hice una poesía partidaria como alguna de Neruda o Vallejo. Eso fue lo que quise hacer pero ya no más, no más, hay otras cosas que ver. Mi próximo libro es mucho más real, elimina el yo del poeta. Fíjate, la literatura rusa –que a mí me interesa mucho– tiene esa tensión en Maiakovsky, en el yo enfermizo de Maiakovsky, y tiene la poesía de Pasternak que prescinde del yo, es de mucha objetividad, es una gran poesía, mal traducida. En el conocimiento de esta literatura rusa, checa, polaca he obtenido reflexiones importantes para lograr la objetividad.

RAL: *¿Cuál es la relación entre el tratamiento poético de la historia y la actitud autocompasiva, en qué sentidos hay relación?*

HP: Cuando tú quieres aunar tu *yo* con una afirmación política, estás colocando el fenómeno en tu propia intimidad y entonces cualquier contingencia, cualquier vicisitud hace que tu *yo* se sienta mal. Justamente por la eterna tensión entre lo ético y lo lírico. Todos sabemos que la ética es el momento inicial, el momento de la afirmación de las ideas, y después la lírica es cuando la praxis política se va degradando y ya la persona no se reconoce en ella, se enajena en esas instituciones por las que luchó la ética. La lírica, aunque no renuncia a actitudes éticas (nada es puro en sí mismo), no hay duda de que con ella nace una reflexión distante y por lo tanto en ella actúa una autocompasión. Es muy interesante que un hombre que sufrió las tensiones históricas tan intensamente como Boris Pasternak no cayera en esto. Sin embargo, Maiakovsky cae en eso, es el personaje de la revolución. Por otra parte, la fase lírica de Pasternak tiene una salud profunda y la fase lírica de Maiakovsky es enfermiza.

RAL: *En El hombre junto al mar, que como ya sabemos fue escrito en Cuba en circunstancias personales muy difíciles, no aparece la autocompasión de la que hablas. ¿Cómo hiciste para resistir a la tentación de sentirte mártir?*

HP: A mí me salvaron dos circunstancias. El amor, en sentido concreto, físico; yo nunca he tenido mayor relación erótica, emocional que en ese período. Incluso en ese difícil período nace mi último hijo: Ernesto. El sentimiento de solidaridad con una mujer que fue capaz de enfrentarse públicamente a tanto rechazo, aunque ella no era responsable de lo ocurrido. Esa solidaridad me salvó. Además, la sequedad ideológica de la juventud hacia lo trascendente fue revisada por mí. Yo sentí que tenía que pensar de nuevo en la trascendencia y lo hice, pero esto no me ha llevado a ninguna práctica religiosa. Sin embargo, todo esto me ayudó a salir de esta pesadilla y dije lo que tenía que decir y, lógicamente, pasó lo que tenía que pasar, pero esta crisis me hizo más saludable.

VS: Yo encuentro en tu poesía una gran capacidad para observar los detalles más cotidianos. Eres un observador continuo.

HP: La poesía y la pintura son paralelas, son formas comunes, con tratamientos similares. Observa que los mejores críticos de pintura han sido poetas. Sin mirada no hay pintura, la mirada es un selector. El ojo, ni siquiera los ojos, sino el ojo está obligado a ver, así: singularizado.

RAL: Tú nombraste con mucho gusto la poesía checa y en conversaciones anteriores a esta hablamos de la norteamericana. Existe la creencia de que la poesía reciente latinoamericana recibe gran influencia de la norteamericana. Ahora, tú confiesas pasión por la poesía checa, rusa. Entonces, ¿encuentras relación entre ambas poesías?

HP: Existe el criterio preestablecido de que el coloquialismo hispanoamericano surge de la poesía norteamericana. Empiezo por decirte que pocos poetas hispanoamericanos coloquialistas hablan inglés. Lo que ocurre es que un Eliot traducido al español es otro Eliot. No son discípulos de Eliot sino de sus traductores. Por ejemplo, Roque Dalton, Mario Benedetti, Juan Gelman no hablan una palabra de inglés. ¿Cómo se puede ser influido por una lengua desconocida? Los que influyen son los intermediarios. Otro ejemplo, *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* tiene unas rimas casi grotescas, es un poema muy rimado. En el fondo, la poesía norteamericana recibe gran influencia de la francesa: Laforgue fue maestro de Eliot. Por otra parte, en los países de la Europa del Este se ha escrito la mejor poesía de nuestro tiempo: Vladimir Holland.

RAL: Seifert.

HP: Seifert, también. Yo lo aprecio mucho, pero cuando un poeta quiere colgarse al cuello un país está perdido. A mí me han colgado mi país al cuello y ando quitándomelo y se me vuelve a enganchar, siento que es un problema metafísico, óyeme, me va a llevar a la oración. Pero bueno, estas cosas me las voy quitando de encima, van perdiendo fe, sobre todo la recalcitrante derecha.

VS: En el caso de los cubanos, la relación con la poesía norteamericana es más intensa por la cercanía. Cuando tú vas a Estados Unidos, por los años cincuenta, ¿con cuál poesía te conectas?

HP: En un principio con la oficial: Pound, Eliot y luego con William Carlos Williams, Wallace Stevens. Yo estudié en los Estados Unidos y leí a Eliot y Pound con mucho interés pero no tanto interés como el de Ernesto Cardenal o Coronel Urtrecho, que sí ha leído internalizadamente la poesía norteamericana y no es paródico de ella. Cardenal en los mejores momentos ha usado bien los recursos de Pound, cuando lo hace mal es cuando incluye demasiada historia. La naturaleza la ve muy bien y sus epigramas son bellísimos todos. Volviendo a Norteamérica, los Beat (Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, etc.) no me disgustaban pero había en ellos un patetismo, un deseo de alarido, una autocompasión, eran unos seres vapuleados en una realidad próspera como era la de los años cincuenta. El hombre que viene a resolver el problema es Lowell, encuentra una salida, con él la realidad familiar ya

no es tan patética, como en Ginsberg. Yo pienso que Lowell con *Life Studies*, en medio de este panorama, abre una puerta. En mi primer libro aceptable, *El justo tiempo humano*, y en el tuyo también, Rafael, en *Terrenos*, aparece el mundo familiar, las casas como creación y destrucción, eso estaba en Lowell. De modo que su poesía me ayudó a ir por otro camino, no más por el camino que trazaba *Orígenes* en Cuba.

RAL: ¿Por qué no redondeas tu idea sobre el coloquialismo?

HP: El coloquialismo, puede usarse esa expresión como analogía de lo abierto pero no como una verdad absoluta: caeríamos en el imaginismo de Pound, el simbolismo... tú comprendes, eso es muy peligroso, esas etiquetas pueden marcar una generación y te conviertes en un adefesio histórico. Lo admirable de lo conversacional es que sea abierto, lo conversacional no excluye incidentes precisos y hasta preciosos.

RAL: Incluye las referencias culturales más sofisticadas.

HP: Exactamente, así yo veo lo coloquial. Por ejemplo, uno de los inconvenientes que yo encuentro en el trabajo de Nicanor Parra es su dogma activo, dogma del que a veces no es consciente y lo lleva a una esterilización, una sequedad, pero tiene momentos felices cuando sale de su esquema. Esto te lo digo como ejemplo, por otra parte otro peligro de lo conversacional es cuando la parodia pretende sustituir a la pasión y la fuerza. Una literatura hecha a base de parodia no se justifica. Yo discutía con Roberto Fernández Retamar en los momentos más vitales del proceso sobre un poema de él que empieza diciendo: “Junto al mar/ que debe objetivarse/ rugiente”. Yo decía: “Objetiva al mar, sustituye el rugiente”, ahí está el asunto, y él me duda: “No puedo”. Claro, entonces ironizas y eres un crítico permanente, hasta que la ironía se convierte en retórica. De eso hay que cuidarse.

RAL: ¿Qué relación tienes con la poesía venezolana?

HP: Los que más leí fueron a los de El Techo de la Ballena y Sardio. Leí a Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla y desde luego a Rafael Cadenas. Es bueno Cadenas, a mí me gusta. Pues bien, y ahora que visito por primera vez a Venezuela vengo con el propósito de conocer su literatura joven.

VS: Cuando nos conocimos en Madrid el año 83 tú me contaste el último diálogo que tuviste con Fidel, justo antes de salir de Cuba. ¿Podrías relatarlo?

HP: Sí, lo que pasa es que cuando se trata de autorizar la salida de algunas personas en Cuba, esa autorización tiene que venir personalmente de Fidel Castro. Eso es así, él cree que es una obligación hacerlo, pero te puedo relatar un incidente muy gracioso ocurrido antes de la conversación con Fidel: estaba María Josefina, una niña de mi mujer, que tendría 4 años. En la esquina de mi casa vivía un médico joven llamado Ramoncito, que siempre le hacía chistes a María Josefina; a la par yo esperaba una decisión oficial de un momento a otro. Un día suena el teléfono y María Josefina atiende: “Llama Ramoncito diciendo que es el jefe del despacho de Fidel Castro, está loco”. Entonces voy y tomo el teléfono. Era Chomy, en efecto, el jefe del despacho de Fidel Castro, y me dice: “¿A qué hora puede hablar con el Comandante?”. “Cuando él quiera”, respondo yo. “A las cuatro de la

mañana tiene tiempo”, dice él. Llego a las cuatro de la mañana y paso al despacho de Fidel. “¿Quieres algo de tomar?”. “Bueno, sí, un café”. “No, este... tú sabes que no hay café. ¿Prefieres un té?”. Sin transición dice: “Me dijo Chomy que quieres autorización para salir, lo que sí no podemos darte es la visa norteamericana”. Él tiene un método de mostrar su complacencia con formas de cólera, de irritación, así como un padre, un hermano mayor. “Nosotros hemos decidido que salgas, yo sé que contigo se han cometido muchos desmanes, ¿tú quieres salir, estás afectado, dices que dos años? Bueno, ahí quedan tu casa y tus libros para cuando vuelvas. Ahora vas a ver a los Estados Unidos: ese país no te va a interesar para nada, no es el país que tú viviste. Deberías irte a Europa”. Entonces, yo le obsequié un libro que me había encargado la universidad: unas traducciones de poesía romántica inglesa. Es típico del mundo comunista que ciertos poetas se conviertan fatalmente en traductores porque se cree que son inteligencias malignas, contaminadas por el mundo capitalista y, por lo tanto, utilizan su pericia técnica para ser mediadores entre el “pueblo inculto” y la literatura de otras lenguas. Yo nunca hubiera traducido poesía romántica inglesa si no me lo hubieran impuesto.

VS: ¿Fidel conocía tus poemas?

HP: Sí, cómo no. En la universidad yo di una lectura que Fidel oyó grabada. Me cuenta un amigo que hacía detener la cinta, para oír de nuevo, prestándole atención al contenido ideológico. Ahora: es algo bueno del socialismo que los dirigentes, así como él, lean poesía. Por cierto que en el diálogo, en un momento dado me dice: “Sabes que a García Márquez le gusta mucho tu libro. ¿Cómo son tus relaciones con él?”. “Normales”. “Te advierto que te ha defendido mucho. Es una de las personas que más insistentemente ha pedido tu salida”. Luego hablamos del cine, de la pintura, había allí unos cuadros de Portocarrero.

»1987«

Alejandro Rossi

«No es culpa de García Márquez arrastrar una cauda de imitadores que salen con sus tías locas y una enana»

El poeta y periodista Arráiz Lucca y el poeta y fotógrafo Szinetar invitan a esta entrevista al narrador Antonio López Ortega. Es 1987, es *Imagen*, y enfrente tienen a un autor único por su ecuación personal y por la originalidad de su obra. Este será uno de los varios momentos en que la obra de Rossi se promueve ante un país al que le costó siempre comprenderlo

Semanas atrás estuvo en Venezuela el autor de ensayos filosóficos y textos literarios Alejandro Rossi. De su obra literaria, que cuenta con títulos como *Sueños de Occam* y *Manual del distraído*, Monte Ávila publicará próximamente este último junto con la inminente salida a la luz en España de su más reciente creación: *El cielo de Sotero*. Colaborador permanente de la revista *Plural* y ahora de vuelta del México donde reside, se mantiene poco conocido en nuestro país. La presente conversación da cuenta de su paso por estas tierras y de su ingenio, así como de su disposición amable al diálogo, tal como se refleja en las páginas que siguen, donde además de quien firma intervienen Vasco Szinetar y Antonio López Ortega.

Alejandro Rossi: Mi madre era venezolana, mi padre era italiano, yo nací en Italia y somos dos hermanos. En la primera infancia nos criamos en Italia, pero veníamos mucho a Venezuela, pasábamos vacaciones aquí. Entonces, había siempre esa relación bastante viva, además muchos parientes de aquí iban para allá, entre ellos mi primo Manuel Pérez Guerrero y también mi padrino Gustavo Manrique y mis tíos José Antonio Marturet y Maritza Guerrero. En fin, siempre circulaban los venezolanos por allá, era muy viva la presencia. Toda esta circunstancia determinó un bilingüismo con todas sus implicaciones. En la infancia pasé un año aquí y luego nos fuimos a Buenos Aires y allá completé el bachillerato para irme a los Estados Unidos a estudiar. Fui a California, allí conocí a Vicente Gaos,



que era hermano de José Gaos, y me habló del estado de los estudios de Filosofía en México y, bueno, decidí irme allá y me quedé hasta hoy. Pues bien, terminé estudios en México y partí para Alemania (Friburgo), donde fui muy amigo de Federico Riu. También estuve en Inglaterra. Tengo muy buenos amigos en Venezuela, entre ellos Juan Nuño, mi fraternal amigo, a quien conocí hace años y hemos mantenido una intensa amistad desde entonces.

Rafael Arráiz Lucca: En tu libro Manual del distraído citas de Borges algo de su prólogo a Kafka cuando afirma que cada escritor encuentra sus precursores. ¿Podría pensarse que Borges es el tuyo?

AR: Yo le tengo una admiración enorme a Borges. Es el escritor de lengua española por quien yo he sentido más devoción. Tuve la suerte de leerlo desde muy joven, a los 14 o 15 años, y seguí siendo su lector permanente.

RAL: En otro momento te refieres al evangelio de Borges. ¿Habrá algún aspecto de su evangelio que no sigues?

AR: Si tú me dijeras “qué te molesta de la obra de Borges”, pues no sabría. Se ve que yo soy un devoto inocente. Claro, hay cosas que me gustan más que otras. El primer Borges no es el mejor, el gran Borges es el de finales de los 30 y el de la década del 40.

RAL: Leyendo Manual del distraído y Sueños de Occam uno intuye tu lejanía del barroco y ello explica la cercanía con Borges y en Venezuela, supongo, con Picón-Salas.

AR: Me gusta mucho Picón-Salas como escritor. Recuerdo que el primer libro que leí de él fue *De la Conquista a la Independencia* y me gustó muchísimo, es un libro excelente, maravillosamente bien escrito. Ahora, no lo he leído tanto como he debido.

RAL: ¿Y el barroco?

AR: Le tengo cierto desgano. Es el término más abusado de la literatura hispanoamericana de los últimos 25 años. Cualquier complicación es barroca. Hay gente que piensa que es la categoría fundamental de la literatura hispanoamericana de los últimos 200 años. Algunos hasta creen que es nuestro lenguaje heredado, lo que es una falsedad histórica porque el lenguaje de los cronistas no es barroco, es un lenguaje exacto, informativo y preciso. Esto no quiere decir que a mí no me guste lo que se ha escrito y recogido luego bajo la calificación de barroco. A mí me gustó muchísimo *Tirano Banderas*, por ejemplo. Pero yo creo que la literatura hispanoamericana bajo esos conceptos ha creado muy malos *cocktails*, hay mucho pintoresquismo, todo el mundo quiere tener una historia graciosa de su abuela. Se ha vuelto una coartada fácil de la literatura fantástica, una coartada sin rigor imaginativo.

RAL: La imagen que Europa ha querido tener de nosotros.

AR: Un plato succulento, fácil, que ha creado una subliteratura, una franca basura. Algunos escritores se han pintarrajeado, se han disfrazado para responder a la imagen que de nosotros tienen allá. Me disfrazo de indio o de familia hispanoamericana.

RAL: ¿Cómo ves a García Márquez?

AR: García Márquez es un gran escritor. No es culpa de él arrastrar una cauda de imita-

dores que salen con sus tías locas y una enana. García Márquez maneja unos temas de mitología popular con una gran precisión estilística. Es un escritor muy cuidadoso. Claro, a lo mejor si abres *Cien años de soledad* ahora quizás encuentres algo dulzarrón, una prosa de jarabe. A mí el libro que más gusta de él es *El otoño del patriarca*, y *El coronel no tiene quien le escriba*.

RAL: En algún pasaje de *Manual del distraído* parece confesar que el origen estructural del libro (ensayos, crónicas, relatos, aforismos, confesiones) está en Juan de Mairena.

AR: Yo nunca pensé: voy a hacer un libro como Juan de Mairena. No hubo un propósito de escritura predeterminado.

RAL: Tus proyectos literarios actuales conservan la estructura del *Manual del distraído*.

AR: Bueno, yo quisiera escribir un libro más largo. Ahora, en serio, va a salir un libro en España que recoge los *Sueños de Occam* y les agrega cuatro textos más y se va a llamar *El cielo de Sotero*.

RAL: En el número aniversario de la revista *Vuelta* aparece un relato tuyo donde, de nuevo, está el personaje de Gorrondona. ¿Es que este y Leñada se van a convertir en tus personajes?

AR: No quiero que se repitan excesivamente. Lo que pasa es que me divierto mucho escribiendo esos textos. Yo no quiero escribir eternamente alrededor de Gorrondona y Leñada; sin embargo, se prestan para muchas cosas. Mis libros se construyen solos. Por ejemplo, *Manual del distraído* es consecuencia de las invitaciones a escribir en la revista mexicana *Plural* de Octavio Paz. Comencé a escribir estos textos ensayísticos y luego se fueron abriendo hacia una idea narrativa. En fin, me fui haciendo escritor por oportunidad, por circunstancias, pero no por divertimento sino absolutamente en serio. En suma, yo empecé con *Plural* en 1970-71, cuando Octavio Paz regresó a México de la India porque renuncia a la embajada en el 68. En ese tiempo faltaba una revista en México y comenzamos un grupo a hablar de la posibilidad de hacerla. Pues bien, *Excelsior* quiso apoyar la idea y arranca *Plural* con Tomás Segovia, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Gabriel Zaid, Paz y otros, siendo esta la primera revista que apostaba a un tiraje más alto, un promedio de 10.000 al mes. Por primera vez una revista literaria llega al kiosco y al exterior. *Plural* no traía un decálogo ideológico, traía temas, tonos, exigencias intelectuales y había un hartazgo en la gente de *Plural* por esa sobreabundancia de mala cultura marxista de los años 60. Todos estábamos hartos de sociólogos, politólogos y viene a ser una reacción de ideas, pero también estilística, de tono, de maneras de tratar las cosas. Entonces, claro, hubo una reacción, hubo polémicas, enfrentamientos, pero no demasiado sangrientos. En fin, fue importante *Plural*. Como toda buena revista, *4* es la reconstrucción de un mapa; fue *4* una revista de buena gramática, en el amplio sentido de la palabra. *Plural* coincidió con todo un movimiento en países de Hispanoamérica que por lo pronto, digamos, consiste en el rechazo a toda esta morralla marxistoide que soportamos tantos años. Luego, el abandono de ciertos proyectos políticos culturales. Yo diría, brevemente, el abandono del

proyecto cubano con todo lo que ello implica. Posteriormente, la aparición más positiva y menos vergonzante de un conjunto de ideas que pueden resumirse como ideas en torno a una democracia y esto es coincidente en varios países hispanoamericanos. Es sorprendente, en el buen sentido de la palabra, que esto ocurra en plena crisis económica porque, normalmente, a las feroces crisis económicas los países hispanoamericanos han respondido con una dictadura de derecha o una dictadura militar con un izquierdismo delirante.

Vasco Szinetar: ¿Tú no crees que también estamos viviendo una derechización en lo político y lo cultural a nivel mundial?

AR: Sí lo creo. Toda virtud trae su defecto. Ahora, visto desde fuera y desde lejos el proceso de la democracia venezolana es bastante envidiable. Ustedes, desde adentro, le ven muchos defectos, pero es, sin duda, un país que ha hecho bien las cosas desde Pérez Jiménez para acá. Claro, la realidad no es perfecta. Por otra parte, es verdad que a nivel mundial hay una derechización porque toda esta explosión de fervor democrático muchas veces se impulsa desde posiciones neoliberales que, también, llevan a posiciones de derecha. Ha coincidido el fervor democrático con el resurgimiento filosófico del neoliberalismo y a este lo han manejado grupos de derecha, con frecuencia. En fin, hay que estar atentos para no caer en estos neoliberalismos de derecha que en Estados Unidos están florecientes y representados por un gobierno determinado. Es la primera vez que un gobierno de derecha norteamericano, como el de Reagan, puede justificarse de una manera, aparentemente, tan limpia. Es curioso que el liberalismo y la democracia le hayan dado a Reagan una carta para jugar tan maravillosa.

Antonio López Ortega: Siendo nosotros los admirados, es curioso que aquí no veamos una crítica intelectual feroz como puede ser El ogro filantrópico de Paz. En México se observa una crítica intelectual más admirable. En suma, es curioso que en lo político se nos admire y en lo cultural los envidiemos a ustedes en México.

AR: México es un país donde no debemos hablar ni lejanamente de dictadura. Es un país democrático (aunque en el papel uno vea un solo partido) donde hay una clara independencia, no hay censura intelectual. Ahí están *Vuelta*, *Plural* y otras publicaciones.

»1989«

Gabriel García Márquez

Un Nobel no puede descansar

A “Gabo” no le gustaba dar entrevistas; toda entrevista que se le hizo, salvo si es de uno de sus amigos, es una hazaña. Esta ocurre durante la “coronación” de CAP, poco antes del Caracazo; Marianela Balbi logró acorralarlo para *El Nacional* y le sacó varios minutos, que el maestro colombiano usó para hablar, más que todo, de lo que entonces más le interesaba: el cine.

La puerta del ascensor decidió abrirse en el piso cuatro durante su corto viaje hacia el octavo. Subió. Volvió a bajar, para dejarlo entrar y permitir la única oportunidad de una conversación con Gabriel García Márquez, con el Premio Nobel, con el escritor favorito de los españoles, con el autor de *Cien años de soledad*, de *El amor en los tiempos del cólera*, con el nuevo biógrafo que encontró Bolívar para que le devolviera su venezolanidad. Solo unos pocos minutos, suficientes para revelarnos que su próxima novela “no está en subasta” y que saldrá a la calle la primera semana de marzo.

La conversación improvisada tendría como escenario la peluquería del hotel. Pero en cinco minutos desapareció. Un confundido peluquero no lograba encontrar a “la señora Márquez” en las cabezas espumosas de sus clientes. Una señora con los dedos retorcidos no leía el nombre del “señor García Márquez” en la lista de citas de la barbería... Sin duda se había escapado de nuevo. Y ahora no tendría ninguna excusa.

Pero apareció. Cumplió lo prometido y, a falta de un cupo en la peluquería (“siempre me peino en salones de belleza de mujeres”) nos reveló, sentado en cualquier sillón del *lobby*, que su representante no estaba vendiendo su novela a ningún precio porque “no está en subasta”.

Falsa la polémica surgida en *Le Monde* gracias a unas declaraciones que diera Carmen Balcels y donde rechazara que se le hubiesen ofrecido los derechos a las editoriales por diez millones de dólares.

“Tengo 32 editores en todo el mundo que son muy buenos todos y no tengo ningún

motivo para cambiarlos. El libro no ha salido por la sencilla razón de que yo no lo había terminado. Alguien dijo que ya estaba listo, dando la impresión de que había algo raro. No hay nada raro. Solo que no lo había terminado y por eso saldrá la primera semana de marzo, editado por los mismos editores de siempre. Además, y es bueno se sepa, los editores lo que dan son anticipos de ventas, es decir que el dinero que le dan al escritor le pertenece porque saben que el libro lo va a producir y, cuando lo produce, lo descuentan. Esa historia de que van a dar una suma y tal es falsa. Mi libro no está en una subasta. Cuando Carmen Balcells me dijo que iba a la Feria de Frankfurt le dije que no lo hiciera porque el libro de Umberto Eco, que es un gran amigo mío y un gran escritor, va a estar en Frankfurt y lo primero que van a decir cuando llegue es que mi libro iba a estar en competencia con ese y yo no quiero esa competencia”.

Cuando usted vino la última vez a Venezuela dijo que probablemente no lo iban a dejar entrar después de que publicara el libro por la imagen de Bolívar que usted iba a presentar.

Eso fue una broma. A mí me van a dejar entrar siempre a Venezuela. Yo lo que estoy logrando es hacer un Bolívar venezolano, o como yo me imagino que es un Bolívar venezolano, porque el que han terminado por hacer es más bien un Bolívar que parece romano. He notado que en los retratos del Libertador, a medida que iba pasando el tiempo, lo iban blanqueando. Hay un retrato en Haití donde es un mulato y hay otro, muy pequeño, en España, donde tiene el pelo ensortijado. A medida que iba ganando batallas, que lo iban glorificando, los pintores lo iban blanqueando, y ahora hasta parece un romano. Venezuela jamás me puede prohibir la entrada porque establezca que Bolívar es venezolano.

Sus amores difíciles

La crítica no recibió de muy buena manera las películas de la serie Amores difíciles presentadas recientemente en Cuba...

No leo críticas ni de mis libros ni de las películas y no sé cómo recibirlas. Conozco las seis películas de la serie de los *Amores difíciles* y creo que están bastante bien. El año pasado yo no recuerdo tantas películas latinoamericanas buenas como esas y es un récord haber hecho seis largometrajes en un año. No sé de veras qué ha dicho la crítica, pero te puedo decir que el público las recibió muy bien. Se presentaron ahora en el Festival de Sundance, que organiza Robert Redford en Utah, y tuvieron un gran éxito, y se trata de un festival de críticos.

En la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños usted le ha dedicado mucha atención a la elaboración de los guiones, que es, sin duda, el punto más débil del cine latinoamericano.

El guion es el gran problema del cine en el mundo, no solo en Latinoamérica. Los norteamericanos se han convertido en una especie de cazadores de guionistas que van por el mundo para ver dónde encuentran uno porque en el cine casi todo se puede hacer con dinero, menos el guion. Y si no hay la buena idea del guionista, no hay guion. Es muy difícil. Consciente de eso, estamos reforzando mucho el guion en la Escuela de Cine de Los

Baños. Abrimos cada año un taller de guion donde diez jóvenes se sientan alrededor de una mesa para inventar una historia a partir de cero. Me interesa que ellos se den cuenta de cómo surge una idea a partir de cero, cómo se va desarrollando y de qué manera esa historia que no existe termina siendo un guion hecho. Hemos grabado todos esos talleres porque hay un misterio que me interesa mucho (a ver si logro descifrarlo antes de morir-me), es el misterio de la creación, cómo ocurre, en qué momento. En seis o siete talleres, todos grabados, no hemos podido descubrir en qué momento aparece la historia. A los mejores alumnos de esos talleres me los llevé a México para hacer otro, pero ya profesional. Allí hacemos guiones sobre todo de televisión para venderlos y así conseguir las divisas para la fundación y para la escuela. Es un trabajo tan interesante que cuando la historia empieza a salir yo me pregunto qué hará la pobre gente que trabaja en otra cosa, porque es maravilloso.

Ya los seriales que realiza su equipo de guionistas en México están prevendidos. Después se van a explotar profesionalmente, rompiendo así el cerco que existe para la distribución del cine latinoamericano y que se ha constituido en el segundo problema de esta industria.

El principal problema que tiene el cine latinoamericano hoy en día, donde además se están haciendo buenas películas, es que nosotros mismos no creemos que somos capaces de hacerlo y, entonces, cuando se presentan las series, los primeros que dicen que no sirve son los periodistas críticos latinoamericanos. Quizás lo hacen de buena fe, pero no ven allí lo que hay porque parten del prejuicio de que no sirven. Dicen que las películas de los *Amores difíciles* no obtuvieron premios. No lo hicieron porque yo pedí que participaran en La Habana fuera de concurso. Hace veinte años se decía lo mismo de la novela, hasta que llegó un grupo de latinoamericanos, entre ellos yo, y empezó a soltar cañonazos que ya eran inocultables, y ahora ya nadie dice que somos malos. Hay buenas y malas novelas, pero ya sabemos que somos capaces de competir con cualquier escritor del mundo. *El amor en los tiempos del cólera* debe estar ya en la semana cuarenta de *best sellers* en Estados Unidos y no hay ningún precedente para otro autor extranjero. Incluso, salió de la lista de *best sellers* y volvió a entrar. ¿Por qué? Eso es difícil de establecer, porque se leyó, no lo sé.

Esa otra enorme dificultad del nuevo cine latinoamericano es, como lo adelantó, la distribución y la exhibición, actividades monopolizadas por dos o tres grandes transnacionales norteamericanas.

No les hago ninguna calumnia política. Yo no creo que no nos distribuyan por alguna razón política. No lo hacen porque sencillamente nuestras películas no se venden, la gente no va a verlas cuando son latinoamericanas. Pero un día romperemos ese prejuicio, y será pronto.

¿Cree usted que el Foro de Integración del Mercado Cinematográfico Iberoamericano que prepara Venezuela podría ayudar de alguna manera a solventar esa situación?

Tengo algo que ver con eso. Es bien importante porque una industria empieza a con-

solidarse en el momento en que las películas se pagan en su propio mercado. Lamentablemente, ningún país latinoamericano puede pagar sus películas. De lo que se trata es de hacer un mercado común y así todos estaremos produciendo para todos los mercados. Es muy importante. Ya lo he hablado con el presidente Pérez y él está informado de esto. No hay ninguna duda de que va a tener todo el apoyo porque es una idea excelente. Es allí donde justamente estamos fallando. No sacamos nada con hacer películas si no logramos exhibirlas. México asistirá con seguridad, ya eso está hablado, y también lo conversé con el presidente Barco. Dijo que va a facilitar las cosas para que Colombia tenga una participación activa. Es una buena idea que va a salir adelante.

Inventar su anonimato

¿Qué es lo que más extraña del periodismo?

El no poder hacerlo. Me gustaría hacer un reportaje en El Dorado, por ejemplo, pero no puedo dar ni un paso porque se van los periodistas detrás de mí. Quisiera averiguarlo todo, pero me convierto en noticia, pero no quiero ser noticia sino ir a buscarla. Es muy difícil. Desgraciadamente, un cierto anonimato es bueno para el oficio del periodista, y eso para mí es absolutamente imposible. Si a un periodista se le nota que está haciendo su trabajo, puede empezar a poner en duda la información que tiene. Günter Wallraff es un ejemplo de alguien que tiene que inventar su anonimato para hacer un buen reportaje. Imagínate que me trate de emplear de turco.

Siempre que termina un libro casi nadie le pregunta a Gabriel García Márquez por el destino de ese libro, sino ¿y ahora qué?

No me dan el derecho de descansar. Voy a escribir una novela, además estoy en el taller sacando tres seriales de TV: uno de episodios de una hora, otro de trece episodios de media hora y un tercer serial de doce horas. También estoy trabajando en tres largometrajes y trato de escribir mis memorias. Intento viajar lo menos posible pero no lo consigo. Hoy me invitaron a la cosa que más me puede interesar y es que vaya a la toma de posesión del Primer Ministro de Aruba. Recuerdo cuando tenía como cinco años y mi abuelo, que vivía en Riohacha, me llevaba a Curazao y Aruba en la goleta cuando iba a comprar perfumes y camisas de seda. Aparentemente, si llevaba al niño de la mano, como si lo llevara a conocer las islas, podía traer una maletica de cuero y no lo revisaban como contrabandista. Aún conservo ese recuerdo. Me divirtió tanto que me invitaran a ese acto.

¿Por qué le interesó venir a la toma de posesión de Carlos Andrés Pérez?

Hace diez años, cuando dejó de ser presidente, Carlos Andrés Pérez me invitó a la toma de posesión de su segunda presidencia. Anoté la fecha en mi agenda. Febrero. 1989. Caracas... ¿De la novela que voy escribir?... Déjame que escriba por lo menos las dos primeras páginas. Uno empieza a hablar de ella cuando ya está seguro de que existe.

»1994«

Umberto Eco

Un filósofo mira al periódico que mira a la TV

Jaime Bello-León estudiaba todavía Periodismo cuando, mediante un ardid, consiguió en 1994 esta entrevista con su ídolo, que luego usaría en la tesis de grado premiada que entregó junto con María Isabel Gondelles y María Elisa Quiaro. Eran otros tiempos, pero Eco parecía hablar de estos, cuando se refería al estado de la prensa y de la opinión pública. Esta entrevista no se ha publicado antes en medio alguno

Era Caracas. Era aquella ciudad de los tempranos noventa, para ser más específico, era el año de 1994. Me enteré de que venía Umberto Eco y corrí a llamar a uno de los organizadores de su visita para que me ayudara a conseguir una entrevista con él. El organizador me dijo que imposible, que tenía la agenda copada y que no me podía ayudar.

Cuando Eco llegó a la ciudad supe que se hospedaba en el hotel Caracas Hilton. Llamé por teléfono y pregunté por él. La operadora me dijo que no me podía comunicar porque solo atendía llamadas de su hijo. Colgué y volví a llamar. Hablé en mi italiano, dije que era su hijo y me lo pasaron sin demora. Saludó a su hijo con cariño. Yo titubeé, me sentí como un canalla, pero le dije que yo era como su hijo.

Él se sorprendió y me preguntó bromeando y divertido que cómo así, que si acaso él había estado con mi madre. Le dije que no, que de ninguna manera, pero que yo me sentía como su hijo porque había seguido parte de su obra. Le aclaré que le había mentado a la operadora porque los organizadores de su visita de antemano me negaron el acceso a él. Le expliqué que estaba en la etapa final de mi tesis de grado, sobre periodismo cultural, y que una conversación con él sería muy enriquecedora. Hubo un silencio. “¡Mi hijo!”, se preguntó en voz alta y me invitó a desayunar con él al día siguiente. Me pidió que fuera puntual.

Llegué antes de la hora convenida y respondió a todas mis interrogantes mientras comíamos. Fue un hombre encantador, amable y súper generoso con un estudiante de Co-

municación Social de la UCV. Cuando llegó el organizador de la visita a buscarlo, se quedó estupefacto por mi presencia. Yo no le expliqué nada y Umberto Eco me preguntó si yo tenía carro y si lo podía llevar hasta la Facultad de Arquitectura de la Ciudad Universitaria, donde daría su conferencia, y así terminábamos nuestra conversa. Al subir a mi carro y prenderlo se disparó el equipo de sonido con la voz de la Tebaldi a toda mecha. Él la reconoció y dijo: “Ah, y escuchando a la Tebaldi en Caracas, hoy es un buen día”.

A Umberto Eco lo recuerdo con profundo cariño y eterno agradecimiento. Era Caracas. De seguidas, un fragmento de la conversación sostenida con Umberto Eco.

En torno al periodismo cultural

¿Cuál es su opinión sobre el periodismo cultural en América Latina y en Europa en la actualidad? ¿Cómo debería ser la relación entre los diferentes medios de comunicación?

No me atrevería a hablar de América Latina, sino de Europa, donde en muchos casos el periódico se convierte en esclavo de la televisión. En efecto, *The New York Times*, que es un periódico muy serio, no coloca nunca en primera página los hechos que se reseñan por televisión, a menos que sea un hecho de dimensiones enormes como, por ejemplo, la venta de la CNN a la Coca Cola. Las noticias de la televisión las coloca en una página interna. Por el contrario, en Italia y otros países se coloca en primera página la noticia sobre el pleito entre dos personalidades de la televisión y, haciendo esto, el periódico cree que le da al público las noticias que le interesan. Al hacer esto, el periódico se vuelve dependiente de la televisión y pierde su función, ya que esas noticias fueron reseñadas por la televisión el día anterior. Los pleitos entre tal actor y director son triviales y, además, aparecen en las revistas de variedades y esto, por supuesto, no es la función del periódico. En cierto sentido, de una manera técnica, se podría decir que la televisión es la que fija la agenda del periódico y esto representa la crisis del periódico. El periódico debería dar las profundidades, los comentarios sobre la realidad que en la televisión no se dan con detalles. Si el periódico no llega a superar este estado de esclavitud a la televisión, perderá su función. Por ejemplo, si la televisión da la noticia sobre la masacre de Ruanda el mismo día en que sucede, cuando el periódico lo reseña al día siguiente está cumpliendo con su deber, pero ya la televisión se le adelantó. Pero el periódico hubiera podido prever el acontecimiento si hubiera investigado y analizado las situaciones que sucedían en ese país.

Sobre la noticia cultural

“En las últimas décadas se le ha dedicado más espacio a la cultura y esto es bueno. Antes nos quejábamos de que esto no fuera así. El periódico tiene dos formas de abordar la noticia cultural; por una parte, la reseña de libros y exposiciones artísticas, y, por otra, la entrevista de autores, en la que se vuelve a imitar el estilo televisivo. Cada autor desearía que aparecieran críticas sobre su obra en el periódico, pero, en su lugar, encontramos entrevistas al autor sobre su obra, que se convierten en autopromociones de la obra por parte

de su autor. Entonces, el lector es el único perjudicado, pues no recibe ninguna noticia interesante, ya que después de publicada la entrevista el periódico no se ocupa de publicar la crítica y el lector queda privado de la información que debería suministrar el periódico. Hay casos en que el autor no desea conceder una entrevista y el periódico, en represalia, no publica la crítica del libro. Ante estas presiones, el autor accede a la entrevista y ya no es solo el lector el agraviado, sino, en este caso, también el autor.

”El periódico debe formar e informar; esto lo hacen los diarios cuando, por ejemplo, el *Corriere della Sera* publica cada semana un suplemento sobre medicina. Cuando se hace un trabajo de formación se pide que el artículo sea preciso y responsable, porque muchas veces esta información puede ser superficial, pero aquí estaríamos hablando de la seriedad —existen periódicos más serios y otros menos serios—. El periódico siempre realiza una labor de formación y orientación al lector. Lo que quiero decir es que, si un científico descubriera una cura para el sida, lo que le pediría al periódico, como lector, sería la noticia y, luego, un artículo científico que me explicara la información con más detalle. Pero para el periódico lo único importante es el tubazo (*scoop*), aunque pueda no tener una base sólida. Muchos científicos se quejan de esta actitud de los periódicos; pero, en este caso en particular, la responsabilidad estaría compartida por los periódicos y los científicos, ya que estos deben estar seguros de los resultados de sus investigaciones antes de conceder una entrevista. Los periódicos con noticias superficiales molestan a la ciencia misma”.

¿Cuál debe ser la noción de “cultura” para el editor cultural?

La palabra “cultura” es ambigua porque el hombre común percibe la cultura como los libros y la música de Beethoven, mientras que, para un antropólogo, la cultura es la suma de los comportamientos de una sociedad —hasta el hecho de que los dos estemos de saco y corbata es un fenómeno cultural—. Sobre esto, los periódicos no tienen las ideas claras. Si se leen las páginas culturales encontramos que abordan temas de literatura y filosofía, pero en realidad todo el periódico debería ocuparse de la cultura de una sociedad. Lo que ocurre es que no se dan cuenta de que la función cultural de un periódico es describir cómo vive la gente en un lugar y un tiempo determinados.

¿Cabe la televisión en la sección cultural?

Si el periódico logra analizar el fenómeno televisivo como un fenómeno cultural en el sentido antropológico del término y no como la noticia del día anterior, entonces, la televisión sería un fenómeno que interesaría a la sección cultural de un periódico. Esta última debería enseñar cómo usar la televisión.

»1994«

Jean Baudrillard

Un filósofo quiere entender la catástrofe

Rescatada para el libro *Diálogos con el arte* (Equinoccio USB), esta entrevista con el pensador francés, uno de los más influyentes en el mundo de la comunicación y el arte a finales de los 90, muestra a una estrella internacional de la filosofía no demasiado segura de sus propias ideas y a una entrevistadora, la curadora y museóloga María Elena Ramos, que derriba con facilidad todas sus defensas

En 1994, el pensador francés Jean Baudrillard vino a Venezuela para dictar tres conferencias en la Sala Mendoza de Caracas. Estas conferencias llevaron por título “La ilusión y la desilusión estéticas”, “La simulación en el arte” y “La escritura automática del mundo”, y han sido recogidas en un libro que próximamente publicará Monte Ávila, conjuntamente con la Sala Mendoza y la Embajada de Francia en Venezuela. A continuación reproducimos algunos fragmentos de una serie de conversaciones que María Elena Ramos, presidenta del Museo de Bellas Artes de Caracas, sostuvo con Baudrillard a raíz de su visita, las cuales han sido incluidas, como apéndice, en el mencionado volumen.

Jean Baudrillard es autor de una extensa obra de importancia capital para comprender nuestra época actual. Entre sus títulos fundamentales se encuentran *La economía política del signo*, *De la seducción* y *El intercambio simbólico y la muerte*, este último disponible en el fondo editorial de Monte Ávila.

En el libro La sparizione dell'arte, usted considera que no se debería poder practicar el arte, que no se debería poder pasar del lado encantado de la forma y la apariencia, sino después de haber resuelto todos los problemas. Se entendería aquí que se refiere a los problemas del hombre, la salud, la política, la economía, el amor. Usted asegura allí además que el arte supone resueltos ya todos los problemas, que no es la solución a los problemas reales y llega a decir que el arte en su definición ideal es solo la solución a problemas que



no existen. Mi pregunta es: ¿cuáles son en el fondo y en síntesis los problemas por los que usted opta? Y esos problemas, ¿son en verdad ajenos al arte?

Es cierto, no logro plantearlo como una actividad separada. De todos modos, donde está el discurso, el discurso se ocupa de los problemas discursivos, de lo racional, de todos los problemas que exigen y que esperan una solución. Pero lo que me interesa es lo que no debe tener y encontrar solución, lo que es enigmático, lo que es insoluble. Y el arte, y el pensamiento también, es una manera de mantener las cosas en su carácter insoluble, de resistir a la explicación y a la solución precisamente. Pero en cambio, y aquí hay un juego de palabras, no es una solución: es una resolución. Resolución es otra cosa, no da una clave. Las formas se resuelven unas dentro de las otras. Es la resolución de una forma por otra, eso es el arte. Digamos, no es la solución de un problema por una ecuación, por ejemplo. Yo estoy a favor de la idea de que la tarea del arte y del pensamiento radical es la de hacer el mundo todavía más ininteligible. Hay que devolver las cosas centuplicadas: eso es el intercambio simbólico. Hay que devolver más de lo que hemos recibido. Hemos recibido un mundo ininteligible, tenemos que volverlo más ininteligible todavía.

A pesar de todo el entusiasmo con que habla de la seducción, no quiere sucumbir a la seducción específica del arte, al menos eso lo dice en La sparizione dell'arte. ¿Es que le tiene miedo?

No... eso es verdad. Bueno, quizás... Tal vez porque soy demasiado sensible a la seducción del arte es por lo que me creo a mí mismo esta autodefensa.

Una autodefensa parecida a la de los cristianos.

Es iconoclastia. Soy iconoclasta pero también agnóstico, estoico, hasta quizás moralista.

Ya que usted confiesa ser un iconoclasta y moralista, quisiera recordar aquí cómo la experiencia artística ha tenido mala reputación, ha sido entendida como peligrosa por una tradición filosófica que ha puesto el énfasis en la cara negativa del arte, entre ellos Platón, San Agustín, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche, que han sido llamados, incluso, los grandes puritanos de la historia de la filosofía. Recordemos por ejemplo la frase de Platón: "Los poetas mienten". Sin embargo, Platón es quizás el más poeta de todos los filósofos. Pero usted no podría ser considerado como un gran puritano precisamente. Sus textos no lo indican. Usted es un amante de lo bello, del lenguaje de la seducción, etc. En cuanto al arte, usted confiesa que sus influencias son las de Baudelaire, Walter Benjamin, Warhol, influencias que de una manera u otra marcan un respeto por lo artístico, la misma seducción que antes confesaba temer. ¿Cómo se ve usted dentro de esa tradición en donde hay un amor y un temor, una ambigüedad ante lo bello y ante el fenómeno artístico, donde hay pánico y a la vez fascinación? Fascinación de lo bello y pánico a lo bello, eso que llama el filósofo contemporáneo Jauss "la ambigüedad y rebeldía ante lo bello".

No es rebelión. Bueno, sí puede haber un aspecto un poco puritano, estoy de acuerdo, es posible que haya una defensa contra... A mí me parece pertenecer a una cultura noble, esto ya se parece a Bourdieu, una cultura de segundo nivel. No es realmente puritanismo

moral, es más bien la exigencia de una cultura que sería más radical, más total que el arte, donde no cabría esa separación arte-filosofía, por ejemplo. En el fondo es la nostalgia de una cultura no primitiva, sino radical. El arte no aparecería como arte, no habría especificación del arte todavía y entonces esto nos lleva de nuevo a lo sagrado y a cosas así. Pero para mí, la obsesión inicial es el objeto, mi punto de partida. Y para mí, el objeto no es estético. Por eso la ambigüedad, la ambivalencia, tal vez incluso una forma de rechazo, proviene de esta exigencia más radical. Hay un tipo de objeto puro, o acontecimiento puro, que es, en sí, pura seducción y que no pasa por la forma estética... Sí, creo que sería eso.

Ya en este punto, a mí me gustaría sobre todo conocer la diferencia, si es que hay alguna diferencia, entre ese no querer sucumbir a la seducción del arte y ese amor por la otra seducción, la que está en el resto de las cosas y a la que usted parece dar la bienvenida como una manera de soportar estos tiempos que usted llama de sobrevivencia indefinida.

Es como decir que la otra seducción es sobre todo como un reto: yo empleo siempre los términos reto, reversibilidad, antagonismo. Lo que está en juego con la seducción es, en última instancia, la pérdida de la identidad. No solo en el campo amoroso y sexual, en otros campos también. Esto es verdad también para el arte, pero hay en el arte (al menos en el arte tal como se constituye en un algo que se da como casi definitivo) algo que ya no está abierto a la relación dual. Ahí ya no hay reto: dentro de una cierta institución del arte solo queda una especie de éxtasis o contemplación. Mientras que la seducción no es un éxtasis. Es, cómo diría, de la identidad, hay algo que no se puede poner en tela de juicio. Es una forma soberana de la ilusión, pero definitiva. Entonces, yo tengo ganas de hacer es-tallar esta ilusión demasiado bella.

Hay una frase que quiero retomar y que supongo que es parte de esas cosas que usted dice solo por provocar, por estimular, por sugerir. Dice: "Forzar la realidad, forzar las apariencias a través de la propia desaparición, el arte no ha hecho nunca más que eso". Me interesa la palabra nunca.

Yo tomo el arte según la definición que le ha sido dada desde el Renacimiento. *Jamais*, nunca, no se refiere a siglos... es más bien cuando empieza a haber una conciencia reflexiva del arte y una especie de legitimidad, si se quiere. A partir del momento en que se afirma como actitud legítima, yo lo interpreto así. Entonces, evidentemente, "nunca" no se refiere a las sociedades donde no hay arte propiamente dicho, donde la actividad artística no existe. Pero, a partir del momento que existe, es verdad que es la tentativa de desafío de lo real, de negación de lo real, de inventar otro mundo, otra escena. Tal vez ya no lo hace ahora. Por eso digo que a lo mejor ya no estamos en el arte tal como era cuando había la obra. Hoy no es sino una manipulación de lo real, en fin, de los vestigios de lo real.

A mí, claro, me interesaba confrontar la palabra "nunca" con, por ejemplo, la escultura griega clásica, o con una catedral gótica, o con todo el buen arte del Renacimiento. Y claro, era ahí donde pensaba que la palabra es apenas otra de las palabras-estímulo y no necesariamente un concepto que se puede defender hasta el final.

Ahí hay una forma retórica. Es parte, para mí, del análisis de esta forma, de esta formulación paradójica de las cosas, que tal vez no corresponde a una exposición lógica, racional.

El arte fue pasando desde un enfrentamiento directo, ontológico, con el objeto del mundo y con la naturaleza, a una torsión gnoseológica, a una intención segunda, reflexiva, y, más aún, autorreflexiva. Al llegar a una radicalización de esas fuerzas autorreflexivas, el arte empieza a romperse a sí mismo, se rompe físicamente, se hace inmaterial, se rompe con la ironía, se rompe con el distanciamiento frío, analítico, etcétera. Pero muchos sentimientos que a partir de esa ruptura, y dentro de la misma ruptura, hay un nuevo constituirse que requiere de nosotros actitudes distintas. Por ejemplo, requiere una absoluta capacidad de movilización de nuestra visión (visión sensible y visión interior) así como usted sugiere con su propio lenguaje: una movilización permanente de los puntos de vista. Requiere de nosotros una aceptación de la ruptura del límite entre un lenguaje artístico y otro lenguaje artístico. Requiere una cierta disponibilidad al peligro, eso que Walter Benjamin tanto trabajó: el peligro necesario para el cual encontraba que en la ciudad y en el cine el ser humano del siglo XX tenía una especie de entrenamiento. Era como un temor y a la vez una necesidad de adaptación. Pero también implicaba un sacar algo después y desde el peligro. ¿No cree que aquí, más que de este vanishing point del arte al que usted se refiere con frecuencia, se trata más bien de un movimiento permanente y desconcertante de los puntos de vista?

Yo prefiero la perspectiva del *vanishing point*, es decir, de mi punto de vista, en última instancia, donde las reglas del juego del arte –el arte como juego con una regla, incluyendo su propia reflexividad– en un momento dado se deshacen, y más allá ya no se sabe lo que pasa. Yo prefiero esta perspectiva, la de un *vanishing point* más allá del cual ya nada es bello ni feo, es decir, ya no se responde a un juicio estético.

Es una preferencia personal en todo caso.

Es una preferencia casi lógica, diría hiperlógica en cierto modo. Es más bien una especie de exigencia de ir a ver hasta la catástrofe, no conformarse con una especie de crisis, de fase crítica del arte. Porque eso, la fase crítica, el arte lo ha soportado, lo ha vivido y en cierta forma lo ha absorbido, ha absorbido la crítica. Pero yo prefiero ver qué ocurre con la catástrofe, no en el sentido apocalíptico sino en el sentido de una forma catastrófica: reversibilidad, turbulencia, recurrencia, en fin, qué ocurre a partir del momento en que el astro A explota y ya no quedan sino asteroides que dan vueltas. Para eso hay una buena parábola, a lo mejor ya la leyó en otros libros, yo ya la utilicé. Es una frase de Canetti sobre el fin de la historia. Dice: “Es posible que en cierto momento todo el género humano sea pasado más allá de alguna línea, más allá de la cual ya nada es verdadero o falso”. Sin darnos cuenta, pasamos más allá de la historia, y entramos a un campo donde ya no conocemos las reglas del juego. Y dice: “A menos de volver atrás y encontrar de nuevo ese punto de determinación, habrá que continuar en la destrucción actual”. Yo pienso que, si bien él lo dice para la historia, eso se aplica también al arte.

Sí, en este sentido usted iría en una línea más adelante y más radical que Benjamin, mucho más allá que la necesaria adaptación de Benjamin al peligro...

Aquí sí es cierto que es una forma de prejuicio. Es una apuesta decir: yo trazo una línea, una línea de *vanishing* y por curiosidad quiero ver qué pasa más allá. Yo quiero pasar a ese más allá.

Usted cierra el libro La sparizione dell'arte con la idea de que el arte tal vez llegue a ser un paréntesis en la historia de la humanidad. ¿Cómo serían las características de antes del paréntesis, pero, sobre todo, me interesan más, las características después del paréntesis?

Bueno, no lo sé. Yo solo puedo abrir y cerrar el paréntesis. Por ejemplo, antes del paréntesis estaría lo que podríamos llamar las culturas fuertes, simbólicas, primitivas, arcaicas. Ahora bien, nunca sabremos la verdad sobre ellas, no se podrá decir porque ya se acabó, no las tendremos. El paréntesis borra de cierta forma... es un problema de lógica temporal, es decir, mientras estamos en una lógica lineal, la de la historia del arte por ejemplo, existe antes, mientras y después. Pero en esta nueva configuración ya no existe más esta linealidad del tiempo, por lo cual ya no se puede hablar de antes, después, etcétera. El después es totalmente imprevisible, y eso es verdad para la historia toda, para otras cosas además del arte.

Usted no solamente se ha mostrado sorprendido por el interés que despierta su pensamiento en el medio artístico, sino que ha reconocido que tiene muy pocos vínculos directos con artistas y reconoce a Warhol muy particularmente, y a pocos más, Hopper entre ellos. Pero uno siente que le haría falta mucho más análisis de otros artistas del siglo para llegar a conclusiones tan radicales en relación con la desaparición del arte.

Eso es verdad, totalmente.

Porque, por ejemplo, ¿qué pasa con Picasso, que también es del siglo XX, o con Chagall, Matisse, Dubuffet? Pero, sobre todo, ¿qué pasa con un Kiefer, por ejemplo? ¿Se podría reconocer en Kiefer también un vanishing point del arte, se podría decir que esa obra "fabrica una profusión donde no hay nada que ver"? ¿Podría hablarse allí de una "genial banalidad de un arte que ya no existe", como decía Warhol? ¿O hay una creación artística que recupera las dos situaciones clave del arte: por una parte la seducción de lo sensible; por otra, el sentido?

Sí, quizás es posible que haya dos trayectorias, yo estaría totalmente de acuerdo en decir que hay dos trayectorias: una que lleva hasta sus últimas consecuencias la lógica de la desaparición, y otra que no voy a decir que reconstruye el arte, pero es muy posible que haya una división del trabajo en el universo artístico en general y que haya una línea de presencia y una línea de ausencia. No sé, no sé si son realmente contemporáneas. Por ejemplo, hay una línea que yo veo: la del *trompe-l'œil* a través de la historia del arte. Bueno, es una línea relativamente independiente de la historia del arte, está siempre ahí, hay como un trabajo mágico sobre la realidad y la apariencia y el *trompe-l'œil* es ahistórico, parece atemporal. Entonces, hay tal vez en el fondo algo así, es decir, una historia del arte

que continúa a lo mejor con su propia evolución orgánica, y luego una línea que la niega totalmente, que es la denegación de esto, y que sería la línea de la desaparición. Y a partir de ese momento habría que ver si incluso en el arte clásico no hay ya antecedentes de esta ausencia, de esta desaparición. Esto me interesa bastante, ver más en esta línea. Y estarían dos trayectorias que no tienen exactamente la misma curvatura, que reaccionan una a la otra. Porque pienso que incluso en las vidas individuales, en nuestras vidas, hay dos cosas: una línea fatal, según la cual la misma situación se reproduce fatalmente, y luego una línea en donde hay una historia, con causas, antecedentes, una línea psicológica si se quiere. Hay así una línea en la cual tenemos una historia, y una línea en la cual tenemos un destino. Y pienso que las dos líneas a veces se cruzan y entonces se producen efectos muy violentos, pero que la mayoría del tiempo, estoy seguro, se combinan así. Así es que estoy de acuerdo en decir que hay dos trayectorias. Es una solución, ¿no?

Eso es muy importante, llegar a algo parecido a... no al optimismo, pero por lo menos a una zona de permanente presencia del arte, sí. Yo quisiera profundizar ahora en esa idea suya acerca de que hoy en día el mercado del arte es en sí mismo una obra de arte. Habría dos tipos de mercado, aquí. Uno basado en la tasación tradicional, aunque siempre sea especulativo, y el otro totalmente incontrolable, en una órbita bancaria de los grandes capitales sin ninguna justificación que lo sustente con base en la calidad de las obras, los símbolos, la historia del arte. ¿Hasta dónde cree que puede llegar esta hiperinflación pura, esa especulación pura? Porque estamos hablando de dinero y, si bien otras cosas no tienen límite, el dinero sí tiene límites, hay que suponer qué circunstancias tendrían que darse para que llegue el límite de esa hiperinflación. ¿Acaso solamente una depresión económica?

Bueno, el límite solo podría ser el crack... a partir del momento en que la especulación es una forma de destrucción del valor: aquí también, por hipermanipulación, por hipercirculación, se da el hecho de que en cierto momento ya no corresponde a nada, quiero decir, ya no hay ningún tipo de equivalencia, y ya no veo sino una forma catastrófica, es decir, un efecto caótico. Por cierto es un poco lo que se produjo en el mercado del arte estos últimos años, una forma caótica. Aunque no sé si se podría decir, pero es lo que yo digo: aquí también hay dos líneas. Hay un mercado clásico del arte, las cosas se venden y se compran, pero dentro de un valor, una cuota, un mercado verdadero, esto es el concepto de mercado, incluso en economía, mientras que la especulación ya deja de ser un mercado. Ya no es un mercado para nada. Es otra cosa. Es un juego, es un póquer, y en este sentido es apasionante, por eso digo que en cierto momento esta especulación se vuelve algo que ya no tiene nada que ver con el valor, es una forma de destrucción del valor, un gran juego de destrucción del valor como el póquer, y es la misma cosa para la economía, en la especulación financiera esto pone fin a la regularidad del mercado. Pero es también un fenómeno extremo que de todas formas es sintomático, un límite absoluto. Entonces, ¿será que en algún momento todo puede pasar de este lado? No lo creo. ¿Podríamos entrar en la especulación pura, total? Aparentemente no.

»1996«

Juan Villoro

Escribir para vengarse del pasado

En agosto de 1996, Antonio López Ortega entrevistó al periodista y narrador mexicano. Ya para entonces Villoro mostraba la inteligencia, la honradez y el buen humor con que en los años siguientes regalaría a sus lectores. Es evidente la diferencia en el tono, la perspectiva y la temática que este autor presenta frente a otros entrevistados: aquí se ve el relevo generacional en la literatura

Elías Canetti nos habla en *La lengua absuelta de un primer recuerdo de vida: la lengua roja que atemorizadamente le enseñaba el jardinero de su casa. Si te preguntara cuál es tu primer recuerdo de vida, ¿qué me dirías?*

El primer recuerdo que tengo es algo curioso porque estoy entre dormido y despierto. Mis padres me habían dejado en casa de unos amigos y al irme a buscar me encuentran dormido. Entonces me envolvieron en una cobija y mi padre me cargó como un San Cristóbal que se echa un niño al hombro. Mi primer recuerdo sería cuando abro los ojos y me doy cuenta de que estoy en casa ajena. Tengo la imagen de esa casa y veo cómo me voy alejando. Era una casa en la que dormí unas cuantas horas y a la que nunca volví. Siento que mis padres me llevan hacia otra casa que es la nuestra y tengo apenas tres años.

¿Qué gravitación específica tiene el marco familiar en tu vocación artística?

Es curioso que me lo preguntes a la luz de estos recuerdos. Mis padres se divorciaron un poco después de esta imagen de una casa a la que regresábamos y que yo asumo como nuestra. El divorcio me creó vidas paralelas: yo vivía con mi padre viernes, sábado y domingo, y el resto de la semana con mi madre. Me acostumbré a tener dos casas: juguetes en una y juguetes en otra. Y esto tenía también que ver con la educación que llevaba porque yo estudiaba en un colegio alemán donde cursaba todas las materias en alemán. Yo estaba en un grupo que era tradicionalmente el grupo de los hijos de alemanes que vivían en México. Luego la Secretaría de Educación Pública dijo en un momento dado que este

tipo de educación podía fomentar cierto tipo de separatismo o racismo y entonces dictaminó que el grupo alemán debía ser mixto y la escuela, simbólicamente, metía tres mexicanos en cada grupo alemán como emblema de la nacionalidad patria. Así fue como quedamos otros dos mexicanos y yo. Mis primeros nueve años de vida transcurrieron en alemán. También eso era una dualidad. Familia y escuela se dieron de manera un poco esquizoide.

¿Qué oficios surgieron antes de la literatura?

El primer descubrimiento de que las palabras podían ser símbolos mágicos, de que serían no solamente para comunicar algo sino que podían ser una fiesta en sí mismas, se lo debo sobre todo a los locutores de televisión y radio que narraban partidos de fútbol (yo siempre he sido muy aficionado al fútbol). Había en especial un locutor que todavía vive, Ángel Fernández, una especie de Góngora de las canchas, un hombre enormemente barroco. Escucharlo me estimulaba mucho. Como estaba en el Colegio Alemán, entonces ese tipo de pedagogía hizo que yo apreciara por encima de todas las cosas el español, porque era justamente el único momento en que yo me enganchaba con algo que sentía propio. Tenía entonces el gusto por el idioma pero no había pensado que el idioma servía para algo que fuera, digámoslo así, un fin en sí mismo. Y el primer contacto de la infancia fueron sin duda las narraciones delirantes, alucinantes, de Ángel Fernández. Y, posteriormente, la música rock. Nuestra generación fue una generación sacudida por la música rock.

¿Qué tipo de rock?

Bueno, como todos, siendo muy niño, empecé escuchando a Los Beatles, la primera invasión inglesa en los años 60 que, por supuesto, me cautivó. Yo tenía además un vecino, que era como seis años mayor que yo, que tenía una curiosa enfermedad psicológica: no podía estar solo. Entonces, él me adoptó (yo tenía nueve años y mi amigo quince): necesitaba una especie de mascota con la cual poder ir a todos lados (esto lo supe muchos años después). Para ese entonces él ya estaba muy enterado de los grupos de rock y me contaba a mí todo. Y, claro, nadie de su edad quería estar con él todo el tiempo porque tenían otras cosas que hacer. Y yo, como no tenía nada que hacer a los nueve años, me alquilé, digámoslo así, y fui aprendiendo muchísimo de música rock. Luego, como todo aficionado, me volví un verdadero fanático y hasta un dogmático. Es decir: solo me gustaba cierto tipo de rock: el rock pesado, el rock progresivo, el rock más o menos experimental. Y fue así como llegué a mi primer trabajo a los 17 años, un programa de radio llamado *El lado oscuro de la luna*, en el que yo escribía los guiones. Tenemos, pues, que el rock antecede a la literatura; también el cine. Yo vi una película que me deslumbró. A los doce años me enamoré de Sofía Loren cuando la vi en *El Cid* con Charlton Heston. Me gustó tanto la película que le pedí a mi abuela que me hiciera un traje de *El Cid Campeador* (me hizo finalmente una cota de malla con lo que había quedado de un mosquitero). En esa época los niños se disfrazaban mucho de indios y vaqueros y, luego, de Batman y de Superman. El primer libro que quise leer en la escuela fue, justamente, el *Cid*, el *Cantar de Mio Cid*. Terminaba la escuela primaria y la maestra consideró que ya estábamos en edad de merecer un clásico. Llevó un

día una serie de libros, vi que estaba el Cid y me pareció muy notable que hubiera un libro inspirado en mi película favorita. Lo leí y, por supuesto, me estrellé porque era español antiguo. Me pareció increíble que una película tan buena se hubiera hecho con un guion tan malo. No entendía yo, no estaba en condiciones de leer. Sería absurdo decir que la lectura en mí fue anterior al gusto por las imágenes, al gusto por la televisión o por el cine. Durante mucho tiempo creí que la literatura solamente servía para aprobar un curso en la escuela o para contener leyes o instrucciones para armar algo. Nunca pensé que fuera un placer sino mucho tiempo después.

El tribunal del idioma

¿Cuándo crees que reconociste en ti mismo la vocación de escritor? ¿En qué momento sentiste que la literatura podía ser un instrumento expresivo?

La manera como se enseña la literatura, generalmente en la primaria, es muy estéril. Difícilmente tú sientes gusto por la literatura a esas edades. Que a los doce años te hagan leer la *Eneida* o el *Quijote*, cuando tú no tienes la real disposición para entender ese tipo de obras, te hace percibir la literatura como algo remoto, ajeno, escrito muchas veces en lenguas muertas. Un beso era literario si los amantes eran griegos; nunca pensaba yo que eso tuviera que ver conmigo, con mi entorno... Estaba yo en las vacaciones previas a la entrada en bachillerato, entre los catorce y los quince años, cuando leí una novela de un adolescente de la ciudad de México que también disfrutaba de las vacaciones previas a bachillerato. El adolescente vivía justamente mi situación: era un joven sin brújula, sin saber qué hacer con su vida, sin saber qué estudiar, etc. Ese libro se llamaba *De perfil* y había sido escrito por un narrador mexicano llamado José Agustín. El libro me lo había recomendado un amigo. Por estar escrito en primera persona, mi amigo creyó que el libro era el testimonio auténtico de un adolescente. No sabía que se podía escribir ficción en primera persona (yo tampoco lo sabía). Mi amigo leyó el libro por puro morbo (que es una de las razones más legítimas para leer) y yo también lo leí. Lo leí para ver si ahí encontraba un tic, alguna ayuda para mejorar mi vida y, bueno, me pareció increíble que el personaje fuera tan parecido a mí. Por primera vez sentí que la literatura formaba parte de mi entorno, de mi experiencia. Yo creo que el lector ideal que puede tener alguien es aquel que nunca ha leído un libro por gusto y que, de pronto, descubre en la lectura un placer. Yo fui ese lector ideal de *De perfil*. Y luego me pareció inconcebible no escribir. Es decir, al mismo tiempo, empecé a escribir. De haber sido uno de los escritores más incultos de Occidente pasé a leer un libro y luego al deseo de querer ser escritor. Entonces empecé a estudiar al mismo tiempo y ya de allí fui llegando a otros libros, incluido el *Cantar de Mio Cid*, que es un libro maravilloso.

Has hablado de José Agustín, que es una influencia netamente mexicana. ¿Pero qué otro tipo de influencias se dieron después? ¿Cómo fuiste avanzando como lector?

Hay un escritor que es como el padre de José Agustín: Salinger. Leí *El guardián en el*

centeno. Leí, por supuesto, a Julio Cortázar, que fue un escritor muy importante para mi generación. En algún momento lo considerábamos como el tribunal del idioma: todo lo que estaba en sus cuentos era permitido; todo lo que no estaba no lo era. Leí *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa; a un escritor chileno que me gustó muchísimo: Antonio Skármeta y sus *Cuentos de desnudo en el tejado*. Eran una especie de cruce de vías entre la cultura juvenil, el deporte y la ficción lúdica. Leí *Rajatabla*, los primeros cuentos de Luis Britto García, que marcaron mucho a mi generación porque también había esa mezcla de ficción y de preocupación política.

¿Y cuáles fueron los modelos referenciales en el caso específico de tu relato “Coyote”?

Para los mexicanos, por supuesto, el gran chamán del desierto mexicano es Juan Rulfo. Hay también otro narrador del desierto que es Jesús Gardea, escritor de enorme intensidad que es un experto, digámoslo así, en el *close-up*. Tiene una mirada muy próxima a los objetos que retrata con admirable precisión: elementos como la insolación, como las flores diminutas, como el sol incidiendo en una taza de cinc. También está, por supuesto, Paul Bowles, que tiene momentos extraordinarios. Bowles expone generalmente al extranjero perdido en el desierto. También está Carlos Castaneda, quien además agrega el elemento, digamos así, psicotrópico del desierto. Esos podrían ser, pues, como los cuatro puntos cardinales.

Mencionaste al comienzo expresiones que te marcaron claramente: la música rock, el cine, la locución deportiva. ¿Cómo sientes que gravitan hoy en día esas expresiones en tu trabajo literario? ¿Están presentes en lo formal, en el lenguaje, en los aspectos temáticos, en la construcción narrativa?

Yo creo que uno tiene distintas épocas y yo jamás he pretendido hacer una estética que explique todos los libros. Yo creo que en distintos momentos he tenido contacto e influencias que me han servido mucho. Cuando estaba haciendo mi primer libro de cuentos, que es *La noche navegable*, o cuando escribí las crónicas imaginarias de *Tiempo transcurrido*, estaba muy cerca de la música rock. Entonces trataba de recapturar, por una parte, cierto ritmo de la música rock y de reflejar además todo el mundo que se desprende del fenómeno rockanrolero: la contracultura, las distintas influencias que cambiaron todos los sentidos, el arte pop en la mirada, en los discos...

La tribu accidental

En el caso de la nueva narrativa venezolana, siento que todavía se arrastra mucho esa especie de pulsión literaria donde lo rural o el paisaje juegan un papel determinante. Ha habido como una incapacidad más o menos manifiesta de asumir el tema urbano o de asumir una narrativa de personajes, personajes que se apasionan, que tienen dramas, que tienen dolores. ¿Sientes que en el caso mexicano se puede hablar de una generación que ha logrado superar ese escollo?

Hay muchos puntos de confluencia y también hay muchas cosas dispares. Incluso en

la obra de un solo escritor hay muchos momentos distintos. Yo, por ejemplo, al escribir un libro como *Tiempo transcurrido* estaba tratando de ejercitar un tipo de escritura que es bastante distinta a la que después he hecho en otros lados. Dentro de *La alcoba dormida*, que es una selección, se notan esos distintos registros. O al escribir para niños, o al hacer una novela como *El disparo de Argón*. Sin embargo, creo que como preocupación común podríamos decir que, por un lado, existe la necesidad de dar cuenta en la literatura de una historia que no se ha podido analizar, que no se ha podido contar de manera satisfactoria. México es un país donde hay una interpretación muy oficial de la historia (y la sigue habiendo), donde héroes que estaban peleados entre sí se nos presentan como si fueran hermanos sucesivos cuando en realidad luchaban por matarse. En síntesis, hay una preocupación por investigar la historia, ya sea la historia reciente o incluso la historia de la Revolución mexicana, desde la literatura. Por otra parte, a mí lo que me parece más estimulante es la posibilidad de ver, de una manera más o menos simbólica, lo que es la historia o lo que es el paso del tiempo. Es decir, no ser necesariamente fiel a una servidumbre de datos, de hechos, sino a la trama más genuina que estaba detrás como un dibujo oculto. Entonces, muchas veces, al tratar de indagar en la historia, al tratar de saber cómo ocurrieron las cosas, lo que tú acabas contando no es sobre esos personajes que realmente existieron ni sobre esos sucesos. Algo cobra venganza con el pasado, pues das cuenta de la trama oculta, de lo que simbólicamente estaba allí, de la temperatura del momento. Porque creo que sería aburridísimo, muy tedioso, y además poco arriesgado, que la novela tratara simplemente de sustituir a la historia, o al periodismo, o a la crónica. Se trata entonces, por un lado, de indagar lo que no se ha podido decir, pero, por el otro, y al mismo tiempo, de tomarle un pulso arbitrario, de desarreglarlo, de ver paradojas que no se habían visto, reinventando un poco el pasado y también la historia que estamos viviendo ahora.

¿Cómo ves el futuro de nuestra literatura? ¿Cómo ves las comunicaciones entre los nuevos autores, entre las propuestas narrativas? ¿Ves una coherencia en nuestro discurso global?

Desgraciadamente, ha habido mucho aislamiento entre los escritores de generaciones posteriores al *boom* en América Latina. Yo creo que ahora apenas empezamos a recuperar terreno. Las editoriales han tenido crisis severísimas en todos los países y los gobiernos militares han pulverizado la literatura. México ha sido una excepción en el sentido de que no ha habido una represión contra los escritores y, al mismo tiempo, ha sido un país de refugio para los escritores de América Latina. Esto a nosotros nos ha beneficiado muchísimo. Yo terminé el bachillerato en una escuela de refugiados españoles. Mi tesis de Sociología me la dirigió un argentino. Estuve en el taller de Augusto Monterroso, guatemalteco. Y antes en el de Miguel Donoso Pareja, ecuatoriano. He tenido trabajos periodísticos siempre al lado de uruguayos y argentinos. De modo que ha habido una continua posibilidad de dialogar con gente de otros lados. Sin embargo, esto nos ha vuelto demasiado cómodos

a los mexicanos. No pensamos que hay que buscar información en otras partes porque hemos estado acostumbrados a discutir en terreno propio con otros latinoamericanos. Ahora, afortunadamente, ya no existe esta situación. Este es justamente el momento para que nosotros busquemos lo que se está haciendo en otras partes, porque es imposible que un libro chileno o que un libro colombiano lleguen a México. No hay manera. Tenemos que buscarlo nosotros. Y así tenemos que conformar lo que Dostoievsky llamaba “la tribu accidental”. Yo creo que podemos hacer una ciudad imaginaria de gentes a las que nos gusta lo mismo y constituir esta tribu imaginaria, esa ciudad accidental, desde el Orinoco, pasando por los Andes, hasta Ciudad de México. Creo que es un buen propósito.

»2003«

Fernando Vallejo

«Para mí la literatura es un borrador de recuerdos»

No muchos se habrán sorprendido cuando el escritor colombiano Fernando Vallejo ganó el premio Rómulo Gallegos en 2003, por *El desbarrancadero*. Pero se armó un revuelo, en el extraño país de entonces, cuando anunció que donaría los famosos 100.000 dólares del galardón a una asociación que defendía a los perros de la calle. Rubén Wisotzki de *El Nacional* documentó en Caracas las audaces declaraciones de un autor cuyas ideas son tan suyas como virulentas

Sentado al lado de la piscina, tomándose su primer café en Caracas, el escritor colombiano Fernando Vallejo no se cansa de manifestar su alegría por recibir, según sus propias palabras, uno de los más grandes premios literarios de América Latina y de que los cien mil dólares que recibirá por su novela *El desbarrancadero* (Alfaguara) el próximo sábado en el Celarg los donará a los perros. Mientras espera la llegada de su compañero entretenido en el cuarto del hotel, el escenógrafo David Antón, antes de dirigirse al encuentro con los periodistas venezolanos, confiesa que el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos es el primero que se gana en la vida, pero que sabía que algún día se iba a ganar algo así, que iba a tener esa suerte, y también que lo donaría a una sociedad protectora de animales.

“Hoy cuando abrí *El Nacional* y vi las fotos de los perros enseguida me acordé de Kim y Kina, mis dos perras que tuve que dejar en México. Quiero que los cien mil dólares sean transformados en bolívares, porque en este país la moneda es el bolívar, ¿no? Ni siquiera quiero tocar el cheque, no lo quiero en mi mano. Hay que tocar el dinero lo menos posible”.

Se han comentado muchas cosas a raíz de su decisión de entregar el monto del premio a asociaciones protectoras de animales. Han comentado que es un acto irreverente de su parte, que por qué no se los da a los niños de la calle, que cómo es posible que ni siquiera se quede con un poco de él para parrandear.

A ver, voy de lo último a lo primero: yo no necesito parrandear, ya parrandeeé todo lo

que iba a parrandear en la vida. No me estoy burlando del premio, todo lo contrario, lo considero uno de los premios más importantes de la literatura. Con relación a los niños de la calle, que los recoja el Papa, que es tan bueno y que ha recogido a miles en el Vaticano. Que él haga eso que yo me encargo de los perritos.

Tiene más de una bronca pendiente con la Iglesia, ¿no?

Sí, pero no por ello me han excomulgado. No me hacen caso. Me siento fracasado. Hubiera cambiado mi excomunión por el Premio Rómulo Gallegos. Y eso que estudié con los salesianos.

¿Confirma, y disculpe la insistencia, que después de su novela La rambla paralela ya no vendrá nada?

Sí, ya maté al loco. Ya está muerto y enterrado. No hay forma de resucitarlo. Lo que yo tenía adentro ya lo saqué para afuera. Ya no hay nada más. Para mí la literatura es un borrador de recuerdos. Lo que paso al papel se me olvida. Y, además, ya no me pasa nada nuevo. No acumulo ya recuerdos. Quiero vivir de lo vivido.

Gran parte de lo vivido es en México, en donde reside desde hace 32 años. ¿Es feliz viviendo allá?

No, no puedo decir eso. No existe la felicidad. Lo que existe son momentos felices. Pero en términos generales nadie es feliz. Por el contrario, son más los momentos en que somos infelices que los que somos felices. Pero, vamos, nadie quiere hablar de eso.

¿Qué está leyendo por estos días?

Libros de física. Leo sobre la gravedad y la luz, dos misterios insondables. Son dos problemas que no tienen solución. Me interesa más hablar de ciencia que de literatura. Pero, ¿cómo voy a hablar de literatura si llevo 20 años que no leo nada de literatura?

Pero ha leído a Gabriel García Márquez. Los escritores colombianos deambulan entre la pasión y el desencanto acerca de su persona. ¿Qué piensa de él?

Pienso que es un prosista menor. Su literatura comparada con la de Manuel Mujica Láinez es muy elemental. Es pobre de léxico y de estructura sintáctica. Y, sobre todo, contra lo que piensa, es un escritor muy poco original, pues es un narrador en tercera persona, que es el camino más trillado de la novela. Sus libros son un chorizo de anécdotas.

En sus dos más recientes novelas, El desbarrancadero y La rambla paralela, habla de su vida sentimental pero siempre en torno a aventuras pasajeras, a encuentros fortuitos.

Ya sé para dónde vas. No hablo de amor, hablo de cariño. El amor me parece muy bajo como sentimiento porque está ligado a algo material que es el sexo. En cambio el cariño es puro. Si hablas de amor inmediatamente hablas de pareja y no hay por qué vivir en pareja. No hay necesidad de ello.

¿Y usted hacia dónde va?

A pasos acelerados hacia la muerte. Tengo 60 años, pero esa sensación la tengo desde los 40 años aproximadamente. Tú sientes que te estás muriendo cuando todas las personas que te rodean, aquellos a los que has querido y los que no has querido, se mueren.

Mira, cuando se mueren hasta tus enemigos, te queda poco por joder, porque ya ni te queda con quien pelear.

¿Le dolió haberse ido de Colombia?

Yo no me he ido de Colombia. Yo a Colombia la llevo en mi cabeza.

¿Cree que su obra se merece el premio? ¿Cree que su obra se sostiene sola?

Como ya te dije, no leo literatura. Si lo mío es lo bueno, pues esto se jodió, ¿cómo estarán los otros?

Busquemos un presidente mudo

La parquedad del escritor (que ya renunció a serlo) en la rueda de prensa, aunada a sus respuestas incómodas según algunos, groseras según otros, pero también maravillosas, de acuerdo a los demás, dejó al menos en evidencia que así como no escribe por escribir, tampoco habla por hablar.

“Aquí tienen a alguien que habla por mí, que habla todos los días”, sentenció como apropiado justificativo. Una hora antes, café de por medio, lluvia de por medio, llegada de por medio a la ciudad, Fernando Vallejo aseguró que el hablar de política no es su debilidad, “pero si me plantean el tema lo hago, no huyo”.

Para empezar deja constancia de que los políticos de América Latina le parecen un desastre. “Este es un continente manejado por una bola de presidentuchos indignos, ignorantes. Toda una gentuza. Y no desde ahora, o desde hace algunos años, sino desde siempre. Lo triste es que va en aumento, cada vez son más ignorantes y más granujas”.

No entiende por qué, desde que se supo que se ganó el galardón venezolano, todo el mundo le pregunta su opinión acerca de Chávez. “¿Por qué todos me preguntan por él? ¿Acaso Chávez es Venezuela? ¿Por qué hay que hablar de él si hay además de él 23 millones de venezolanos? ¿Quieres saber qué opino de él? Mira, cuando sale en la televisión cambio de canal. No lo resisto”. Pero lo mismo le pasa, dice, con los presidentes de Colombia, México, España, Francia y Estados Unidos. “No los aguanto. No aguanto a esos tipos que hablan como cotorritas desenfundadas. Para mí el ideal del presidente es un mudo, un mudo de nacimiento o que lo hayan operado de cáncer de la garganta por fumar y le hayan cortado las cuerdas vocales. Busquemos alguien así y quizás seamos felices”.

»2003«

Enrique Vila-Matas

Un escritor que trata de ser también una literatura

En octubre de 2003, Jesús Ernesto Parra entrevistó para *Plátano Verde* a este autor catalán que entonces llamaba mucho la atención por parte de ciertos lectores venezolanos, que encontraron muy estimulante su mirada tangencial hacia la tradición literaria. Vila-Matas se convertiría en un amigo de Caracas y de Mérida, y en un contacto con el mundo exterior a medida que Venezuela iría cerrándose en los años siguientes

Con una obra traducida a once idiomas, y con el reconocimiento de su novela *El viaje vertical* en la edición 2001 del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, Enrique Vila-Matas es un referente, claro y contundente, de la actual narrativa hispanoamericana. Entre sus obras más destacadas resaltan los títulos *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *El viaje vertical* (1999) y *Bartleby y compañía* (2001). *Plátano Verde* encontró la pista del escritor en el Altamira Suites de la capital. A continuación, la crónica de una conversación con un final incierto, como casi todas las cosas.

Luego de una incesante lectura de su trabajo, de inquirir en los abismos de un lenguaje, que por abreviado y parco no deja de concurrir en la bofetada metafísica, nos acercamos al premiado novelista con la reserva de quien se encuentra con un jugador de póquer al que no se le conocen las mañas. Encontramos en sus gestos nerviosos, su hablar bajo y preciso, y sus respuestas –cuyo verdadero discurso está en lo omitido, en lo tácito, en lo dicho entre líneas–, a un demonio tímido, con un dandismo reservado, sentado en un sofá. Escuchamos de su boca las sentencias que corroboran que no hay escapatoria posible al laberinto del escritor, que una vez que inicias el viaje, el retorno es impensable. Todo esto ocurrió, además, bajo el manto de la tarde de Caracas, con nuestro entrevistado Johnny Walker en mano y la mirada atónita del cronista, que sabía que no escaparía de otra, teniendo la certeza de que si el diablo fuera barcelonés sería Enrique Vila-Matas.

¿Qué tal Caracas? Llega Ud. con las lluvias.

Para mí estupendo que llueva, porque vengo de Barcelona con cinco días de calor como no había ocurrido en cincuenta años. Además impresiona lo prolongado del calor, por más de diez días, más de cuarenta grados... Entonces, se suda el aire, los coches chocan, la gente se pelea en la calle... Así estalló la Guerra Civil Española.

Curioso, además, porque sale de una ciudad con aire de calamidad para llegar a una ciudad que, según palabras de García Márquez, siempre está a punto de que estalle un cataclismo.

Es la tercera vez que vengo a Caracas. La primera oportunidad que estuve acá fue por invitación a Mérida, hace diez años, donde conocí muchos escritores latinoamericanos. Luego, con la edición anterior del premio (Rómulo Gallegos) y finalmente en esta ocasión. Hace dos años tuve oportunidad de viajar nuevamente a Mérida, a visitar amigos, como Ednodio Quintero, por ejemplo. Creo que en esta oportunidad iré a Mérida, pero la vez anterior estuve en el Hotel Los Frailes y luego escribí una crónica sobre eso a mi regreso a España; más adelante, unos señores que no conocía me dijeron: “Fuimos a Mérida y hemos seguido lo que usted comentaba en su artículo, y la gente del lugar se acordaba de usted”.

Según su opinión, ¿cuáles son las líneas que definen su trabajo?

Renovar la literatura, y conseguir la gran utopía; hay muchos que ya la han renovado (la literatura), por lo tanto ese sería el gran objetivo. Luego, contentarme con dejar de fumar, he fumado toda mi vida hasta el año pasado, lo dejé sin ninguna explicación. Al dejarlo me di cuenta de que no me gustaba. Hace un tiempo estuve en Chicago y escribí un artículo a la vuelta, en *El País*, de Barcelona, que iniciaba así: “Fui a Chicago a dejar de fumar, no lo conseguí”. En realidad fui a sitios de *blues* y cosas así, verdaderamente lo que hice fue hacer el ridículo, y a pesar de estar en Estados Unidos –lugar prohibitivo por excelencia– no lo conseguí.

Es curioso que nos hable de renovar la literatura porque, a primera impresión, podríamos decir que algunos de sus trabajos (El arte de desaparecer, Bartleby y compañía) se dedican a contradecir la idea de la novedad en la literatura. ¿Cómo lleva esa contradicción a lo largo de su trabajo?

Con la impresión de que si logro renovar la literatura acabaré haciendo algo que ya se había hecho antes; es decir, que volvería a estar lo viejo, sin novedad alguna; lo clásico y lo antiguo permanecería. Rompe un poco con la idea de que la literatura es una historia que va hacia delante, no creyendo en el progreso, ni en retornos, conviviendo entre lo viejo y lo nuevo. Sería lo ideal, ese equilibrio entre las dos cosas.

¿Y por qué no podría ir hacia atrás la historia y subvertir el esquema homérico clásico? Como en el caso de El viaje vertical, en el que el personaje principal –Federico Mayol–, luego de estar en la ancianidad, es expulsado del paraíso cotidiano y tiene que reiniciar un viaje a lo incierto.

Es un hombre que se inventa su propia cultura; esa noción me llevó a finalizar en el momento en que me di cuenta de que el libro era infinito porque el personaje acababa por

descubrir que podía hacer una nueva cultura para él mismo, inventada por él, que él mismo llama “cultura sin disciplina”. Lo cual me llevaría a escribir otro libro donde se cuente de la nueva cultura que este hombre ha creado.

Y eso es una constante en sus últimos trabajos, que en cierto modo lo distinguen de otros escritores españoles de la actualidad.

Sí. Esa búsqueda la continué con los dos siguientes libros; en el fondo yo vengo cultivando un tipo de literatura autóctona, o sea, mía. Acabo de estar en la feria del libro en Madrid, donde se va a unas casetas en las que se firman libros, con autores españoles, bajo un sol impresionante, y hay algunos escritores, de los que salen en la televisión, que tienen una gran cola, “autores” como Boris Izaguirre, o Pérez Reverte, mientras yo tengo una cola mínima de dos o tres personas –o ninguna–, y como son personas que no conozco entonces me dicen: “Oiga, qué original es usted”.

¿Por qué cree que lo consideran original?

Yo no sabía que ahora se me ve como original. Creo que soy original por poseer una literatura circular, que inventa un mundo propio, teóricamente con escasa conexión con el resto de la literatura, y esa es la cultura que intenta crearse el personaje de *El viaje vertical*.

En un programa de la televisión española Ud. formuló una pregunta que definía en parte una de sus búsquedas como escritor, y se refería a por qué ya no somos poetas.

Se refiere el abandono de la poesía como género literario. Alguien descubre que no sirve para la poesía y deja la poesía, y recurre al cuento que es un género muy intenso también, pero descubre que tampoco sirve para eso y acaba escribiendo novelas.

Hoy día la novela como negocio resulta muy rentable, sobre todo en Europa. ¿Qué opina Ud. sobre esto?

Me parece que hay una sobreabundancia de novelas en España, a diferencia, y paradójicamente, de los países latinoamericanos. Hoy día en España todo el mundo tiene su libro. Hay un escritor español, Serrano Ayala, sobreviviente de la generación del 27, quien dijo que el problema es que quisieron alfabetizar a todo el mundo y como consecuencia ahora todo el mundo tiene su libro.

Hay una frase de Mariano José de Larra que dice: “Escribir en España es llorar”. ¿Se cumple esta máxima hoy día en su país?

Hoy en día en España unas setenta u ochenta personas viven únicamente de la escritura, lo cual es muy insólito. Hasta hace quince años un escritor no ganaba nada de dinero y estaba socialmente mal considerado. Ahora, en cambio, las suegras prefieren que te presentes como escritor, cuando lo usual era que te presentaras como ingeniero, arquitecto o abogado. La valoración social ha cambiado, lo mido por mis vecinos, que primero me miraban con un recelo impresionante pues no entendían por qué no salía del edificio, luego un día salí por televisión y me dijeron: “Le hemos visto en la televisión”. Eso no les convenció del todo, pero al menos los tranquilizó. Ahora leen mis libros porque están premiados.

Retomando un poco el tema de la ciudad, hay una cita de Walter Benjamin que aparece en uno de sus cuentos (“El arte de desaparecer”) y que dice así: “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje”.

Esa frase hace referencia al laberinto intelectual, a que nada es sencillo, que las cosas son muy complejas y nada simples.

¿Qué diferencia el viaje de Enrique Vila-Matas al de los otros autores como Melville, Conrad e, incluso, Homero?

Lo ha dicho Sergio Pitol, cuando apunta que todo lo que he escrito se resume en un viaje al fin de la noche sin tener la posibilidad del regreso. Un viaje sin regreso. De todo lo que se ha escrito sobre mi trabajo es lo más acertado, mi escritura es un viaje sin regreso. No podemos volver nunca atrás. Es un tema de algunas películas norteamericanas de los cincuenta, y de la guerra del Vietnam cuando les decían a los norteamericanos: “Yanqui, vete a casa”, y estos respondían: “¿A cuál casa? Si ya no tenemos casa, ya no hay patria”. Un exilio eterno, una pesadilla. Ya decía Kafka: “No hay salida”. Es imposible el retorno, de hecho un amigo peruano me hizo la dedicatoria más extraña que he visto; en un libro suyo –mi amigo es poeta– me escribió: “Para Enrique, que fue a su casa y no volvió”.

¿Cuál es el próximo punto de partida del viaje literario de Enrique Vila-Matas?

El libro que acabo de terminar antes de mi viaje a Caracas, que se titula *París no se acaba nunca*. Una novela autobiográfica. Explico cómo en mi primer libro, el que escribí en mis años de París, se narra la historia de una persona joven que abandona para siempre la poesía. Es un libro irónico en muchos sentidos. París no se acaba nunca es lo que dice Hemingway en *París es una fiesta*. París no se acaba nunca, te persigue. Siempre estás en París, porque París es tu juventud. Cuando lo terminé me encontré con una cita: “Todo el que ha vivido en París, siempre París le sigue. Todo el que vive en París queda incapacitado para vivir en otro sitio, incluso en París”. Sin duda, quien ha vivido la felicidad en un momento determinado, queda incapacitado para todo lo demás.

»2006«

Gianni Vattimo

En la era del desorden, distribuid el poder

En julio de 2006, el filósofo italiano Gianni Vattimo estuvo en Caracas para asistir al Congreso Internacional de Filosofía. Boris Muñoz lo entrevistó para *El Nacional* sobre los temas de la nueva izquierda «altermundista», la “resistencia a la globalización” y el significado de la “revolución” a principios del siglo XXI

Quizás la palabra posmodernidad haya perdido parte del aura de *glamour* y el prestigio que tuvo hace no tantas décadas, pero Gianni Vattimo, uno de sus apóstoles, confía todavía en que el pensamiento débil de nuestro tiempo ayudará a subvertir el modelo capitalista anglosajón que domina al mundo. Considerado uno de los filósofos más importantes del fin de siglo, Vattimo sostiene que la velocidad del desarrollo acabará por asfixiarnos. No es extraño que una revolución que plantea un ideal colectivista despierte en él un entusiasmo sin reservas, ni que vislumbre en América Latina los signos de un mejor porvenir para la humanidad. Pese a lo estimulante de sus opiniones idealistas, los resultados empíricos del proceso revolucionario son aún dudosos y difíciles de comprobar.

¿Por qué suponer que en este ahora impreciso, del que todos hablan sin saber a qué se refieren, la revolución ha de ser realmente el camino hacia un mejor futuro?

Es un problema que siempre se toma desde un ámbito nacional aunque también tiene una escala mundial. Y esto tiene su razón de ser. Se ha hecho hace unos años un análisis en el Pentágono sobre las futuras posibles guerras por los recursos naturales: el agua, el aire, el petróleo. Esto lleva a entender que hay problemas que no solo abarcan a las naciones, sino que implican las estructuras que sostienen al mundo. Por otro lado, está la imprecisa globalización, que implica intensificación de las relaciones comerciales, tecnológicas y culturales. Se habla de choque de culturas, que implica las tradiciones, las religiones y las costumbres y cuyo roce se intensificó con la globalización económica. Pero me parece que la misma palabra revolución, que tiene un sentido siempre vago, hoy no puede significar lo que significó a fines de siglo XVIII. Por ejemplo, aquí se habla de revolución chavista

o bolivariana, pero no se han cortado las cabezas de los reyes, como sucedió en Francia, o de los zares como pasó en la Rusia de Lenin. La revolución ya no puede significar la toma violenta del poder para imponer un cambio abrupto.

¿Hasta qué punto se puede hablar de revolución? Cuando se habla de revolución suele aparecer un elemento arcaico: vuelven elementos míticos o históricos de la historia nacional para alimentar una utopía del futuro.

Eso es importante recalcarlo, porque la revolución ha sido muy frecuentemente como la revolución de los planetas: la Tierra vuelve al mismo lugar donde estaba hace 10.000 años. Es decir, en la palabra revolución hay este sentido de recuperación de lo que pasó hace muchos años y que le da su carácter. La gente cuando quiere grandes transformaciones lo hace siempre con una gran tensión. Es la vuelta al futuro pero a partir de algo imaginado quizás míticamente como algo que ya ha existido. Ninguna revolución se plantea que todo tiene que ser totalmente nuevo. Incluso la novedad de la vida cristiana –la conversión– tiene que ser una reconversión ante el pecado original.

¿No sería más revolucionario y liberador renunciar al pasado, sea mítico o histórico? Las utopías buscan el futuro pero llegan del pasado. Sin hablar de utopía, países como India están impulsando un capitalismo de escala mediante empresas pequeñas y medianas. Ese sistema ha ayudado a muchos a salir de la pobreza.

Ese es un punto. Pero se requiere de una intervención positiva del Estado. Italia y otros países europeos también tratan de promover a las pequeñas empresas. Pero no sé si eso funciona. Hasta cierto punto las pequeñas empresas son comida para las grandes, como el Pac-Man de los videojuegos. Yo comprendo que hay otras iniciativas. Como decía Marx, la economía no es una ciencia natural, es una ciencia histórica. Y como tal, para entender cómo se organiza el mundo hay que prestarle atención a la economía. Imagínate un sistema que no se socializa disponiendo de las mismas grandes posibilidades tecnológicas de que dispone el capitalismo actual. Por ejemplo, nosotros podemos ser vigilados y controlados incluso en la intimidad de nuestra propia habitación. ¿Qué pasa si ese poder no es administrado por un poder más popular y colectivo que el actual? Deviene verdaderamente el Gran Hermano.

La ironía es que ese poder exista y que sea inevitable que alguien lo controle.

Es por eso que no solo hay que luchar por la redistribución de la riqueza, sino también por la redistribución del poder. Es por eso que hablamos de revolución y también de socialismo. Es decir, una idea de distribución del poder lo más compartido posible. Sé que eso no es fácil.

La Rusia de Lenin y Stalin o la Cuba de Castro no son ejemplos felices de redistribución del poder.

Reconozco que no fueron buenos distribuyendo.

Uno se pregunta qué tan lejos se llegó en esos países en la creación de un orden mejor.

Este no es un problema que se resuelva solamente mirando al pasado. Yo creo que la

democracia que se instauró en Italia después de la Segunda Guerra Mundial era una democracia constitucionalmente bastante evolucionada y tolerable. La Constitución italiana es una de las más jóvenes porque se sancionó en 1948. Pero el problema es cuánto va a durar este sistema. El peligro del mundo actual está muy ligado al hecho mismo del desarrollo. Se consumen más recursos, que con el tiempo devienen más escasos. No se trata de juzgar los sistemas de forma estática sino según van evolucionando. Estoy convencido de que cuando los estadounidenses ocuparon Europa al fin de la Segunda Guerra Mundial eran liberadores. Ahora tengo mis dudas. Pero eso no depende tanto de sus buenas o malas intenciones, sino de la evolución del sistema industrialmilitar.

Hay teóricos del imperialismo, como Niall Ferguson, que argumentan que el desorden global se debe a la ausencia de un imperio benévolo pero más fuerte de lo que es actualmente Estados Unidos. Esto le permitiría consolidar una hegemonía a través del control de los recursos y su distribución.

Estoy persuadido de que hoy existe, como quería Emmanuel Kant, un orden mundial, con leyes internacionales y una fuerza que las ejecute. Si uno se pone a ver, Estados Unidos cumple ese rol, que era el que originalmente debería cumplir la Organización de Naciones Unidas. Es un sistema de paz controlado por una policía. Pero no funciona porque para los pueblos bajo su regla no funciona. Si todos fuéramos filoamericanos, perfecto.

Ya imagino adónde va su broma.

Yo siempre digo que si Italia fuera un estado de Estados Unidos sería estupendo porque yo podría votar por el presidente. Pero en este momento solo somos una colonia. Es decir que debo acatar las decisiones de los presidentes de Estados Unidos sin haber sido consultado sobre ellas. Obviamente ningún imperio cuenta con una legitimidad abstracta. Se legitiman cuando funcionan. El problema es que ahora el mundo es un gran desorden. Hay más desorden y violencia que en tiempos de la Guerra Fría. Sé que esta época la pagaron los rusos y los otros países de la órbita soviética con una carencia de libertad, pero ciertamente había más orden internacional. Veamos lo que pasa en Irak. Si los Estados Unidos hubiesen logrado establecer la paz social después de derrocar a Hussein habría adquirido una legitimación de hecho, pero el país funciona peor que con Hussein. Se reproduce el esquema planteado después de la Primera Guerra Mundial de fomentar las tensiones internas para justificar las ocupaciones.

¿Cómo sería un escenario favorable?

Incluso si el imperio funcionara a la perfección, si todo marchara bien –con muchas policías, obviamente–, no me gustaría vivir en él. No soy compatible con la idea de que la historia se acabó.

¿No le gusta Fukuyamalandia?

Exactamente. Los italianos decimos “la vida es bella porque es variada”. No olvidemos que durante la Pax Romana nació Jesús, quien desató una revolución de la que todavía tenemos noticias.

¿Qué ofrece Europa en la configuración de un nuevo futuro?

Ser un polo alternativo a Estados Unidos. Un mundo unipolar, como el que Washington intenta imponer, no puede ser un mundo pacífico porque deja afuera demasiadas diferencias que, a fin de cuentas, terminan por rebelarse contra esa unidad. Un mundo con varios polos –Estados Unidos, China, India, Europa, etcétera– es más equilibrado.

¿Se puede entonces tener nostalgia de ese mundo?

No es nostalgia de la Guerra Fría, sino de un mundo con diferentes polos. Paradójicamente, el único defecto que no puedo aceptar de esa época es la carencia de libertad que vivía el bloque soviético. Pero esto era característico de un mundo bipolar que, sin embargo, permitía pensar en un modelo de sociedad menos terrible que el capitalismo.

Pero fue un rotundo fracaso, lleno de campos de concentración donde murieron millones de personas.

Fracasó por intentar ser lo mismo que Estados Unidos, una potencia industrial y militar. Hoy estamos en otra etapa. No es necesario imaginar una república cosmopolita total, sino un mundo de equilibrios que representen formas de vida diferentes.

También es posible estimular la conciencia de una sociedad menos consumista.

Bueno, eso sí estaría reñido con el espíritu del capitalismo, que funciona aunque mucha gente no recibe sus beneficios. Sería un atentado contra el individualismo anglosajón y significa que tendríamos que catolizar un poco más el capitalismo. Eso lo digo como “catorcomunista” que soy y a conciencia de que, para algunos, esa palabra compuesta reúne lo peor de dos ideologías.

¿Cuál puede ser el aporte de la alterglobalización en un escenario de control mediático y tecnológico?

Yo creo que se trata de apoyar la multiplicación de grupos y propuestas que hagan más lento el desarrollo. Nosotros tenemos en nuestra mente el ideal de una sociedad normal. Que sea absolutamente específica, planificada, unificada y legal. En términos psicoanalíticos, ese es un ideal tanatológico, que nos lleva al cementerio. Como burgués europeo que soy tengo también este ideal de una democracia representativa y sistemática. Pero siendo realista eso no se da y quizás tampoco sea un ideal existencial. Yo fui educado con los textos cristianos y con frecuencia pienso en que San Pablo habla de la tribulación. No es que San Pablo diga que sufrir es mejor que gozar, el problema es que sin conflictos ni tribulación no hay vida. De modo que en este momento en que prevalecen fuerzas homogeneizadoras y unificadoras, se trata de ser más anárquico. Creo que eso me vuelve un “catoanarcocomunista”.

¿Para qué sirve entonces la democracia?

Lo que es importante, para mí como filósofo, es que la democracia no es un régimen establecido, es un régimen de lucha cotidiana, sin muchas garantías. La idea de la participación en la cotidianidad democrática está llena de angustia, como la tribulación de San Pablo. Eso es lo que tengo que aceptar. Los mejores amigos que tengo son aquellos con los que escalaba las montañas. No se trata de asumir una gesta heroica pero sí de tener empresas comunes. Todo esto se puede desarrollar en sistemas democráticos más dinámicos.

»2007«

Derek Walcott

«La poesía no puede morir jamás»

Acaba de fallecer, en su casa de la isla de Santa Lucía, el gran bardo del Caribe anglófono, al cabo de muchos años, muchos viajes y muchos versos. Ana María Hernández tuvo el gusto de disfrutar tanto de sus ideas como de su bonhomía en mayo de 2007, cuando acudió a Caracas invitado por Banesco para el evento Palabras para Venezuela

Derek Walcott es un Premio Nobel jovial, dispuesto a las bromas, sencillo y profundo a la vez. Si a las luminarias y grandes estrellas las solemos colocar en un pedestal, Walcott es de los que hacen lo posible por bajarse y de paso conseguir hacer de ello un motivo para reír.

La semana pasada, Walcott brindó su poesía a la audiencia que lo escuchó en el evento Palabras para Venezuela, organizado por Banesco, en el que también participó el Nobel de la Paz 2006 Muhammad Yunus.

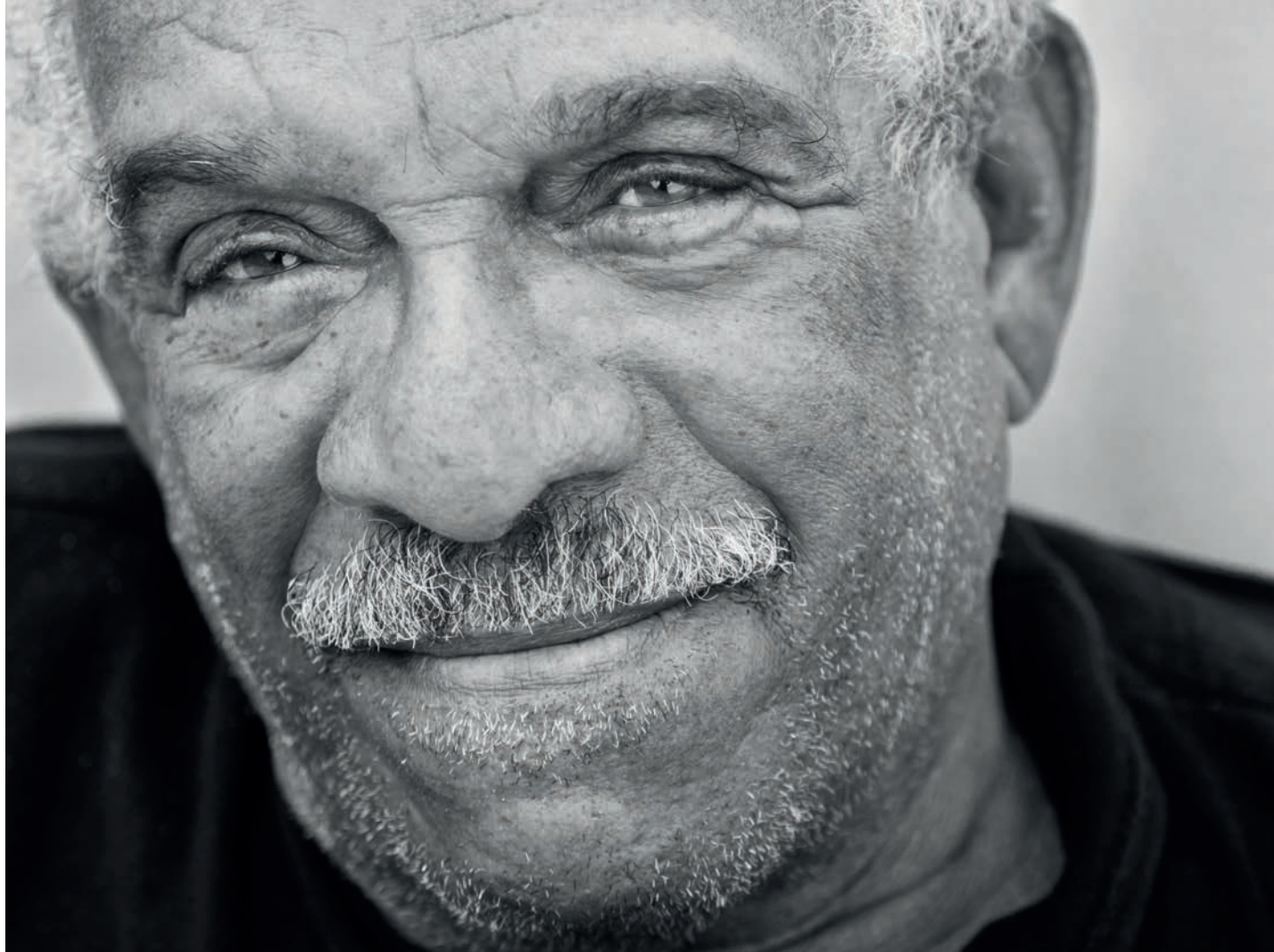
¿Cómo es su ritmo de trabajo, su disciplina poética?

En un día cualquiera escribo piezas de teatro, pinto o trabajo en mis versos. Si estoy en el Caribe, en mi isla (Santa Lucía), voy a nadar un rato antes de almorzar, luego duermo mi siesta y en realidad no hago nada. Tampoco trabajo en la noche, así que si nos ponemos a ver, no sé cuándo trabajo, ja ja ja, pero sí hay evidencia porque los libros están allí. Yo solía levantarme a las 5:00 am, pero me di cuenta de que lo hacía para fumar, no para escribir.

¿Cómo llega a ser poeta?

Supe desde joven que quería serlo. Mi mamá era maestra de escuela y actriz. Ella recitaba poemas de Shakespeare y pasajes de sus obras, así que la poesía que escuché creciendo no era banal ni sentimental, sino poderosa, y yo esperaba que mi mamá recitara mis poemas.

¿Ella llegó a recitar sus poesías?



No, pero conoció lo que estaba escribiendo, incluso me dio el dinero para editar mi primer libro. Le pedí 200 dólares, una fortuna en 1947, en Santa Lucía. Hoy sería como pedir dos mil dólares.

¿Qué trabajo poético acomete en la actualidad?

Estoy trabajando en guiones de cine, así que por favor, si puede, publique que necesito que me financien la película, ja ja ja.

¿Cuál es el rol de la poesía en la actualidad?

La poesía no puede morir jamás. En estos momentos de crisis yo sigo diciendo lo mismo, pero es lo que siento que debo decir. La idea de la *República* de Platón no tiene poetas, porque la poesía perturba el *statu quo*. De manera que uno establece en la *República* la perfecta visión de los dictadores, pues siempre habrá quien señale una debilidad, y esa es la condición en la cual la poesía es suprimida. La poesía ha sido reprimida porque uno no puede separarla del sentido de justicia.

¿Y sobre la libertad de expresión?

Eso se ha vuelto una de las situaciones más críticas en la formación de un Estado. Uno

puede llamar públicamente “idiota” al presidente de Estados Unidos, pero eso no ocurre en una dictadura. La libertad de expresión es inherente al ser humano y desafortunadamente hay países que toleran la dictadura porque no quieren perturbar el equilibrio, o viven bajo temor.

Después del Nobel no recibió más premios, ¿es el final?

Estar en Caracas es el resultado de ese premio, recibo invitaciones de todas partes, si no, ustedes no estarían atendiéndome. Pero estoy bromeando.

¿Influyó el Nobel en su trabajo poético?

No, en nada. Puedo pasarle un video recibiendo el premio, mientras trabajo lo veo. Ja ja ja.

Pero después de recibirlo debió sentir un compromiso con sus lectores.

Le voy a contar una anécdota. La mañana en que gané el premio, afuera de mi apartamento en Boston había reporteros, camarógrafos, fotógrafos. Bajé a Dunkin’ Donuts a desayunarme y, al ir allá, todos me siguieron. Pedí una dona y un café, me la comí e hice esto [muestra el gesto de aprobación con el pulgar derecho], la dona estaba buenísima. Y la foto que publicaron decía: “Estoy muy feliz de haber ganado el Premio Nobel”, y en realidad lo que decía era que la dona estaba sabrosa, ja ja ja. Yo quisiera que esto se corrigiera, no era vanidad, para nada.

¿Tuvo el galardón algún efecto psicológico?

Una o dos veces me levanté a medianoche y me puse una sábana alrededor, cogí unas ramitas y me hice una coronita, y caminaba por las calles de Boston con un cartelito que decía: “Yo gané el Premio Nobel”. Aparte de eso no me afectó, ja ja ja.

¿Qué conoce de la poesía latinoamericana y venezolana?

La verdad, no mucho, pero sí conozco latinoamericanos: soy fanático de Neruda, los primeros poemas de Vallejo. En estos momentos releo *El otoño del patriarca* (de García Márquez).

¿No siente que leerlos traducidos afectan la esencia?

García Márquez escribe en un inglés maravilloso, ja ja ja, y la traducción es excelente; me recuerda a Faulkner.

»2007«

Carlos María Domínguez

«La verdad no puede contarse sin la ilusión de que comprendes su sentido»

El periodista y editor venezolano Daniel Centeno, en la actualidad catedrático en Estados Unidos, acumuló durante varios años una buena cantidad (y calidad) de entrevistas con escritores. Esta, con este narrador uruguayo, es una de las que publicó en su libro *Retratos hablados*. Contiene, entre otras cosas, la historia de una amistad, o al menos una alianza, entre un escritor y un ladrón

Antes de que Onetti, Carver o Faulkner le den permiso, Carlos María Domínguez (Buenos Aires, 1955) abre un bolso de cuero que trae consigo y extrae un libro raro: *Una joya por cada rata* (Cal y Canto, 2001), coescrito por él mismo y un tal Darío Giro.

Antes de regalarlo, echa el cuento: Darío fue un ladrón profesional con un respetable prontuario. El mismo Domínguez fue testigo de su último robo en Uruguay: en el verano del 93 un prolongado tiroteo estalla en la sucursal del Banco de Boston de Montevideo, ubicada frente a la redacción donde trabajaba. El escritor bajó a la calle con sus compañeros y se encontró con algunos policías heridos, dos hombres muertos y un carro estrellado contra el acoplado de un camión. Esa tarde Darío logró huir, aunque al poco tiempo fue capturado.

“Años más tarde, un día me llamó mi editor en Montevideo, de Cal y Canto, para decirme que le había llegado el testimonio de un ladrón de bancos y para preguntarme si me animaba a reescribirlo; incluso, a trabajarlo con Darío Giro. Entonces el ladrón cumplía una condena de 18 años en un penal del interior uruguayo pero, beneficiado por un régimen de salidas temporarias, viajaba los fines de semana a Montevideo”.

De esta forma comenzó la redacción a cuatro manos de *Una joya por cada rata*. Domínguez y Giro empezaron a juntarse en bares de Montevideo. El escritor argentino le pre-

guntaba detalles de su historia. Luego trabajaba sobre los manuscritos, se los mostraba al ladrón e instauraron una metodología sencilla pero eficaz: Giro corregía las torpezas de Domínguez y viceversa.

“Me impresionó la autenticidad de la historia, la oportunidad de conocer el hampa por dentro, la durísima vida carcelaria en el Retén de Catia, el contrasentido de que en los penales, que representan el máximo de la ley, impere la más absoluta ausencia de estas y que prospere la más sofisticada escuela del crimen... Y es que Darío se hizo criminal profesional aquí, en Venezuela. De hecho, cuando salió en libertad armó una banda conocida como Los Sureños, que robó decenas de bancos y joyerías en Caracas y sus alrededores. El libro cuenta cada uno de sus asaltos, la excitación del dinero y, de un modo singular, los códigos morales que rigen en el delito porque allí donde un hombre se enfrenta a la muerte, la amistad, la complicidad, el amor, una moral ordena su destino y auxilia una vida, su sentido y sinsentido”.

El libro tuvo sus 15 minutos de fama, en los cuales el extraño dúo visitó diarios, emisoras de radio y televisión para brindar las más variopintas entrevistas. “Él todavía estaba preso y yo, quizá, un poco loco, pero ya entonces había aprendido a respetarlo, como persona y como personaje”. Después de la promoción, Domínguez nunca más vio a Giro, este se despidió para siempre como los personajes de ficción que se topan con la última página.

“Solo sé que consiguió su libertad y que vive en Montevideo”.

Lo cierto es que Carlos María no vino a hablar de Darío, sino de *La casa de papel* (Punto de Lectura, 2004), una novela muy corta en donde dos personajes como estos podrían entrar sin problemas en su universo. La historia, contenida en esas 71 páginas, es un homenaje a los libros y a los amantes de las bibliotecas imposibles. Escrita con las tintas de una novela de misterio, se inicia con las indagaciones de un académico sobre un extraño ejemplar de *La línea de sombra*, de Joseph Conrad, dedicado por una profesora británica, arrollada al cruzar la calle mientras leía los poemas de Emily Dickinson. La pesquisa lleva al narrador a toparse con una galería de personajes obsesionados por las lecturas, y a la evidencia de una íntima paradoja: los libros cambian el destino de las personas, pero las personas también cambian el destino de los libros. Esa alianza puede ser también la del tormento y el deseo.

La idea, como casi todo en la vida, vino de manera fortuita. Hace unos años Domínguez levantaba una cabaña en la costa del mar y allí tuvo todo claro: de repente, especuló con la posibilidad de convertir sus libros en bloques para su casa. El regusto le quedó, pero aún necesitaba un hilo conductor, un personaje capaz de realizar en la ficción lo que en la realidad sería una completa locura: un Carlos Brauer, un bibliófilo voraz, capaz de cometer la herejía.

“Recogi mi experiencia y la de un bibliófilo montevideano que guardaba sus 25 mil volúmenes en un enorme apartamento. Las bibliotecas eran de lapacho y los estantes tenían

un tratamiento especial para rechazar a los insectos. Durante muchos años atesoró los volúmenes que aún guarda ese piso dedicado a los libros. Vivía con su esposa en la planta superior, pero todos los días, al regresar del trabajo, se encerraba en su biblioteca y le dedicaba cuatro o cinco horas al placer de la lectura. Lamentaba que ese tiempo fuera escaso y no le alcanzaban los medios ni la vida para saciar su curiosidad. Alguna vez pensó en comunicar mediante una escalera interna los dos pisos, pero concluyó que no es bueno mezclar los libros con la vida doméstica porque necesariamente se contaminan”.

Cuando Domínguez revela parte de su *ars literaria*, cuesta pensar que su vida doméstica no esté contaminada. De alguna forma, se entiende por qué en un momento aceptó escribir la loca historia de un ladrón de bancos que tenía asolada a la capital de Venezuela: porque es un cazador de personajes.

Su bibliografía no lo desmiente. Si en un momento no puede convertirlos en ficción, Carlos María se pone su traje de biógrafo y se rinde con placer hacia el rigor del dato exacto. Suyas son *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti* (en colaboración con Marta Esther Gilio), *Tala Invernizzi. La rebelión de la ternura* y *El bastardo. La vida de Roberto de las Carreras y su madre Clara*.

A estas alturas, ya es de noche. Domínguez termina con sus compromisos promocionales en Venezuela, después de haber sido invitado a la Feria del Libro, bebe una copa de vino tinto y habla de su trabajo.

“Cuando escribes una biografía trabajas con la verdad, pero la verdad no puede contarse sin la ilusión de que comprendes su sentido. No es que invente situaciones, las situaciones están ahí y nada significan fuera del modo parcial y comprometido en que las doy a conocer. No soy un biógrafo profesional. Si me ocupé de Onetti, del poeta y dandy Roberto de las Carreras y del pintor Invernizzi, es porque han sido tres grandes transgresores de la cultura rioplatense y cada uno me llamó a vivir una experiencia personal”.

Mientras habla, es posible percibir que, además de esgrimir una sostenida curiosidad, Domínguez siente una tremenda envidia por las formas imaginativas que asume la realidad. Lo dice vencido por los consuelos de quien firma un armisticio. Carlos María es un escritor de raza y prefiere hablar de los destinos y el azar como una escritura.

“La estructura de la novela es biológica porque su ilusión se realiza a través de los sentidos (un atardecer que se demora, el silencio de una silla vacía, el olor de la tierra mojada). La experiencia sensible da el mundo. El narrador es un demonio que juega a ser Dios. Faulkner encarnó eso con una ambición asombrosa. Con la vida de los personajes cuenta el vuelo de un pájaro en el campo. La novela es el tiempo de la historia que contamos, el proceso que lleva a un personaje de una situación a otra, y si el resultado a veces es prodigioso, es porque todo el juego se levanta de una condición miserable”.

Dicho esto, ríe. No muestra sus heridas, pero reconoce que le afecta escribir y todo lo que eso conlleva: el duelo que provoca matar a un personaje, el ansia, la intensidad, la desesperación producida con cada párrafo que no se despacha.

“El público suele creer que escribir es una experiencia maravillosa. Lo es, pero no porque sea un gozo perpetuo. Hay momentos de desequilibrio y desazón. Desespero por contar una historia, vivo obsesionado con ella y cuando la termino la vida parece vaciarse de sentido. José Donoso me contó un día que demoraba la novela que estaba escribiendo porque sabía que al terminarla iba a regresar a esa angustia. Había ido creciendo novela tras novela, y tenía miedo de que aquella que escribía fuese la última”.

De pronto, Domínguez deja de ser el autor que ha logrado el aplauso de Bernard Pivot, el que tiene varios premios en su haber y traducciones en una veintena de lenguas. Casi sin avisar, habla como un ladrón que está por dar su último golpe.

“Las influencias vienen de la literatura, pero las más importantes pertenecen a la calle. Y lo que yo digo es que vengan todas porque la originalidad nunca es falta de contacto con el mundo. Onetti, Carver, Faulkner y tantos otros dan permisos. Uno los lee y piensa: ‘Mira lo que este tipo se animó a hacer... Es posible lograrlo, o todavía vale la pena intentarlo’”.

Suelta un largo suspiro y toma otro sorbo de su copa. En cierto modo su reto es mayor que el de hacer volar las cajas fuertes. Tomar los tesoros de la realidad no es un crimen que esté contemplado en la ley o que imponga apelables condenas. En el caso de los escritores, estos llevan su cárcel, audiencias, abogados, jueces, jurados, secuaces y compañeros de celda dentro de los ladrillos que están en su interior. Carlos María bien sabe lo duro que es vivir con ellos.

»2009«

Antonio Gamoneda

«El rayo llega a nosotros no demasiadas veces»

Leonardo Padrón ha entrevistado a mucha gente en su programa de radio *Los Imposibles*, del que ha editado, a su vez, unos cuantos volúmenes. Pero pocas veces se le puede ver tan conmovido con el entrevistado como en este caso, en que conversa con uno de los grandes poetas del idioma, a propósito de la feria de la Universidad de Carabobo, en Valencia, en 2009

Sala de espera. La cita fue en el sol de Valencia. Eran las dos de la tarde en los ojos de todos. Ocurría la Feria Internacional del Libro de la Universidad de Carabobo y Antonio Gamoneda era el invitado mayor. La directiva de la feria me había concedido el privilegio de conocerlo y grabar el encuentro. Me había llegado el rumor de un ser esquivo a las entrevistas y cansado del ruido de su fama. Pero frente a mí se sentó un hombre generoso en disposición y palabras. Me sorprendió, sí, que ante cada pregunta cerraba la mirada y parecía viajar largamente a algún lado para volver con una respuesta acerada y precisa. Había que esperar su regreso del silencio. Se producía una pausa infinita. Y aparecía, de pronto, la frase rotunda como un dardo en la pared, la reflexión exacta y sin mácula. Se imponía su devoción casi religiosa por los vocablos.

La tarde alrededor dejaba caer ciertas impertinencias: la corneta de un carro, un portazo imprevisto, sobresaltos sin firma. Pero el gran poeta nunca renunció a su paz interior. Hizo de la conversación una fiesta del pensamiento. Al final, me pidió algunos nombres de poetas venezolanos: quería llevárselos en su valija de trashumante.

Y volvía a cerrar los ojos, mientras la tarde era un sol, un puro sol en las palabras.

Postal

Aristóteles dijo alguna vez que en la poesía hay más verdad que en la historia. Pedro Salinas insistió en que la poesía es una aventura hacia el absoluto. Höbbel decía que en los

poetas sueña la humanidad entera. Y Jean Cocteau terminó de clavar la daga al decir que la poesía es indispensable, aunque no sabía muy bien para qué. Hay innumerables intentos por definir la poesía, ciertamente. Pero los poetas, ¿qué son? ¿Tribu elegida, soldados del asombro, hombres con ojos de niño? Quién sabe realmente lo que es un poeta. En un rincón de España llamado Oviedo, por ejemplo, nació uno que, sin mayores estridencias, le ha dispensado al mundo una de las obras más seductoras, personales y vigorosas de la poesía escrita en lengua española en los últimos tiempos. Se le conoce como Antonio Gamoneda, y de ser un poeta de culto consumido por un selecto grupo de lectores terminó siendo reconocido en el año 2006 con el Premio Cervantes, sin duda, el premio literario más importante de la cultura hispana. Solo entonces, el resto del mundo volteó a descubrir la monumental obra de un verdadero orfebre de la palabra, un maestro de la elegancia y la sensualidad verbal. Quizás lo que terminó de deslumbrar a todos fue la belleza sin descanso de cada una de sus páginas, una belleza lingüística donde se encuentra acunada toda la intemperie del hombre humanísimo, una belleza que produce escalofrío, enigma y redención al leerla. En definitiva, acercarnos a la palabra de Antonio Gamoneda, al salmo de su obra entera, es acercarnos al pensamiento, el acento y la intrigante lucidez de un escritor fuera de serie. Estamos hablando de alta poesía. Estamos hablando de alguien que tiene una vida entera en estricta vigilia dentro de las palabras, asomado al aserrín de sus huesos y contándonos el complejo jardín de la condición humana.

El rayo de la poesía

Alguien dijo que un buen poeta es alguien que, pasando toda su vida bajo la tormenta, consigue ser alcanzado por el rayo cinco o seis veces; una docena o dos, y será grande. ¿Cuántas veces ha sido alcanzado por el rayo Antonio Gamoneda?

Probablemente muy pocas, porque dentro de una patria lingüística como es la nuestra pueden darse cada cien años, como mucho, cinco grandes poetas, y cada doscientos o trescientos, un poeta genial. Eso nos dice que el rayo llega a nosotros no demasiadas veces, aunque estemos en disposición receptiva. Si somos rigurosos, en España tendríamos que escoger cinco poetas o seis, algo por el estilo.

¿Tan pocos?

Y son quinientos años. No hablo de poetas dignos, presentables, inteligentes, sensibles, valiosos, no; hablo de esos poetas que realmente nos proporcionan una realidad existencial. Fíjese bien lo que digo, una realidad existencial que es auténticamente una creación.

En ese estrechísimo panteón que invoca, ¿quiénes serían esos cinco o seis nombres?

Tendría que empezar por Garcilaso de la Vega. También Juan de Yepes o San Juan de la Cruz, el nombre que se prefiera darle. Y como no creo demasiado en los géneros, diría que Miguel de Cervantes, aunque Cervantes hablaba de la virtud que no quiso darle el cielo cuando se refería a la versificación. Sin embargo, la grandeza de Cervantes consiste en



haber creado la novela moderna, precisamente porque fue capaz de colocar, bien colocada por cierto, la poesía en la secuencia narrativa. Entonces, Cervantes fue poeta, pero no con su versificación, sino principalmente por su gran libro. Y luego, mire usted, tenemos que hacer un salto hasta finales del siglo XIX, con las llamadas generaciones. Aunque el concepto generacional es a veces un poco equívoco...

Sí, arbitrario a veces.

Sí, la generación del 98, con Machado, por ejemplo, y a continuación dos poetas o tres, no más, de la también llamada Generación, pero esta del 27; es decir, de la generación ac-

tiva en el primer tercio del siglo XX y anterior a nuestra Guerra Civil. Todos esos. Si antes dije cinco o seis puede que hayan salido siete, pero no más.

Con respecto a lo que comenta de Cervantes, valdría decir que efectivamente toda gran novela lo es solo si tiene en sus entrañas aliento poético.

Y Aristóteles decía de la poesía que es el género que carece de nombre, que no tiene propiamente género, o lo que viene a ser igual a decir que puede participar en todos los géneros. Leer *La Celestina* de Fernando de Rojas es leer un enorme poema narrativo.

Cuando está en la ejecución, muchas veces morosa, lenta, dolorosa, de un poema ante la página en blanco, ¿no siente, cuando logra un verso feliz, esa pequeña euforia personal que dice “este verso me quedó muy bien”?

Sí, vamos muy de acuerdo, peligrosamente acordes, porque ha mencionado usted la página en blanco. Para mí la gran pasión en el orden de la creación de escritura como función estética, vamos a decirlo así para aludir a todas las modalidades en que la poesía puede aparecer y reaparecer, mi gran pasión, digo, es la página en blanco. Luego vienen las otras cosas, la publicación, el reconocimiento público en mayor o menor medida –en el caso de los poetas más bien en menor medida–. Todo esto yo lo considero importante, pero secundario respecto de la gran pasión que es la hoja en blanco. Y efectivamente, el enorme chispazo revelador y creador se da en un poema una, dos veces si acaso. Existe una conciencia de ello, y más que euforia es algo parecido a una especie de enorme sorpresa, de encuentro ante una aparición imprevista, pero que está en ese momento, que ha llegado.

La feliz condena de ser poeta

Una pregunta que suele ser recurrente a los escritores: ¿cuál fue el momento iniciático en que se generó ese maridaje, que muchas veces termina siendo para toda la vida, entre el poeta y la palabra; es decir, cuándo el vicio de la poesía entró en usted?

Lo tengo muy claro, pero eso no significaba la capacidad de escribir poesía. Yo tenía una gran ilusión por aprender a escribir, pero ocurría que los colegios, a causa de la represión que se inició desde el primer momento de nuestra Guerra Civil, estaban más cerrados que abiertos. El profesorado fue objeto de represión en términos muy amplios, y en particular en la provincia donde yo vivía y sigo viviendo, en León. Entre las pocas cosas que mi madre había llevado a León era un libro, en mi casa la biblioteca era ese solo libro. Ese libro, como las escuelas estaban cerradas, yo se lo pedí a mi madre, y después iba a todo el mundo que pillaba y le daba “la lata”, como decimos en España, preguntándole: “¿Y esta qué letra es?”. De una manera trabajosa pero feliz, fui aprendiendo a leer. Y aquí viene lo que puede ser significativo: aquel era un libro de poemas escrito por mi padre. La poesía entra en mi vida así, juntamente con el aprendizaje de la lectura, inseparable de ella.

Aprendió a leer con poesía.

Empecé a leer con poesía y eso se reunía con el terrible espectáculo de la represión

ejercida por los militares sublevados en el barrio donde yo vivía; esos dos aspectos han configurado mi escritura hasta el día de hoy.

La difícil infancia

Su hoja de vida dice que usted mismo se autoexpulsó de un colegio religioso. ¿Por qué lo hizo? ¿Sintió que no estaba conectado con el sistema educativo que estaba recibiendo?

Tengo que hablar con crudeza y supongo que usted me lo va a permitir.

Por favor.

Mi madre tenía un único pariente en la ciudad de León que era donde nos habíamos trasladado. Este único pariente era parte importante dentro de la localidad leonesa, de los militares sublevados contra la Segunda República española. Este hombre, para qué decir otra cosa, era un auténtico criminal, juez instructor en los juicios sumarísimos que se realizaban a los prisioneros que habían sido fieles a la República. Por caracterizarle de una vez, diré que era un hombre que bebía bastante y podía dormirse en un juicio. Entonces, cuando el ayudante, con cierta prudencia, le tocaba para despertarle, “mi comandante”, él despertaba y decía “pena de muerte”. Este hombre terrible, sin embargo, nos proporcionaba algunas ayudas que entonces eran auténticas pobreza, pero muy importantes. Por ejemplo, que nuestra ración diaria de pan era un poco más grande que las de los demás. Llegados mis diez años de edad, mi madre le pidió otro favor. Al trasladarse a Oviedo y al estar Oviedo cercado por las llamadas Tropas Nacionales, se habían interrumpido los recursos económicos de mi madre, que tenía que recibir de Oviedo la pensión de mi padre, quien fue director de un periódico allá. Mi madre le pidió que nos ayudara a que yo ingresase en algún colegio donde le perdonasen el pago de la enseñanza, y esto fue en los agustinos de León. Yo me imagino que ahora mismo los agustinos son de otra manera, pero entre aquellos enseñantes, entre ese setenta y cinco por ciento de la comunidad religiosa y docente que componía en León, estaba muy extendido el sadismo, la pedofilia. Fueron los abusos, los intentos de, no de uno, sino de varios componentes de la orden de utilizarme sexualmente de alguna manera, los que me pusieron en situación de pensar que yo tenía que marcharme de allí. Estuve dos años y medio con ellos resistiendo esa situación. Ahora, el desencadenante final, lo que determinó mi autoexpulsión, como me parece que ha dicho usted, fue que mi madre no tenía dinero para comprarme los libros de texto. La mayoría de los componentes de la comunidad religiosa toleraron aquello, dado que yo me las arreglaba para estudiar y para sacar adelante, incluso con cierta brillantez, mis estudios. Pero había uno que me expuso a la vergüenza. Como yo no tenía libros, me hacía permanecer en una esquina del aula de pie y en situación vergonzosa. Además se declaraba ante el resto de los alumnos que aquello sucedía porque yo no tenía libros. Esta violencia ejercida sobre la pobreza, esta humillación fue realmente la que me hizo irme del colegio.

El éxito del poeta

A pesar de haber recibido el Premio Cervantes en el año 2006, ¿usted sigue pensando que es un poeta solamente leído por quinientos lectores?

Bueno, es posible que el número de lectores haya aumentado; parece que sí, es real, y si bien las traducciones habían empezado bastantes años antes, ahora se han multiplicado. Pero todo esto no significa que la poesía, la mía, ni quizás la de nadie, sea realmente objeto de un consumo mayoritario, no. Sigue siendo minoritario.

A lo mejor le va a parecer extraña esta pregunta, pero ¿qué es para usted el éxito de un poeta?

El éxito es ese momento en que tienes conciencia de que se ha producido el relámpago. Cualitativamente, el éxito fuerte está allí, cuando aparece el relámpago.

Además, lo curioso es que es un momento de inmensa y gozosa soledad. Juan Carlos Onetti decía que el éxito era un accidente, hablando del éxito social, el éxito en ventas.

Claro, sencillamente si pensamos en la historia de la literatura; es decir, ¿quién conocía a San Juan de la Cruz como poeta? Y pienso que es uno de los poetas de todos los tiempos; está entre los auténticamente grandes. O qué éxito en términos sociales tenía un escritor tan potente como Kafka, por ejemplo. El éxito estaba encerrado en su escritura.

Rafael Cadenas, nuestro mayor poeta vivo, ha hablado de la intimidación que pueden generar en un escritor los premios. Se ha sabido de grandes escritores que después de haber recibido el Nobel han caído en silencios abismales. Se bloquean, como si sintieran que el mundo está esperando una obra mayor que la que justificó la entrega del Nobel. En ese sentido, ¿qué le pasó a usted cuando recibió el Premio Cervantes? ¿El premio generó en usted una dinámica distinta con respecto a su escritura?

Hay que distinguir entre la aparición de un cierto acobardamiento ante el desafío que supone un premio importante y la razonable desconfianza que todo escritor debe tener en relación consigo mismo. Hay caracteres, hay hombres cuyo componente temperamental es de una naturaleza que efectivamente tiende a reflejarse en esa especie de miedo a no estar a la altura. En mi caso no ha ocurrido absolutamente nada. Mi vida ha cambiado en el sentido de que, lógicamente, el tejido de compromisos sociales e institucionales que se origina por una cosa de estas me ha llevado a viajar constantemente los tres últimos años. Por tanto, mi escritura se ha hecho en aeropuertos, en ferrocarriles, en aviones, a las cuatro de la mañana en un hotel, e incluso sin perspectiva ni serenidad suficiente para intentar una valoración crítica de mi propio trabajo. Pero el día que recibí el Premio Cervantes, o cualquiera otro de los anteriores de cierta importancia, yo sabía perfectamente que mi poesía no era mejor que el día anterior de haberlo recibido.

¿Cómo lucha contra los embates del ego que acechan a cualquier ser humano, sobre todo si es alguien reconocido, celebrado y aplaudido por tanta gente?

Naturalmente que yo tendré mi ego, cómo no, mi vanidad. Pero si bien la poesía es algo que se realiza no solo ya en la soledad sino en la interioridad, yo trato de protegerme de

ese ego, de esas vanidades, con la convicción de que mi realidad existencial se produce en términos colectivos, sin posibilidad de independizarla de los seres amados y de los seres no amados.

¿Cuántas veces se ha muerto de amor?

Tantas como he resucitado. Recuerdo un gran amor poco menos que infantil, cuando yo tenía catorce años o algo por el estilo. Más que un amor era un enamoramiento, nunca fui correspondido. Y luego inmediatamente conocí a la que hoy es mi compañera, mi mujer. Era muy jovencita, ella tenía trece años, y yo era un joven de diecinueve o veinte que tenía, digamos, su voluntad o su inclinación a cierta dispersión en la relación entre los sexos, y yo aparqué a la muchachita durante diez años, y luego ya regresé definitivamente a ella hasta ahora.

Los misterios de la escritura

¿Cómo son sus rituales de escritura? ¿Escribe todos los días?

No. La escritura es un accidente, quizás un accidente provocado, pero un accidente; es decir, yo puedo sentarme con voluntad de escritura, levantarme y romper los papeles porque aquello no ha funcionado; pero es más frecuente que yo me ponga a trabajar a las seis de la tarde y me den las cuatro de la mañana, por ejemplo.

¿Qué relación existe entre poesía y música?

El pensamiento poético es música en su origen, ciertamente. Yo me siento un poco mal cuando descubro que en la literatura latinoamericana el lenguaje ha tenido una dinámica más viva, más creativa que en España. Esto es completamente cierto, y pienso que la gran labor de las academias, de los lingüistas y de los escritores es tratar de lograr una integración, un lenguaje patrimonial que nos reúna más.

¿Cómo es su relación con los jóvenes poetas? Imagino que un poeta de su talla debe haber generado una tribu de discípulos o de gente que se le acerca tratando de escuchar el consejo pertinente, la palabra sabia.

A mí me interesa, me conmueve, ya que ellos, los jóvenes, son los que representan el futuro de la poesía, y no mis coetáneos ni los poetas mayores que yo. Tengo una relación con ellos que es positiva y quizás demasiado frecuente, pero yo siempre los valoro y me producen un serio respeto, con independencia de la calidad, de lo que apunte el hecho humano o la necesidad existencial de ese joven por manifestarse, incluso aunque lo haga mal. Claro, la noción de juventud es un poco elástica, y por ejemplo puedo decirle que no tengo muy buena relación con poetas que yo considero jóvenes y que tienen en torno a cincuenta años, algún año más, algún año menos. En su mayoría, este bloque de edad –y que creo que son jóvenes, yo los llamo jóvenes con toda sinceridad– ha querido configurar una tendencia que a mi parecer comporta un vaciamiento de pensamiento poético y una falsa operatividad en el orden de la creación de conciencia en el lector. Como yo no me privo de decirlo, y trato de hacerlo sin ofender pero lo digo, entonces estos jóvenes no me tie-

nen demasiada simpatía. La cosa empieza a cambiar cuando se trata de gente de cuarenta años para abajo, o con más prudencia, de treinta y cinco años para abajo. Entre los treinta y cinco y los veinticinco son los que se acercan más a mí. Yo siempre les digo a los jóvenes que no existen recetas para escribir poesía, que no hay fórmulas, que no hay demasiados consejos que dar, que tienen que lograrlo en la autoexigencia y en una comprensión correcta de lo que es el pensamiento poético.

El secreto de sus memorias

El 20 de abril de 2008 usted introdujo un mensaje en La Caja de las Letras en el Instituto Cervantes, cuyo contenido se sabrá en el año 2032.

Sí, ciertamente yo deposité un documento, una escritura que en estos momentos ha perdido su valor.

¿Por qué?

Yo he escrito mis memorias de infancia, y esa confesión ha pasado a ser parte de mi libro *Un armario lleno de sombra*.

Una memoria pública.

Claro. Entonces, ahora mismo y dentro de veinte años esa carta empieza a tener muy poca importancia, no va a decir nada especialmente significativo sobre mí, y si es correcto y está permitido por la norma, me gustaría sustituirlo.

¿Cuáles fueron los libros decisivos, esos que se convirtieron en inquilinos persistentes de su mesa de noche, los que le prendieron la linterna en el camino?

Obviamente, ya hemos hablado del libro de mi padre que me coloca en el conocimiento y hasta en la vivencia, que pudiéramos llamar, de la poesía. Creo que el segundo libro fue *Crimen y castigo* de Dostoievski. Con el tercero tampoco tengo duda. Fue la *Segunda antología*, con su "J" juanramoniana, de Juan Ramón Jiménez, libro que tiene su anécdota, porque cuando fui a comprarlo costaba tres pesetas y cincuenta céntimos. Fui a un libreiro y me dijo: "¿Y tú para qué quieres leer a un poeta de la anti-España?". Yo escapé como pude, llegué a otra librería en la que trabajaba un fraile agustino expulsado de la orden; este no autoexpulsado, sino expulsado de la orden. Le pedí el libro y me dijo: "Bien, ¿te interesa? Ábrelo y léelo por cualquier parte". Y leí efectivamente en donde lo abrí, y luego él me regaló el libro.

Mucha gente piensa que los poetas son seres desasidos de la realidad cotidiana. Eso forma parte del estereotipo del poeta. Pero la pregunta es: usted, que sigue siendo hijo del siglo XX y participa del siglo XXI, de un mundo cada vez más convulso, ¿cómo lo ve?, ¿le angustia la salud del planeta?, ¿cuál es su lectura de lo que está pasando?

¿Qué ocurre, querido amigo Padrón? Ocurre lo siguiente: incluso en los países que viven en una democracia, se trata de una democracia imperfecta, incompleta; es una democracia interpretada y administrada por el poder económico. Incluso, es muy curioso, la práctica disolución, al menos en Europa, de las ideologías. Están desapareciendo, están

siendo sustituidas por el consumismo. Hemos entrado en lo que el poeta francés Bernard Noël llama “la castración mental”, que es orientación al pensamiento débil, y simultáneamente la creación de una apariencia incompleta socialmente, pero amplia de bienestar, y que se deja confundir en el reflejo de ese consumismo. En algunos países, ese consumismo es la máscara sonriente del neocapitalismo, no es otra cosa.

Uno a veces siente que las grandes catedrales del siglo XXI son los centros comerciales, los malls, donde la gente va a un asunto aspiracional, donde supone que ahí su vida va a ser más confortable, más provechosa.

La poesía y el poeta de manera directa, operativa, real, no van a ser capaces de modificar esa realidad objetiva, pero sí es cierto que, minoritariamente, la poesía es un instrumento capacitado para la intensificación de conciencias a título individual, y eso dentro del panorama general planetario me parece positivo.

Banda sonora

Audio 1. Sonido de un tren en marcha.

Me evoca los trenes de mi infancia. Yo vivía en la cercanía de los trenes, porque mi barrio leonés era el barrio de la estación, y simultáneamente porque el ferrocarril era decisivo. Pasaba a unos doscientos metros de la galería de mi casa, y yo les veía desaparecer detrás de una cortina de álamos. Aquella desaparición me producía una cierta tristeza.

Audio 2. Se escucha la voz del general Francisco Franco: “Un estado totalitario armonizará en España”.

Es Franco.

No reconocía la voz, pero sí el espíritu de las palabras. Para mí no representa más que la retórica con la que se procura el encubrimiento de una falacia histórica, nada más afortunadamente. Como no es bueno convivir con el odio, y el odio retrospectivo además carece mucho de sentido, el aborrecible emisor de esa voz está muy poco presente en mí, aunque ha acondicionado mi vida y la de millones de españoles.

Audio 3. Se escuchan unos versos:

*La luna vino a la fragua
con su polizón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña lúbrica y pura
sus senos de duro estaño.*

Para mí, Federico García Lorca es el más importante de los componentes de la llama-

da Generación del 27. Es falso que en su poesía haya una veta neopopularista y otra de tipo superrealista. Ni hay superrealismo en *Poeta en Nueva York* ni es propiamente popular en su origen. “La luna vino a la fragua/ con su polizón de nardos”. Es imposible, esto no es popular.

En lo absoluto.

Bien, el caso terrible de García Lorca no fue solamente el que fuera asesinado, sino algo que está ocurriendo ahora mismo: la anécdota del crimen, las circunstancias –digamos– de intereses y desintereses que se cruzan en relación con su exhumación, todo esto está haciendo que García Lorca sea más importante como personaje que como autor de una obra prodigiosa.

Galería de imposibles

Una ciudad definitiva, imposible de olvidar.

Granada.

Una canción.

Será una canción olvidada, pero que se cantaba en América y en España: “Las nubes bajan perdidas, las calles están desiertas y están las flores dormidas y las estrellas despertas”. Se la oía a mi madre.

Un miedo recurrente.

Muy sencillo y natural: todos aquellos aspectos de la vida que de alguna manera amenazan la vida o la serenidad de mis hijas.

Un mandamiento personal.

Vivir en solidaridad.

Una comida en la que reincida sin descanso.

Las sopas de ajo españolas.

Un paisaje tatuado en los ojos.

La tierra de campos de Castilla.

Un lugar para morir.

Un lugar en el que sea posible que yo sienta la caricia, la despedida de los seres amados.

Un error recurrente.

El exceso de perfeccionismo, la incapacidad de delegar. Y no me refiero a la literatura solamente.

Un evento decisivo en su vida... Hemos hablado de varios, pero si tuviese que subrayar con énfasis uno en particular.

La muerte por voluntad propia de uno de mis camaradas, mayor que yo, y quien pienso fue mi único maestro.

¿Maestro en la vida o en la literatura?

No, en la literatura no, era pintor, pero sí en el orden de la configuración de una conciencia solidaria y de una conducta en la vida.

Una época del mundo en la que le hubiera gustado vivir.

Yo pienso que la que me resulta más atractiva es los cien o doscientos años anteriores al Renacimiento en España.

Un objeto imprescindible.

El cortaúñas.

¡No me diga!

Debo tener alguna debilidad cálcica o algo por el estilo en las uñas, y por eso necesito tenerlo.

Una muerte.

Tengo que repetirme un poco, pero debe ser una muerte en la que fuera serenamente consciente de mi desaparición y estuviera cercano a los seres más amados.

Una fantasía intelectual.

Y ahora me hace usted pelear con mi noción de que las presencias intelectuales son realidades y no fantasías. Pero podría ser simplemente recordar una imposibilidad; quiero decir, como la de vivir simultáneamente en los tiempos de Mitridates, rey del Ponto, por ejemplo, y en los actuales.

Un jamás.

Hacer deliberadamente daño.

Un libro de Antonio Gamoneda.

Una pregunta difícil, pero creo que el libro que de alguna manera es más cercano al hecho existencial que yo comparto es el libro titulado *Libro del frío*.

Una frase que se parezca a lo que piensa de la poesía.

Voy a acudir a T.S. Eliot cuando dice que la poesía es aprehensión sensible, es decir, a través de los sentidos; aprehensión sensible del pensamiento, no deductiva ni reflexiva; sensible a partir de la rítmica, de la capacidad de pensar rítmicamente. Pero la frase de Eliot es meramente esta: "Aprehensión sensible y directa del pensamiento".

Elija al azar uno de sus poemas. Aquí están sus libros.

Gamoneda toma *La poesía reunida*, lo abre y lee:

Alguien ha entrado en la memoria blanca, en la inmovilidad del corazón.

Veo una luz debajo de la niebla y la dulzura del error me hace cerrar los ojos.

Es la ebriedad de la melancolía; como acercar el rostro a una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la muerte.

Para mí fue inmensamente alimenticio haber hablado con usted. Nunca olvidaré esta conversación.

Ha sido muy grata, y yo he tenido, nada más empezando esta conversación, conciencia de que sus preguntas no serían rutinarias ni casuales, sino que estaban orientadas a una averiguación del poeta y a que este manifestase aquellas cosas que han pesado en su vida y en su escritura, que en cierto modo son la misma cosa.

»2009«

Laura Restrepo

«Si combates una dictadura no puedes tomar apuntes»

También recogida en el libro *Retratos hablados*, esta entrevista de Daniel Centeno a la periodista y novelista colombiana desnuda la particular historia de un libro autobiográfico en el que Restrepo debe apoyarse en los recuerdos de su propio hijo, y en que se asoma a una violencia y un duelo que está muy al sur de Colombia. Su nueva novela era una ficción que daba mucho que pensar sobre la realidad de todos

Desde 2004 no se conocía una nueva novela de Laura Restrepo. *Delirio*, la última hasta hace nada, fue una apuesta arriesgada de forma y contenido que exploró el mundo del narcotráfico y los extravíos de la mente humana. El libro la puso en el ojo público gracias al Premio Alfaguara de Novela que ganó ese año, el más exitoso hasta la fecha, y a las alabanzas que depositó José Saramago en una autora en quien advirtió relaciones inesperadas con su propia propuesta literaria.

Después de múltiples rumores sobre su próxima obra, la escritora colombiana entregó hace unas semanas *Demasiados héroes*. La novela, que respira al mismo ritmo de su biografía personal, narra la historia de una madre escritora (Lorenza) y de un hijo adolescente (Mateo) en busca de la tercera pieza que hace posible la idea de familia: el padre (Ramón). Sin embargo, este libro, cargado de diálogos torrenciales, también debe percibirse como una excusa para exponer las diferencias generacionales, la responsabilidad ideológica de la izquierda y los países en donde se dio la lucha política más comprometida de los últimos 40 años en Iberoamérica.

El 90 por ciento de Demasiados héroes está constituido sobre los diálogos. ¿Por qué eligió esa manera de contar parte de su vida?

La novela es ficción. Tiene un trasfondo biográfico pero la literatura juega con esos elementos. Más que centrarme en la acción, quería hacerlo en el eco de esta en los prota-



gonistas. Es una historia íntima, la de una madre y un hijo que salen a buscar al padre del muchacho, a quien prácticamente ninguno de los dos conoce. En ese sentido, era retomar un tema bíblico, de la humanidad, de la ausencia del padre, de la ausencia de encontrarlo para dilucidar un asunto de identidad. Por eso quería una novela en tono menor; que no se saliera de un diálogo muy familiar entre dos personas que están acometidas a una tarea que, si bien es personal, les resulta absolutamente vital. El diálogo te pone en un corsé muy estricto. Primero, porque te exige romper con una retórica política, dado que el trasfondo de la novela es el de la resistencia clandestina contra la dictadura. Pero también te obliga a dejar a un lado la retórica literaria.

Es de extrañar que en las entrevistas se quiera distanciar de cualquier semejanza con su propia vida, cuando la novela posee episodios que le conciernen directamente: la lucha en la Argentina militar, su hijo nacido por esas tierras y su padre de idéntico gentilicio.

Confié muchas cosas. Desde luego, para todo escritor tomar su vida como fuente de historias es una tentación grande. Lo que pasa es que una vez que lo montas en el escenario de la ficción las personas se convierten en personajes. El sistema de símbolos ya corresponde al de la ficción y al de la imaginación, y no al de la vida real. Pero, desde luego, en *Demasiados héroes* hay una fuente de información personal.

En la novela se nota un esfuerzo por plasmar un lenguaje juvenil creíble. Su hijo, Pedro Saboulard, está próximo a presentar su primera novela, Épica patética (Alfaguara, 2009), ¿cuán importante fue en la lectura del manuscrito de Demasiados héroes?

Fue muy importante. Primero porque le entregaba los borradores y los discutíamos. Por un lado, era una búsqueda de algunos aspectos de nuestras propias vidas y, por otro, de hacerme sentir que lo que pude aprender de este oficio se lo transmitía a mi hijo: mi propio estilo, mis propias herramientas. Llevamos muchos años discutiendo. Él es, además, un lector muy crítico de lo que hago. Y en esta novela en particular su ayuda era fundamental, porque él se convirtió en el defensor de Mateo para que yo no me pusiera dócil, para que no suavizara la relación entre la madre y el hijo, para describir aspectos de la realidad de Mateo, de la furia que le produce que la madre no le cuente las historias completas, que haya un cierto misterio sobre la historia de su propio origen...

También hay ciertos conocimientos de grupos como los Stones o el mismo Dylan. ¿Entonces es cierto que Laura Restrepo tiene su alma rockera?

Fíjate que, de repente, esa onda rockera me agarró. Cuando arrancaron los Beatles con “A Hard Day’s Night” yo era casi una niña. Allí la pegamos duro y seguí montada hasta hoy día. Ese capítulo que refieres fue muy divertido de escribir. De alguna manera era un escenario en donde se ponía presente la variedad de la situación de los personajes. Están encantados con los Rolling Stones. Lo sorprendente es que quien más se sabe la letra es la mamá y no el hijo. Al mismo tiempo es incómodo para el muchacho porque está en un concierto de rock con su madre. Hay una muchacha bonita, pero él no se atreve a mirarla porque no sabe qué hacer con la mamá o qué va a pensar ella, que quién es esa señora que

está con él... Era como un pequeño teatro donde se mostraban todas las alegrías y destemplanzas de una madre y un adolescente.

Hay una mujer que no deja de recordar al padre, un hijo que busca al suyo. Parece una historia de hijos. ¿Más que Demasiados héroes no podría llamarse también Demasiados hijos?

Tienes razón [risas]. Me acaba de escribir un crítico literario, profesor de una universidad en Estados Unidos. Él se llama Gustavo Mejías y me dice que le encantó el libro pero que no le gustó el título. Para él la idea del héroe desaparece porque en realidad es la historia de una madre, que a la vez es hija, y la de un hijo que anda en pos del padre como en una especie de carrusel de búsqueda, donde todo el mundo anda tratando de encontrar algo que está un poquito más allá del alcance.

También hay cierta filosofía de trashumancia o desplazamiento a lo largo de su obra. Este libro puede ser argentino, colombiano, español o mexicano al mismo tiempo. Los personajes hablan con los giros característicos. ¿Hay algo de road movie en su propuesta, aunque esta historia en particular pueda ser perfectamente adaptada al teatro?

Sí, sería interesante. Yo también creo que la obra es muy teatral. Y lo de *road movie* que dices también es cierto. Me llama la atención que la catalogues así. Creo que tiene que ver con la búsqueda. Conversando con la gente como que miras a los libros con los ojos de los demás. Me sorprende que siempre las consecuencias del lector muestren eso. Siempre son novelas de gente que está buscando algo permanentemente. A veces son búsquedas solitarias, a veces búsquedas acompañadas. Es como si al autor se le hubiera perdido algo a lo largo de las páginas y necesitara encontrarlo. Es una metáfora de lo que es la propia literatura. ¿Qué otra cosa es una novela que una búsqueda? No hay ninguna que no lo sea. Búsqueda a través de esa herramienta tan frágil y deficiente y al mismo tiempo única que es el lenguaje.

Este libro es muy crítico, y más viniendo de quien viene. Los padres de Mateo luchan en contra de los militares, pero al mismo tiempo heredan sus mañas: secuestran al hijo, lo obligan a comer las cosas que no le gustan...

Sí, había intentos muy conscientes de no contar una historia idealizada, si bien yo milité en la clandestinidad contra la dictadura en Argentina. Cuando presenté el libro en Buenos Aires fue un capítulo espléndido, un reencuentro con los compañeros. En un momento estábamos los que habíamos sido compañeros de esa militancia en un viejo bar de la capital, y yo sentí todo eso con el corazón. Fue una manera de vivir mi juventud. Pero, como te dije, no quería idealizar la historia. Por eso me pregunté, ¿hasta qué punto no acababan asimilando, al menos simbólicamente, los métodos del enemigo? Están los casos que tú citas, pero también, por ejemplo, hay algo de una urgencia tan práctica como es el quitarte el nombre y utilizar lo que se llamaba un alias, porque mantener el de pila era exponerte a caer rápidamente. Entonces, ¿hasta qué punto eso no implica una máscara detrás de la cual te escondes? ¿O hasta qué punto Mateo pelea por desenmascarar al padre y a la

madre? Pese a que ya no hay dictadura ni clandestinidad, se siguen escondiendo detrás de las máscaras que se pusieron en ese entonces. En esa medida, el silencio impuesto como dictadura es algo que luego se instaura en la vida íntima, personal. Hablar, saber, decir, pensar, puede ser peligroso. Y aquí, en la novela, ese silencio parecería haber sido interiorizado por la madre, a quien le cuesta un trabajo horroroso hablar.

Hay algo muy raro acá. A Lorenza le cuesta horrores hablar, pero, por lo que se infiere en la novela, no le pasa lo mismo con la escritura.

Es cierto [risas]. La militancia en la clandestinidad contra la dictadura debe haber sido el único momento en mi vida en el que yo no he tomado notas, no he escrito, no he cargado diarios, nada. En esa época no podías tener ni una libreta. Entonces también viví la ausencia de ponerle palabras a una historia que quizás no las tenía. Es una etapa de mi biografía en la que no puedo buscar una carta como referencia o una agenda que, por lo general, las tengo. Pero quiero mirar hacia atrás y no las consigo. Esto todavía es una intriga para mí.

Una vez comentó en una entrevista que es recomendable introducirse en la obra de un autor que no se conoce por su último libro publicado. ¿Esto se podría aplicar con Demasiados héroes?

Yo pienso que sí. Tal vez recomendaría comenzar por este. Me parece que de aquí hacia atrás hay un camino que queda más claro que si lo tomas a la inversa, de la primera novela hacia adelante. Porque este es un libro mucho más íntimo, quizás más humano. Desde luego, tiene que ver mucho con América Latina. Para nosotros, las entrañas no solo son personales, también son colectivas e históricas. Tienen que ver con nuestra situación política, con el esfuerzo por lograr una vida más digna, más alegre. En este libro todo eso está contado de una forma más íntima, más familiar. Por eso mismo, el diálogo de los dos personajes genera un espacio cerrado, digamos, tan íntimo como puede ser el cuarto de un hotel. Donde no hay escapatoria. Yo tenía el propósito de que el lector abriera la primera página y se encontrara con un muchacho ahogado en sus propias dudas, con dificultades para salir a enfrentar al mundo, muy apegado a su madre. Y quería que quien tuviera *Demasiados héroes* cerrara el libro y se despidiera con un muchacho convertido en adulto, que a lo largo de las páginas ha logrado consolidarse como un ser humano pleno y adquirir las herramientas necesarias para seguir por sus propios medios.

Su padre fue autodidacta, que le pasó muchos libros en su momento, pero que al mismo tiempo le incomodaba un poco toda esta militancia política que la ha dado a conocer. Más bien le pidió que escribiera y se alejara de esa lucha. ¿Demasiados héroes podría considerarse una manera de hacer las paces con su papá?

Sí. Yo creo que tienes razón. Es una manera de hacer las paces con muchas cosas: con mi propio padre, con mi hijo, con el padre de mi hijo... O para ponerlo en términos de los personajes: el padre de Lorenza, el padre de Mateo. Es una reconciliación de todos con todos. En la novela hay una búsqueda de perdón. Se puede perdonar algo como el abando-

no, como en el caso de Mateo. En el caso de Lorenza, es ella la que abandona. Y no regresa ni siquiera cuando el padre muere. Entonces hay una búsqueda del perdón más allá de la religión. Se puede perdonar no solo por ella, sino por la necesidad de empezar de nuevo.

¿Y el padre de su hijo leyó el libro?

No sé [risas]. Hasta ahora no ha dicho nada.

»2011«

Juan Gabriel Vásquez

«Los novelistas colombianos entendieron que la novela no es el vehículo para la denuncia»

La revista *El Librero* no solo fue un espacio para recoger sistemáticamente la palabra de muchos escritores venezolanos, sino también de los extranjeros que todavía pasaban por Venezuela. Entre ellos, este joven narrador colombiano, quien contó en 2001 a Rafael Osío Cabrices cómo pudo escribir sobre la violencia colombiana una vez pasaron los años y puso tierra de por medio

Su nombre suele emerger cuando se enumeran las firmas más relevantes de la literatura contemporánea colombiana y latinoamericana. Muy activo en la prensa internacional, sobre todo en *El País* de Madrid, Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) vive en Barcelona, donde traduce, enseña y escribe, no solo periodismo, sino también narrativa. Luego de dos novelas de juventud que borró de su bibliografía, publicó en 2001 el volumen de cuentos *Los amantes de todos los santos*, a partir de sus experiencias en París y en un pueblo del bosque belga de las Ardenas, adonde se fue a vivir tras graduarse en Derecho en Bogotá. Luego vino, en 2004, la novela *Los informantes* y en 2007 *Historia secreta de Costaguana*, finalista en la edición del premio Alfaguara que ganó *Abril rojo*, del peruano Santiago Roncagliolo, y que imagina la vida de esa ciudad imaginaria de lo que perfectamente puede ser la costa atlántica colombiana que creó Joseph Conrad, el maestro polaco que Vásquez tanto admira y del que escribió una biografía, *El hombre de ninguna parte*.

Con la novela con que ganó la más reciente edición del Premio Alfaguara, Vásquez se consolida en la élite de la nueva narrativa de la región pero también hace su aporte a la revisión de la historia reciente de Colombia, más exactamente de sus traumas, más exactamente todavía de los años en que el narcotráfico se instaló en el núcleo de la vida de ese país hasta entonces muy provinciano y agrícola. En *El ruido de las cosas al caer* –relativa-



mente breve, poderosa, muy fácil de leer, muy difícil de soltar; de lo mejor que ha premiado el Alfaguara—, un joven profesor de Derecho llamado Antonio Yammara conoce en un billar a un piloto envejecido y misterioso que parece cargar un gran secreto consigo. Ese secreto se convertirá en su obsesión luego de que un atentado lo ata —al mismo tiempo que lo libera— al destino de ese personaje. Ahí se abre una trama de descubrimiento, de catarsis y de curación que implica rupturas, uniones y cuentas por cobrar.

Colombia ha enviado muchos emigrantes en las últimas décadas. ¿Cuán relevante ha sido eso para tu generación, sobre todo para quienes se quedaron en Colombia? ¿Es una generación escindida entre quienes salieron del país durante los años más violentos y los que no, como sugieres en tu novela?

Mi generación tiene esa característica especial que es haber llegado a la adultez al mismo tiempo que llegó a su adultez el narcotráfico, a su manera, es decir, que incrementó su capacidad de producir violencia y de adentrarse en la sociedad colombiana. Ese hecho marcó muchas de nuestras decisiones, porque en efecto creó muchos escapados, gente que decidió escapar de la sensación de inseguridad, de pérdida de control de su propia vida, esa incertidumbre sobre nuestros planes para el futuro que la violencia del narco nos causaba. Digo escapados porque nunca he querido asumir el término de exiliados, que tiene una carga política específica en Colombia; nosotros podemos volver al país cuando queramos. Pero sí, esa violencia cambió la manera de vivir en esas ciudades y marcó mi generación.

Y a medida que hay gente de tu edad que regresa a Colombia imagino que se vuelve a hacer patente la marca de esos años, como pasa con el personaje de Aura, ¿no?

Sí, es un fenómeno que comienzo a ver. A Aura le pasa distinto, porque ella se mantiene al margen de lo que marcó la vida de Antonio y es ahí donde surge un desencuentro entre ellos. Pero sí, hay circunstancias objetivas ahora que permiten volver a Bogotá, sin que eso quiera decir que el país esté mejor: los ocho años del gobierno Uribe produjeron una gran pérdida de nuestra capacidad de convivencia y de respeto a los derechos humanos, con jueces y periodistas que eran espionados por las agencias del Gobierno, por ejemplo. No creo que se pueda decir que, globalmente, Colombia esté mejor.

¿Es Colombia un país que hable de sus traumas? Desde afuera se la ve como una sociedad muy crispada, muy conflictiva, pero ¿crees tú que ha lidiado de manera más o menos efectiva con lo que le pasó cuando la guerra del narco, lo que le ha hecho el conflicto armado, lo que ha significado el paramilitarismo?

Es una sociedad que no ha mostrado mucho talento para enfrentarse a la verdad de sus conflictos. Nuestro presente es tan convulso que un escándalo político sucede al otro, un acto de violencia sucede al otro, y no tenemos tiempo de mirar una misma fotografía de lo que nos ha pasado, de establecer un duelo, de fijar las responsabilidades o las culpas. Ahí es que las novelas tienen algo que ofrecer, porque son un lugar donde se permite que las cosas se queden quietas por un instante, al menos por un tiempo que nos permite concen-

trarnos sobre un mismo tema. Es la razón, creo, por la que han tenido tanto éxito libros como *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, o *Los ejércitos*, de Evelio Rosero. Los medios y los políticos, en cambio, no favorecen que podamos prestar atención a un solo hecho y reflexionar sobre él.

¿En qué sentido la literatura ha colaborado, además de para fijar los acontecimientos, en el esfuerzo de sacar los esqueletos del armario, de hablar de lo que algunos no querrán que se hable o se recuerde?

Creo que está clarísimo que la sociedad colombiana ha optado por una ceguera voluntaria sobre el lado oscuro del gobierno Uribe, que sigue teniendo un índice muy alto de aprobación. De hecho, ya han empezado a salir los primeros nostálgicos de ese gobierno. La denuncia de ese lado oscuro la está haciendo buena parte del periodismo de opinión, algo que las novelas no pueden hacer: los novelistas colombianos, por fortuna, han tenido la astucia de entender que la novela no es el vehículo para la denuncia.

O que una novela de denuncia difícilmente será una buena novela al mismo tiempo.

Exacto. Así que eso lo está haciendo, y muy bien, el periodismo colombiano.

Aunque sí ha habido novelas que se refieren al tema de manera tangencial; El ruido de las cosas al caer me recordó Cartas cruzadas, en la que Darío Jaramillo Agudelo cuenta la aparición de la riqueza súbita del narco en la sociedad paisa de los 80.

Sí, ese es un antecedente muy claro. He estado recordando, ahora que he tenido que hablar de mi novela, una frase sobre esos años que escribió Gabriel García Márquez en *Noticia de un secuestro*: “El cumplimiento de la ley era el primer obstáculo para la felicidad”. No hemos llegado todavía al fondo de lo que pasó en esa época.

¿En qué te ha servido tu condición de emigrante para procesar los recuerdos de la violencia colombiana, del entorno en el que creciste?

La doble distancia, la geográfica y la del tiempo, es lo que me ha permitido escribir sobre Colombia. De haberme quedado allá, no hubiera podido hacerlo, creo. Mi libro de cuentos *Los amantes de todos los santos* no tiene nada que ver con Colombia, sino con Francia y con Bélgica, los países donde viví cuando me fui del mío. Yo tenía 23 años cuando me fui, peleado con esa sociedad, y sentía que no la comprendía, que no había llegado a entenderla nunca, y que ni siquiera tenía el derecho moral de escribir sobre Colombia. No comprendía su realidad porque me repugnaba, porque la rechazaba. Tuvieron que pasar seis años de vida fuera de ella para que yo me diera cuenta de que justamente el que no entendiera mi país era un motivo para escribir sobre él.

¿Y cómo te ayudó a ti la literatura a procesar tus recuerdos? ¿Fue terapéutico escribir sobre eso?

Ha sido imprescindible. Más que terapia, me gusta pensar que fue un exorcismo. La transformación de esos recuerdos en ficción ha sido una especie de exorcismo de mis peores miedos. Un amigo español me ha hecho ver que lo que le pasa a Antonio Yammara, justamente en el año en que yo me fui, 1996, era para mí lo que yo temía que me hubiera

pasado si yo no me hubiera ido de Colombia. Para alguien que entiende la novela como un ejercicio de memoria, esta novela, que es muy personal en el sentido de que trata con mucha intensidad el mundo que yo viví, fue también muy dolorosa, cuando me tocó remover unos recuerdos a los que la mayoría de la gente de mi generación prefiere dar la espalda. En mi caso, la literatura ha cumplido esa cosa maravillosa que decía Saul Bellow, que la literatura es una cura para las almas. No tiene que ver con la psicología ni con la autoayuda, sino con tratar con mis propios miedos.

Hay un sentido histórico en lo que escribes, me parece ver. Y eso se siente bastante en la narrativa colombiana, que luce muy orientada al pasado, a revisar las asignaturas pendientes de la sociedad. ¿Es así, o es una impresión mía?

La narrativa colombiana actual es muy variada, pero hoy, en la mesa de novedades de una librería de Colombia, puedes encontrar libros que exploran el pasado desde cuatro o cinco generaciones distintas, las que hoy están en activo en la literatura del país. Puedes encontrar uno de Tomás González sobre la violencia de los años 50, uno de Héctor Abad Faciolince sobre la de los 80, uno mío, que no he llegado a cumplir los 40... Nuestro pasado colectivo está recuperando esa vitalidad de la literatura colombiana, que no había tenido en mucho tiempo.

Otro tema que toca tu novela es la relación de la sociedad colombiana con Estados Unidos. ¿Cuál es el estado de ese vínculo históricamente tan complicado?

Es una larga historia de conflicto. Yo tengo mucho cariño por Estados Unidos, por muchos aspectos de su vida, por su literatura, su música, su tradición democrática, todas cosas muy importantes para mí. Es muy interesante la tensión que ha habido entre eso y lo que han hecho los gobiernos de Colombia en su relación con ese país. Mis tres novelas, de manera muy casual e involuntaria, hablan de esa relación: *Los informantes* es sobre las listas negras que el gobierno de Colombia hizo por encargo del de Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, y que dañaron a mucha gente inocente solo por tener apellido alemán, aunque a veces hasta eran judíos alemanes que habían huido de Hitler; *Historia secreta de Costaguana* habla del proceso que llevó a la separación de Panamá, que fue prácticamente un país que Estados Unidos inventó para proteger su canal; y *El ruido de las cosas al caer* revela lo que en Colombia era un secreto a voces, aunque mucha gente lo ignora. Todavía estoy esperando las protestas sobre eso, que me reclamen que cómo voy a hablar de la participación de gente de los Peace Corps en la creación de la industria del narco si eso nunca se ha documentado ni demostrado, pero en todo caso, la ficción es el sitio donde no hacen falta pruebas. Uno no escribe lo que pasa, dice Carlos Fuentes, sino lo que pudo haber pasado. Yo escribí algo que pudo haber pasado, si es que en verdad no pasó así.

»2015«

Javier Cercas

«Venezuela no está fatalmente destinada al enfrentamiento civil»

En octubre de 2015, el escritor Eloy Yagüe entrevistó para Efecto Cocuyo a un escritor español que ha resonado mucho en Venezuela, sobre todo entre esos lectores que miran tanto a la literatura, como a la historia y a la política. El autor de *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*, entre otros, fue invitado a Venezuela para la Feria del Libro de la Universidad de Carabobo

Javier Cercas es uno de los escritores españoles de mayor proyección internacional, pero no siempre fue así. En 2000 era uno entre muchos, un profesor de Filología, nacido en un pueblo de Cáceres en 1962, que había escrito tres novelas y era un perfecto desconocido en el mundillo literario. Sin embargo, con esa persistencia propia de genios y de majaderos, siguió escribiendo y culminó otra novela.

Cuando un día de 2000 se reunió con la editora a la que se la había entregado, ella, que era una mujer experimentada, le dijo: qué interesante, de este libro se van a vender cinco mil ejemplares (que para Cercas ya era como sentirse Hemingway) y lo van a leer personas mayores de 60 años. Pero no fue así: lo leyeron más de un millón de personas y la mayoría de ellas de menos de 30 años. Fue traducido a veinte idiomas y se sigue leyendo. Y además fue llevado al cine por David Trueba en 2003.

Ahora tengo a Cercas frente a mí, en la sede de la embajada española en Caracas. Ha venido por primera vez a Venezuela a participar en la Feria Internacional del Libro de la Universidad de Carabobo, en Valencia, donde presenta su nueva novela, *El impostor*.

Yo tenía 15 años esperando hacerle a Cercas una pregunta y se la hago:

¿Por qué tuvo tanto éxito esa novela sobre la Guerra Civil Española en un país donde son abundantísimas las novelas sobre ese tema?

La respuesta es que ahí se aborda la historia de una forma distinta y en literatura la forma es el fondo. Yo había estado siempre muy interesado en la Guerra Civil, me interesa-

ba la historia, pero nunca me había planteado la idea de escribir una novela. Si la escribí fue por un azar; es decir, porque me contaron la anécdota en la que está basado el libro: la historia de un soldado republicano que salva la vida de un jerarca fascista y esa historia simplemente me obsesionó, y a partir de ahí empezó todo. Y de hecho, ese libro no habla de la Guerra Civil exactamente, habla de cómo vemos la guerra en el presente. No es una novela histórica sobre la Guerra Civil, en lo absoluto: la mayor parte del libro transcurre en el presente, habla de un diálogo entre el pasado y el presente, de cómo el pasado pervive en el presente, de cómo el pasado es una dimensión del presente y sobre todo un pasado tan decisivo, tan determinante como la Guerra Civil.

Se dice que la Guerra Civil Española se desató por la existencia de dos Españas que nunca llegaron a tolerarse.

Eso empieza con la llamada guerra de la independencia de los franceses, que en realidad fue una guerra civil, se enfrentó a una España clerical, a una España partidaria de la unión entre el Estado y la Iglesia, a una España antiliberal, a una España antieuropea. Entonces, ahí se parte el país y efectivamente esas dos Españas perduran a lo largo de dos siglos. Yo estoy seguro de que esas dos Españas ya no existen. En España tenemos problemas muy serios, pero ese ya no lo tenemos. De hecho, yo creo que esas dos Españas se acabaron exactamente el 23 de febrero de 1981, en el momento al que se refiere *Anatomía de un instante* [su sexta novela], en el que un general franquista, un secretario general del partido falangista llamado Adolfo Suárez, y un secretario general del Partido Comunista llamado Santiago Carrillo, se juegan la vida por la democracia. En ese momento se acaban las dos Españas.

Venezuela hoy en día es una sociedad polarizada. ¿Será que heredamos de los españoles esa tendencia al radicalismo que se manifiesta en el fútbol y en la política?

Lo que ocurre en Venezuela se sigue con muchísimo interés en España como lo que ocurre en Cuba por motivos históricos. Y sí es verdad, esto creo que puedo decirlo, que Venezuela está partida, que hay una división profunda y eso es muy peligroso. No creo que se trate de una herencia, los españoles hemos legado a América Latina muchas cosas malas, como esa tradición de golpes de Estado, guerras civiles, pero yo no creo en un destino fatal. Hay muchos españoles que lo creen y dicen “es que nuestro carácter es así”. Eso es mentira, yo no lo creo, no creo en las herencias, no creo en los destinos fatales, no creo en nada de eso. Los caracteres nacionales no existen, jamás han existido, nunca. Los caracteres cambian, se forjan, somos historia, somos lo que queremos ser, no estamos determinados por un destino fatal. España no está fatalmente condenada a las guerras civiles y a los golpes de Estado. Eso es mentira.

En Venezuela se ha agitado el espectro de una guerra civil como única salida a la polarización.

Venezuela no está fatalmente destinada al enfrentamiento civil, eso es falso. Esta división que existe en la sociedad venezolana se puede arreglar, mejor dicho se debe arreglar;



ahora hay que hacerlo, para empezar, respetando al adversario, cosa que no siempre se hace. El pecado español es la intolerancia, y es verdad que eso lo hemos exportado a Latinoamérica. Pero con eso se puede acabar. La mejor definición de intolerancia la dio el escritor mexicano Alejandro Rossi: consiste en no confundir un error intelectual con un error moral. Es decir, tú puedes ser chavista y yo no, pero no por eso te voy a partir un garrote en la cabeza; simplemente tú piensas distinto que yo, da igual, yo te voy a respetar. En eso consiste la tolerancia: en aceptar que el otro puede equivocarse intelectualmente y no por eso es un cabrón o un sinvergüenza. Y en eso se basa la democracia, sin eso es imposible la convivencia. En España hubo 40 años de una época difícilísima y se salió sin sangre, además. Y aquí también se puede salir, seguro.

Usted vive en Barcelona, ¿qué opina del nacionalismo catalán?

El franquismo fue la última manifestación salvaje de la intolerancia. Bueno, en realidad fue ETA. Como no pienses como yo, te mato. El nacionalismo catalán nunca ha matado, eso hay que decirlo. Yo no soy nacionalista ni estoy a favor de la independencia. Creo que es una mala idea la independencia de Cataluña y estoy contra todos los nacionalismos, especialmente contra el nacionalismo español, que ha sido el más letal.

Hace muchos años Jean-Paul Sartre plasmó el concepto del intelectual comprometido. ¿Hasta qué punto tiene vigencia hoy en día?

Desde un punto de vista muy europeo, en Europa y Estados Unidos hay un gran desprestigio de esa idea, unido al desprestigio de la literatura comprometida. Para mí cuando era joven, la literatura comprometida era lo peor, era literatura barata, populista, de propaganda. Lo que pienso ahora es que toda gran literatura es comprometida en la medida en que es una literatura que aspira a cambiar el mundo o que aspira a cambiar la percepción del mundo del lector. Es decir, una literatura que no es un mero entretenimiento, una literatura que es un desenmascaramiento de la realidad. En ese sentido, la literatura es revolucionaria. Y en cuanto al compromiso del escritor, eso depende mucho del país. El escritor desempeña una función social, le guste o no, y tiene una responsabilidad. Los intelectuales se han ganado a pulso el desprestigio porque se convirtieron durante muchos años en apologistas de causas abyectas, del fascismo, del comunismo, etc. Pero eso no significa que el intelectual no tenga una responsabilidad. Yo entiendo al intelectual como el hombre rebelde de Camus, es el hombre que dice NO.

Parece que en América Latina está vigente la idea del intelectual comprometido, hay algunos que incluso se lanzan como candidatos a la presidencia de la república.

En Latinoamérica, el intelectual tiene más responsabilidad cuanto menos culta es la sociedad y aquí hay todavía unos grados de analfabetismo importantes y eso significa que quien tiene la palabra maneja un poder extraordinario y tiene que saber usarlo con responsabilidad. La palabra es dinamita y usarla con frivolidad es un crimen y eso lo planteo en algunos de mis libros, en particular en *Soldados de Salamina*, de cómo la palabra puede ser usada para provocar catástrofes pero también para lograr cosas estupendas. Y el dueño de la palabra es el escritor y tiene una responsabilidad en ese sentido; pero repito, en cada caso es distinto. Yo creo que es un hombre que es capaz de decir NO cuando todo el mundo dice sí. Esa tiene que ser la capacidad del intelectual, de pensar racionalmente, con serenidad.



Visítanos en la Biblioteca Digital Banesco.

[www.banesco.com/somos-banesco/biblioteca-digital-banesco/
biblioteca-digital-banesco-2](http://www.banesco.com/somos-banesco/biblioteca-digital-banesco/biblioteca-digital-banesco-2)



 @Banesco @baneskin  Banesco Banco Universal  banescobancouniversal

