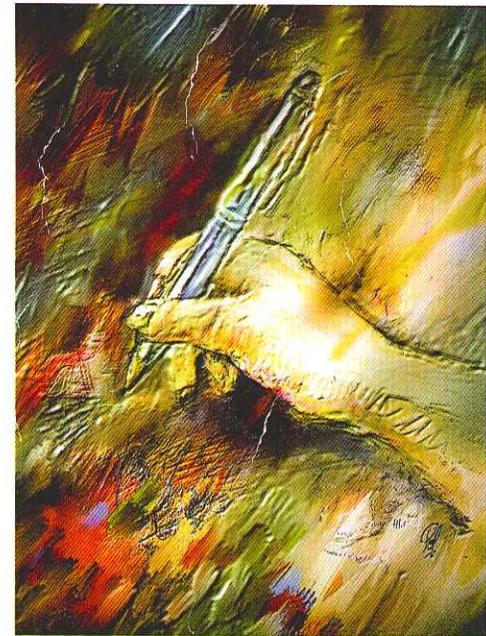


LA CELEBRACIÓN DE LA LIBERTAD

Orlando Pérez

ORLANDO PÉREZ

# La celebración de la libertad



crónica de sueños



**Orlando Pérez**

**La celebración de  
la libertad**

**Entrevistas**



## LA CELEBRACIÓN DE LA LIBERTAD

Orlando Pérez

Derechos reservados conforme a la ley

### LIBRESA

Murgeón 364

P.O. Box 17-01-356

Email: libresa@interactive.net.ec

Telfs.: (593-2) 2230-925 - 2525-581 Fax: 2502-992

Quito - Ecuador

Diseño de cubierta: Isabel Naranjo

Diagramación: Jeannette Pazmiño

Supervisión editorial: Jaime Peña Novoa

Inscripción N° 16111 del 9-I-2002

ISBN. 9978 - 80 - 671 - 7

Depósito legal N° 2026 del 9 - I - 2002

Primera edición: 1.000 ejemplares

Este libro se acabó de imprimir en los talleres de "Editorial Ecuador F.B.T. Cía. Ltda.", Santiago 367 entre Manuel Larrea y Versalles, Telfs.: 2528 492 2228 636, Fax: (593-2) 2227 551, Quito, junio de 2002. E-mail: editecua@interactive.net.ec

## ORLANDO PÉREZ

### Ficha biobibliográfica

Es periodista. Se graduó en la Universidad de La Habana, donde también hizo estudios de literatura en clases formales y en posgrados, coloquios, seminarios, talleres, bibliotecas, conversaciones en el Malecón, en las residencias estudiantiles y en las terrazas de amigos que son fieles a la literatura a pesar de todo.

Trabajó como corresponsal y colaborador de varios medios de comunicación desde Cuba después de la caída del muro de Berlín. Entre ellos están el diario ecuatoriano **El Comercio**, la agencia de noticias de la revista mexicana **Proceso Apro**, la agencia italiana Ansa, Radio Exterior de España y revistas culturales de Ecuador, México y Venezuela.

Radicado de nuevo en el Ecuador, ha trabajado como editor judicial en el diario **El Comercio**, editor en Quito del diario **El Universo** y como editor político y metropolitano de diario **Hoy**. Es el corresponsal de la revista **Proceso** de México en Quito.

Ha sido finalista de tres concursos. Dos literarios: el de la Universidad de Santiago de Cuba, en 1990, con el cuento *En esto trabajo aquí*, que recibió mención especial, y la Sexta Bienal de Cuento «Pablo Palacio»-2001 con el relato *Estado del alma*, con el que quedó entre los cinco finalistas. El periodístico en el premio Itabsa, en 1999, con el reportaje *A las Farc se llega por el río Guayas*, sobre

el conflicto colombiano. No se ha presentado a otros concursos.

Tiene publicado el libro **Cuba: los años duros** (Plaza&Janés, México, 1997) que lo escribió con Homero Campa. Además es coautor de libros como **Ecuador frente al vértigo fatal** (Ediciones El Comercio, Quito, 1997), sobre la caída de Abdalá Bucaram; y **Legado y permanencia de cara al siglo XXI** (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1997), un análisis crítico de la vida y obra de Ernesto Guevara.

Ha publicado varios artículos en revistas literarias y de análisis político y cultural. Tiene dos novelas en proceso que no sabe cuándo las terminará.

*Para  
Amanda Yasuay,  
Sara Camila y  
Patilú*

## Eliseo Diego

### La experiencia y la expresión de la memoria

Eliseo Diego es uno de los más importantes poetas cubanos de este siglo, fundador del *Grupo Orígenes*, Premio Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe, Juan Rulfo (1993), considerado el tercer galardón más importante a nivel mundial después del Nobel y el Cervantes. Entre octubre y noviembre de 1993 hubo varios encuentros que se resumen en esta entrevista.

Eliseo Diego dice que un sabio encantador lo ha convertido en un viejo de 73 años, pero él sostiene que tiene 24. Si uno lo mira de frente parece que de sus barbas cuelgan todos los duendecillos del Universo. Y el más pequeño de ellos no deja de vigilar sus pícaros ojos negros. Se cubren muy bien con el humo de la inseparable pipa. Ellos lo han visto ponerse viejo a costa de versos. Son los culpables de encanecerle los bigotes y reposarle los pasos. Le comparten los eternos temas del hombre. Le piden la nicotina diaria. Los tres lunares de su ancha cara son los puntos de confluencia de estos duendecillos que desde **En la**

**calzada de Jesús del Monte** le han dado vida sin freno.

Acercarse a él supondría una dificultad —como siempre ocurre con autores que con cierta fama son inaccesibles—, pero después del primer saludo y la petición de entrevistarle tan solo caben pocos segundos para acordar hora y fecha; enseguida habla de su salud, de su casa y de la familia. Prácticamente sin conocerme y antes de hacer uso de la grabadora ya hemos hablado de muchas cosas que en la entrevista esperaba cosechar.

Le manifiesto que en esta conversación entro en desventaja porque me han comentado que le gustan las pláticas con las periodistas jóvenes y bonitas y que yo no tengo ninguna de las dos características. Muy sonriente me dice: «Sí, entras en desventaja, chico».

Muy temprano, en una mañana con sus sombras definidas, sin mayores preámbulos, escucho su voz pausada, muy distinta a la de sus compatriotas de hablar apresurado. Inmediatamente sus palabras recorren su vida, confiesa sus travesuras de joven y algunas de hace muy poco que insiste en no publicarlas.

Todo indica que esos duendecillos rondaban su figura antes de salirle las barbas. A los 20 años —acumulados de lecturas y viajes por Europa y los Estados Unidos— publica su primera obra, un cuaderno de prosas titulado **En las oscuras manos del olvido**, que es un verso de Quevedo que dice: «Apenas se defiende la memoria de las oscuras manos del olvido». Después aparecerán nuevos libros: **Diverti-**

**mentos** en 1947; el más famoso de toda su obra: **En la calzada de Jesús del Monte**, en 1949; **Por los extraños pueblos**, en 1958; **El oscuro esplendor**, en 1966; **Libro de las maravillas de Boloña**, en 1968; **Versiones**, en 1970; su antológica **Nombrar las cosas**, en 1973; un volumen exquisito de cuentos: **Noticias de la quimera**, en 1975; **Los días de tu vida**, en 1977; **A través de mi espejo**, en 1981, en donde ha confesado: «los mayores goces de la poesía están reservados para los hombres de corazón puro y no para nosotros, los escribas»; **Inventario de asombros**, en 1982; el vital **Libro de quizás y quién sabe**, en 1989; y **Cuatro de oros**.

No escribe todos los días para acumular tomos, sino que espera la poesía con paciencia. Entre libro y libro pueden pasar diez años. Además, como dice el crítico Aramis Quintero, «Eliseo Diego es todo lo ensayista, crítico y narrador que puede ser un poeta hecho, como él, casi exclusivamente para la experiencia y la expresión poéticas».

Pero, sobre todo, le gusta conversar y escucharlo es un deleite donde las citas de títulos poco conocidos abundan y los versos que se arrancan de la memoria aparecen en el momento más indicado. Y no hay conversación que no incluya su infancia, la que según Eliseo *es por el derecho una etapa de la vida humana, y por el revés nada menos que el paraíso en trance de una nueva pérdida*.

Su infancia —donde empieza la memoria a tejer su trama— fue la de un niño privilegiado y tiene una

fuerte presencia del padre, un asturiano llegado a Cuba cuando tendría 14 años, allá por 1900. De su juventud solo menciona que fueron «años bastante tormentosos en la vida de uno» (*Por sobre la adolescencia pasaremos como sobre ascuas, ya que solamente un pobre diablo querría detenerse en el infierno*). Entrado a los 20 años conoce a su esposa Bella García Marruz, hermana de la poetisa Fina. Según Eliseo eran las dos chicas más lindas de La Habana. Me indica un retrato en el cual están las dos hermanas posando para una fotografía de estudio y realmente se ven sumamente hermosas.

Cintio Vitier —poeta y ensayista, fundador también de la revista *Orígenes*— fue quien presentó a Bella a su amigo Eliseo Diego y declara el poeta que para ganarse su admiración comienza a escribir seriamente, «al menos, con toda la seriedad que era capaz entonces». La amistad con Cintio y, sobre todo, el «escribir seriamente» le permiten vincularse al legendario Grupo Orígenes para ser uno de sus fundadores en el año 1944. El Grupo toma el nombre de la revista que dirigía José Lezama Lima.

Si uno lee con atención **En la calzada de Jesús del Monte** podrá apreciar la magnitud poética de Eliseo Diego. Este libro, como dice Ida Vitale, «señaló un camino nuevo en la poesía cubana» y «la palabra será en sus manos el instrumento que jamás rechina, que no se vulgariza ni traiciona, mientras, a su vez, parece venir por la línea del menor esfuerzo, como fruto del tiempo».

Este primer libro de poesía, fue publicado por la imprenta Ucar García S.A. y con una edición de trescientos ejemplares, ha dado lugar a varios trabajos de estudio y crítica, pero su autor lo siente como si lo hubiera escrito ayer. Por ahí empezó Eliseo a «hacerse poeta que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza», como acertó El Quijote.

Con pocas palabras Eliseo Diego exteriorizó su alegría al conocer que había sido acreedor del Premio Juan Rulfo. Antes lo recibieron el poeta chileno Nicánor Parra y el mexicano Juan José Arreola. Este premio fue creado en noviembre de 1990 por una asociación civil compuesta por diversas instituciones públicas y privadas de México.

Eliseo recibe este premio como si «me entregara Juan Rulfo en persona, quien es para mí un ejemplo de lo que debe ser un escritor. Escribió dos obras y pudo haber escrito más, porque le sobraba la maestría, dominio del oficio, pero se ciñó —con una austeridad impresionante— a lo esencial, a lo que tenía necesidad de decir. Después de todo no tenemos de qué alabarnos porque alguien nos ha dado el don de escribir. Si hemos de alabarnos de usar ese don es por usarlo con las manos lo más limpias posible y usarlo simplemente por necesidad. Esa fue para mí la virtud de Juan Rulfo y por eso me place tanto que sea él —que aunque no tuve la fortuna de conocerlo— el que me dé este premio, como si él supiera que nunca he escrito una línea porque me la haya propuesto, sino porque he tenido la necesidad de hacerla».

—Siendo usted el único miembro del grupo *Orígenes* que ha recibido un premio de esta naturaleza, ¿cómo se siente?

—Lezama Lima se lo merecía sobradamente. No me hubiera extrañado nada que de estar vivo recibiera el Nobel. A mi me honra esta distinción porque, en cierto modo, es un galardón que recibe *Orígenes*, pero hay otros que lo merecen más que yo. Pongo dos ejemplos nada más: Cintio Vitier y Fina García Marruz. Fina es, en mi opinión, una de las poetisas o poetas —como le gusta que la llamen— mayores del idioma español.

—¿Para la literatura cubana qué significado tiene este premio?

—Nuestro país es pequeñito, pero es uno que ha dado muchas sorpresas en la historia. A veces parece que no caben en Cuba los cubanos de gran talla. Hablo de José Martí, Dulce María Loynaz, una excelente poetisa, Senel Paz, una promesa muy grande, José María Heredia, Julián del Casal y otros más. Este premio es una muestra de que se reconoce fuera de Cuba la vitalidad de la creación artística de nuestra patria. En las actuales circunstancias de Cuba es un reconocimiento, sino de la Revolución, de la nación cubana.

—¿Cuál es el primer recuerdo de su vida?

—Mira Orlando, me haces una pregunta en la cual he estado pensando bastante en estos últimos días y se remonta a la edad en que yo tendría unos 3 o 4 años. El primer recuerdo de mi vida es de un farolero, con una vara larga y una caperucita en la pun-

ta que va apagando los faroles de gas. Imagínate tú si es un recuerdo que tiene cierta antigüedad. Y junto con la de este farolero tengo la imagen de unos vendedores que llevaban una especie de bastón y arriba, en una estructura de madera, allí vendían banderitas para niños. Eran banderitas cubanas y españolas. Pero fijate bien en esto porque es interesante: no había allí banderitas norteamericanas, habían banderitas cubanas y banderitas españolas. Eso para mí tiene un gran significado por una razón: mi padre era asturiano, o sea español, él vino a Cuba cuando era un adolescente, tendría 13 o 14 años —debe haber sido por el año 1900— porque él recuerda, de niño dice él, en el puerto de Gijón, antes de venir para acá... Imagínate cómo ese niño cruzó toda España, desde Asturias hasta Gijón. Yo nunca se lo pregunté y él nunca me contestó. Era un hombre muy reticente en cuanto a su familia. Él estaba muy orgulloso de ser español y sobre todo de ser asturiano, pues Asturias fue la única región de España donde los moros, los árabes, los musulmanes no pudieron conquistar ese territorio...

—Hablando de su padre, usted ha dicho que él fue un hombre muy generoso. ¿Cómo se manifestaba esa generosidad con usted Eliseo?

—Permitiéndole a mi madre que me comprara todos los juguetes que yo quisiera y los libros de cuentos para mí. Mira allá, en aquella pared, está la cubierta de un libro para mí que se llamaba *Pinocho*, pero un *Pinocho* español, que yo leí cuando tenía cinco o seis años, porque a mí esos libros me apasionaban. Entonces mi padre, él directamente no se ocupa-

ba de comprar los juguetes o los libros, pero a mi madre sí le proporcionaba los medios de hacerlo. Mi madre me quería mucho; figúrate, era hijo único, por desgracia.

—¿No tuvo hermanos?

—No. Un medio hermano, hijo de un matrimonio anterior de mi padre, cuya madre había muerto y luego mi padre se casó con mi madre que era mucho más joven que él. Ella era cubana, pero su padre era también asturiano y su madre era catalana.

Si yo no estuviera tan viejo, Orlando, podría escribir una novela sobre mis antepasados, tanto de mi madre como de mi padre. Recuerdo que él siempre contaba una historia con mucho orgullo. Yo no sé si era verdad o no, porque era muy fabulador. Contaba que en un invierno muy crudo la casita de ellos —eran campesinos, vivían en la montaña—... y esta parte de la historia sí es cierta porque yo la vi con mis ojos, así que no puedo dudar, las casas de los campesinos tienen puertas con dos batientes y en un invierno muy crudo, que había caído mucha nieve, se olvidaron de cerrar la batiente de arriba de la puerta que daba a la cocina y por ahí —según mi padre— asomó la cabeza de un oso. Los osos pueden ser mansos o fieros, claro, pero estos osos parecen que eran fieros. Asomó la cabeza de un oso y mi abuelo —el padre de mi padre—, según mi padre, cerró el batiente por dentro y ahogó al oso, entre el batiente y la jamba de la puerta. No sé si eso puede ser verdad o no, pero él lo contaba con mucha seriedad, como si fuera un hecho real.

Él (su padre) como te decía era muy generoso con sus obreros de la Casa Borgoña. Él no era carpintero pero sabía mucho de hacer muebles y tenía, en apariencia, un carácter muy fuerte, tenía un vozarrón. Cuando era pequeñito, tendría unos cinco años, me llevó a la fábrica de muebles, con él de la mano y allí estaban haciendo una silla, pero él estaba muy disgustado y empezó a pelear con el ebanista, a decirle horrores con un vozarrón espantoso. Yo estaba muy asustado porque temía que podría formarse una pelea entre mi padre y este hombre, un carpintero, un hombre rudo también. Y había un negro que estaba escuchando todo, un negro de una cara muy fina, pero negro, negro, negro. Él comprendió que yo estaba asustado, me miró y me dijo: «Tu padre sabe lo que hace». Es algo que recuerdo con mucho agrado.

Pero mi padre cometió un error. Trajo de Asturias a un sobrino de él. Resultó un bandido. Mi padre era un hombre candoroso, no era un comerciante como otros y lo estafaban, se aprovechaban de él. Cuando vino el *crack* del año 29 y perdió toda su fortuna, pagó hasta el último centavo de sus deudas y se quedó sin nada, solo una pequeña casa de campo que él había construido para que yo me criara ahí, para que yo naciera ahí, pero yo me adelanté, la casa no estaba terminada. La casa la hizo él, que no era arquitecto, con sus obreros —y como te digo se adelantó al gobierno socialista— porque los obreros trabajaron voluntariamente con él...

—¿Usted de niño era muy inquieto? Aunque la pregunta es demasiado obvia, lo quisiera escuchar.

—No, no lo era. Era más bien ensimismado. Tenía pocos amigos, como vivía en un pueblito muy apartado no había muchos niños, pero me gustaba inventar los juegos y leer mucho, el jardín de mi padre se prestaba mucho para ello. Había una parte que la llamábamos «El bosquecillo de pinos» y ése era un lugar magnífico para jugar a los indios y a los vaqueros.

—Usted está casado con su esposa Bella ya más de 50 años (*se ríe pícaramente*). ¿Cómo ha sido su relación? ¿Hubo otras mujeres antes?

—Hubo una muchacha. Yo a Bella la conocí muy joven, cuando tenía 21 años y entré a la Universidad. Mi relación con ella es muy curiosa, Orlando, si yo te la contara... Bueno, te la voy a contar porque esto parece cosa de una novela.

Mi tío abuelo, quien también se llamaba Eliseo, era presidente del Partido Autonomista y, por lo tanto, era contrario a la facción independentista que lideraba o dirigía José Martí. Pero mi tío no era un poeta como José Martí, era un hombre de garra, de lucha como lo es Fidel Castro hasta cierto punto, un hombre de una inteligencia muy firme. Él temía que si Cuba rompía todos sus lazos con España iba a caer bajo la influencia de los Estados Unidos y su idiosincrasia se iba a perder y en ese momento no le faltaba razón. Pero sabemos que J. Martí dijo: «El corazón tiene razones que la razón no conoce». Quizá Martí

tuvo razón, al fin y al cabo, porque ahora Cuba ha conservado su identidad y su idiosincrasia contra viento y marea. Pero esa era la idea de él.

—Usted va a cumplir 73 años. ¿Estos años a usted le pesan o usted los sopesa?

—No. Estos años son para mí siempre un recuerdo muy agradable donde puedo refugiarme. Después viene la adolescencia que es un época bastante tormentosa en la vida de uno. Después conocí a Bella y su hermana que eran las dos chicas más lindas de La Habana (indica una fotografía de ellas dos, una foto muy antigua en la que se encuentran ellas con las miradas indiferentes a la cámara).

—Desde su experiencia ¿cómo es que surge el grupo *Orígenes*?

Yo no conocía personalmente a Lezama. Cintio sí lo conocía y una ocasión Cintio organizó una lectura de poemas, de varios poetas jóvenes, entre ellos estaba Lezama Lima, Gastón Baquero, Rodríguez Santos, Ángel Castelo, Mirta Aguirre, una poetisa joven muy estimable que se llamaba Serafina Nuñez. Yo fui como oyente. Yo pensé: «Vaya, esta Universidad parece una universidad de París o de Londres, de un nivel altísimo, donde se pueden ver estos recitales». Eso fue una casualidad, la Universidad de La Habana era un verdadero desastre en aquella época. Yo estudié allí Derecho durante 15 años, cosa que es un récord mundial y logré no graduarme...

—Cosa que era otro récord...

Otro récord. Cintio sí logró graduarse, era más metódico que yo. Yo era un desastre. Cintio conoció

a Lezama con motivo de este recital. Lo vi y me impresionó mucho. Leyó sus poemas y quedé admirado. En aquella época Lezama era un joven arrogante. Era muy difícil acercarse a él. Yo no lo intenté siquiera, ni me interesaba su poesía. Era muy arrogante. Desde entonces —te estoy hablando del año 41— él estaba convencido de que era uno de los grandes poetas de la lengua española, absolutamente. Nadie más que el grupo de sus amigos conocía sus poemas.

Lezama tuvo dos vertientes en su vida. Por un lado la de crear y por otro lado la de estimular la cultura del país, a través de revistas. Su primera revista fue *Verbum*, que se suponía era el órgano de la escuela de Derecho, pero no había tal, era una revista de poesía, había algún artículo quizá sobre derecho romano que era para justificar la existencia de la revista. Salió un solo número. Los profesores al segundo número se dieron cuenta que era un timo, que era una revista de poesía y le quitaron la autorización. Eso no detuvo a Lezama. Después llamó a Cintio y él fue el primero que se acercó a la poesía de Lezama y tuvo la generosidad enorme que su primer libro de ensayos, que se llama *El derecho de la Poesía*, que está escrito sobre lo que él llama sus «tres maestros» y esos eran nada menos que Juan Ramón Jiménez, César Vallejo y José Lezama Lima y fue el primer escrito sobre la poesía de Lezama Lima. Cintio Vitier siempre ha sido mucho más inteligente que yo. Yo no me caracterizo por inteligente. Soy un pobre diablo a quien no le queda más remedio que escribir versos o

renglones cortos que no se llaman ni pretenden ser eso.

Entonces él fundó esta otra revista que se llamó *Espuela de Plata*. Ahí estaban Gastón Baquero, Cintio Vitier, en el consejo de redacción, en fin una serie de escritores. Pero Lezama se molestó y botó a Baquero y a Cintio —como te digo era muy arrogante— y publicó un editorial en el otro número —salieron cinco números— donde decía que «*Espuela de Plata* sale más nítida y fragante». Nosotros aprovechamos esa frase tiempo más tarde para mortificar a Lezama. Estaba muy avergonzado con nosotros. Decíamos a cada rato: «Esto está de lo más nítido y fragante».

—¿Cuándo ingresa usted a *Orígenes*?

—Yo ingreso a la revista porque Lezama estaba atento en buscar a los jóvenes que pensaba que tenían mayor promesa y entonces no sé cómo él se enteró de mí y a través de Rodríguez Feo me invitaron a colaborar en la revista. En el segundo o en tercer número publiqué mi primera prosa.

—¿Cuál era el mayor mérito del grupo *Orígenes*?

Bueno, mira, el problema era éste. El grupo *Orígenes* no era tal grupo, no era una escuela, como era el caso de otras revistas literarias de América Latina que eran una escuela (vanguardista, surrealista, etc.). No, no. Nosotros, cada uno teníamos nuestro propio concepto de la poesía y Lezama tenía en gran interés en que hubiera esa diversidad, de obras que tuvieran calidad. En ese tiempo yo escribí prosa nada

más. Mi primer libro se llama **En las oscuras manos del olvido** que viene de un verso de Francisco de Quevedo que dice: «Apenas se defiende la memoria de las oscuras manos del olvido». En ese tiempo no había editoriales en Cuba. Yo recuerdo, no sé si con mal humor o buen humor, en el año 87 los Estados Unidos presentaron una denuncia contra el abuso de los derechos humanos en Cuba —es que son tan brutos los norteamericanos—... La Revolución había cometido muchos errores y no hay que inventar. Dijeron que una de las cosas que había hecho la Revolución era abolir las editoriales cubanas. Mal podía abolir la Revolución lo que no existía. Bueno, había imprentas en donde tú ibas y tenías que pagar la impresión del libro, para lo cual tenía que tener dinero. Un pobre muchacho que tenía más talento que yo y no tenía el dinero que tenía mi madre, no podía publicar su libro.

—¿Por qué es importante que la vida y la obra de un poeta formen un solo cuerpo?

—Yo no sé Orlando. Yo no soy ningún místico ni ninguna de esas cosas. No estoy seguro de nada. Incluso el último libro que he escrito, se llama **El libro del quizás y quién sabe**, porque no estoy seguro de nada. Yo pienso así porque todo lo que yo he escrito ha salido de mi experiencia personal, de la realidad que me rodea que para mí es más fantástica que los mundos imaginarios. El hecho de que tú y yo estemos acá conversando, que tú me oigas a través de un aparato de maravilla que es el oído y transformes los sonidos que yo emito en palabras, esas pala-

bras que tú has construido y vayan a tu cerebro y allá se conviertan en ideas e imágenes, eso para mí es una verdadera maravilla. Yo digo que la ciencia ficción más avanzada no puede imaginar dos robots como tú o como yo. Y qué diremos del misterio de la generación de los seres humanos. De las muchachas, *del imperio soberano de las muchachas*, como digo en un poema reciente, que son una maravilla. Mientras más viejo te pongas Orlando, como me pasa a mí, te vas a dar cuenta que las muchachas son más lindas, parece que lo hicieran a propósito.

—¿A usted le entusiasman las muchachas, no?

—¿Entusiasman? No, me fascinan. Te digo que lo hacen a propósito, son más lindas mientras más viejo te pones tú. Ya verás, ya verás, te acordarás de mí algún día. Son como unos pequeños diablos, criaturas tan encantadoras y maravillosas creadas por el diablo.

Entonces, todo lo que yo he hecho sale de mis experiencias. No creo en la poesía de la *inteligencia*, digamos. Pero eso no quiere decir que solo yo tenga razón. Tú sabes tan bien como yo que dos grandes poetas del idioma español, pensaban el uno del otro, que lo que hacían era una basura: Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda. Ellos se odiaban. Lo que pasa que cada uno hacía una poesía distinta y en eso estaba el interés porque si la poesía fuera toda igual sería un aburrimiento mortal.

—¿A usted le agrada que le consideren como un monumento de la poesía hispanoamericana?

—Bueno, no creo que alguien me haya llamado así, pero sí me han llamado maestro, pero eso ni me va ni me viene, me resbala, porque yo soy como decía el marino Popeye: *Yo soy lo que soy y es todo lo que soy*. Yo digo en el librito **Del quizás y de quién sabe**, que es absurdo que un poeta se aferre a su propia concepción como la única. Hay un gran poeta del idioma español, que además es un hombre a quien yo quiero mucho (tampoco lo digas, creo que salió en algún lugar y no quisiera que volviera a salir y quién sabe que llegue a sus oídos y no quiero molestarlo) Ernesto Cardenal. Ernesto piensa que todo lo que no sea lo que él llama *exteriorismo* no es poesía y eso es un absurdo. Hay otro maestro de la poesía que es el maestro de Ernesto Cardenal, que se llama José Coronel Urtrecho y él y yo un día por broma empezamos a escribir unos sonetos para molestar a Ernesto, pero como él respetaba mucho a don José Coronel Urtrecho es uno de mis grandes amigos, lástima que ya está viejo y enfermo, él era un maestro de todos los poetas de Nicaragua y era un hombre tan desprendido que él inició miles de posibilidades de temas y los fue pregonando.

—Cuando yo leo *En la calzada de Jesús del Monte* tengo la impresión de ver una calle no de este siglo, sino de otra época.

Bueno, me alegro que tú me hayas dicho eso. Para mí la calzada era una especie de imagen del fluir de la historia, el ir y venir de los hombres. Lo que sí me extraña y me agrada es que a los jóvenes cubanos, tanto muchachos como muchachas que escriben muy buena poesía, el libro que más les gusta de los que yo he escrito es éste. Eso me satisface porque es el libro de un joven, porque yo tenía 21 o 22 años cuando yo escribí ese libro y lo publiqué más tarde. Entonces es como si ellos se comunicaran con un muchacho también, el muchacho que yo fui. A nosotros los cuentos de hadas a veces se nos hacen realidad. A mí alguien, un sabio encantador, me ha convertido, me ha hechizado, me ha convertido en un viejo, porque yo sigo teniendo 24 años. Y he escrito un poema sobre una muchacha —por supuesto que esto no lo puedes decir— con quien yo tuve una relación bonita, muy linda. Ella tenía 25 años y yo 58 y guardaba ella en su carterita esto que decía: *Qué somos dime, sino personajes/ de un cuento viejo y casi olvidado/ la joven de los cabellos pulcros/ y yo el oscuro, el ido, el hechizado/ preso en la torre de mi edad te miro/ desde su ciega inexorable altura/ como te vas hacia tu noche a solas/ oh lejana delicia (allá voy o al amor)*. Porque ¡qué le vamos a hacer! Un viejo no puede tener relaciones ya con una de estas deliciosas criaturas. Puede uno mirarlas y mirarlas y nada más.

—Heberto Padilla en un libro de sus memorias le acusa para mi modo de ver a usted y a Cintio Vitier como paródicos de Lezama Lima, como epigonales de Lezama Lima. ¿Qué opina usted de eso?

—Yo no creo que sea necesario opinar, no hay nada más que leer. Lee a Cintio, lee a mí, lee a Lezama y verás que no tengo nada que ver. Heberto Padilla es un caso curioso. Él frecuentaba mi casa cuando era muchacho, se ganaba la vida como profesor de inglés. Muchas veces almorzó en la casa y comió y después cuando la Revolución él y otros más en un suplemento literario que se llamaba *Lunes de Revolución* nos atacaron ferozmente, sobre todo a Cintio, a Lezama, incluso llegó a la canallada de acusar a Lezama de ser un agente de Batista, fue una canallada, por ahí está el historial de *Orígenes*, cuando el Ministro de Cultura de Batista le ofreció a Lezama propiedad de *Orígenes* y él le contesta: *No me venga ahora con su admiración que es más fétida todavía que vuestra indiferencia*, y se negó, y se acabó *Orígenes*. Le dio la gana de decir eso.

Me parece un disparate absoluto lo que dice Padilla. Incluso yo tenía miedo de llevarle mis poemas a Lezama porque eran muy distintos a lo que él hacía, pero Lezama tenía la virtud de reconocer lo que él estimaba bueno aun en lo que fuéramos diferentes, eso era una especie de catolicidad de su visión de la poesía.

Esto me parece una salida de Heberto Padilla que tiene derecho a decir estupideces. Heberto tiene

un buen libro de poemas que se llama **El justo tiempo humano**. Lo demás, no sé, me parece un poquito fabricado.

Hay un libro Orlando que yo te recomiendo, que escribió un checo cuando yo era un adolescente, ahora no te puedo decir el nombre porque no me acuerdo, pero está publicado: **Memorias de adolescente**. Él era hijo de un abogado. Hay un capítulo por lo cual me gusta... Entonces él era un muchacho y Kafka era para él un colega, era un doctor Franz Kafka, abogado, pero a él le fascinaba este hombre y siempre que podía se colaba en el despacho del doctor Kafka que era una oficina muy pobre —la compañía de seguros famosa— y conversaba con el doctor Kafka. Él le dijo cosas de muchachos, y llegó a caer en la obsesión de citarle un libro a Kafka que Kafka no hubiera leído. Resulta que el doctor Kafka lo había leído todo. Él registraba en librerías de viejos folios, cosas del siglo XVI, libretines. El doctor Kafka era insoportable. Entonces un día salió de la escuela, estaba en el liceo y se encontró en un estancillo una revista que acababa de salir ese día y en esa revista, en ese primer número venía una traducción de un poema de Apollinaire, que se llama *El puente*, es un puente alegórico entre la catedral de Notre Dame y la catedral de Praga. Estaba traducido nada menos que por (aquí no se entiende el nombre), tú sabes que es un buen escritor. Entonces, él dijo: *Caramba, esto sí que el doctor Kafka no puede conocer, porque se acaba de publicar la revista, la traducción se ha hecho para la revista. El doctor Kafka no puede cono-*

cer. Salió corriendo con su revista al despacho del doctor Kafka y le dijo: *Doctor Kafka mire lo que he encontrado* y le leyó el poema. Y el doctor Kafka le dijo: *Sí, mira. Yo conozco el poema, en su original francés y la traducción de Karel que es mi amigo y me enseñó en su casa hace unos diez días.* No se podía con el doctor Kafka. Entonces se repuso y empezó un elogio al poema y dice Kafka: *Sí —cuando él terminó— indudablemente es el poema de un virtuoso.* El muchacho, que era muy inteligente, le respondió: *¿Virtuoso?, no me gusta esa palabra doctor Kafka* y Kafka entonces sonrió y dijo *A mí tampoco. Tú habrás oído decir de un pianista que es un virtuoso, de un violinista que es un virtuoso, pero ¿has oído decir que una mujer es una virtuosa al parir?* Jamás hubiera hecho semejante comparación. Y dice, Kafka, *bueno ésa es la diferencia. La verdadera poesía, la verdadera literatura se hace con sufrimiento y alegría, como una mujer da a luz un hijo, lo demás es virtuosismo y no vale la pena.* Eso me parece una de las cosas más profundas que yo haya leído sobre el fenómeno y misterio de la creación poética. Y me parece a mí que Heberto Padilla es un virtuoso de la palabra, que como poeta escribió un libro que es **El justo tiempo humano** —eso si quieres lo dices, no me importa que sepa o no que yo pienso esa idea—. Yo creo que él tenía mucho talento, pero su rencor le ha convertido en un virtuoso de la palabra. Podrá ser bueno en fabricar....

—En usted hay una característica que no muchos escritores logran conjugar y es que usted

**le ha dedicado buena parte de su trabajo a la literatura infantil...**

Nació en la infancia. Y los libros que yo leí cuando era niño me parecen de lo más importante de la literatura universal. Mira ahí hay un retrato de Emilio Salgari, el autor de Julio Verne. Pero aparte de eso... y bueno los cuentos tradicionales, cuentos folclóricos. Tengo un libro que se llama **Prosas escogidas**: ahí hay un ensayo sobre Hans Cristian Andersen, para mí uno de los grandes poetas de la poesía universal. Hay otro sobre los hermanos Grimm, en fin. Hay uno sobre mí mismo, que se llama *A través del espejo*. Allí encontrarás la respuesta a la pregunta que tú me haces. Descubrí una cosa que me dejó un impacto muy grande: yo había sido un niño privilegiado, pues mis padres tenían dinero para comprarme libros que venían de México, España y que eran muy costosos. La mayoría de los niños cubanos, cuyos padres tenían una posición muy modesta, no podía darse esos lujos de regalarle un libro a sus hijos, tenían que leer los muñequitos, los comics, era lo único que podían leer y ahora la Revolución les había abierto la biblioteca para niños, en una cantidad enorme y de buena calidad. Eso se llenaba de niños. Era muy lindo.

—Y esos niños deben ser los buenos poetas que ahora tiene Cuba.

—Sí, seguro. Yo creo que ahora hay en Cuba tantos jóvenes, muchachos y muchachas —por cierto que las muchachas que son buenas poetisas, las muy

condenadas, son lindas, inteligentes y buenas poetas, no hay derecho, es un abuso—.

—Usted dijo algún día que la Revolución era obra de la poesía. ¿Es correcto decir lo mismo ahora que se viven momentos difíciles en Cuba?

—¡Figúrate! Hay la poesía épica y la poesía trágica y éste es un momento trágico para Cuba. Pero sigue siendo poesía. Mira una anécdota, yo la vengo haciendo a alguna gente. Hace algunos días, acá en la otra cuadra hay un pequeño establecimiento que se llama *La Casa de las Infusiones...* Ahora, en estos momentos no hay un lugar en La Habana donde los muchachos puedan reunirse y tomarse un sandwich o tomarse una cerveza y sentarse a conversar, lo que a todos los jóvenes les ha gustado siempre. Es muy triste eso. Un día llegué yo ahí y habían tres muchachos, sentados a la mesa. Uno tenía en sus manos un libro de Nietzsche, el otro tenía en sus manos *Las elegías de Dudinov* de Rilke, el otro un libro de Thomas Mann. Tres muchachos, así como tú, de tu edad o más jóvenes todavía. Ellos me saludaron porque me conocían y me invitaron a sentarme pero yo no podía, pero vi los libros que estaban leyendo y los vi tomar esas infusiones, eso me dio un verdadero choque de melancolía. A esos muchachos los formó la Revolución y a esos muchachos la Revolución no tenía otra cosa que ofrecerles ahora que infusiones de té y eso me entristeció y me hizo ver muchas cosas. Imprevisiones que hemos cometido, en fin, no vamos a hablar de eso. Eso me entristece mucho. Porque veo en peligro las conquistas más lindas de la Revo-

lución cubana y eso es una tragedia verdaderamente grande.

—¿Cómo ve usted el futuro de la Revolución Cubana?

—Mira, yo no me atrevo a decirte cuál es mi visión del futuro. Yo nunca creía cuando empezó la guerra de Fidel Castro en la montaña que hubiera la menor posibilidad de que aquello triunfara. Eran doce hombres. Sin embargo derrotaron a un ejército regular y se apoderaron de la dirección del país. Así que como ellos son unos locos no sé qué locura podrán inventar o si podrán hallar una salida inimaginable. Desgraciadamente en este caso para juzgar los sucesos históricos dispongo más que de mi razón, tengo una visión poética del asunto.

—¿Y a usted personalmente cómo le afecta esta situación?

—Me es muy doloroso por lo que yo te digo. Me temo que esto no se pueda recuperar de los golpes que ha recibido. Eso me entristece mucho. De manera que a mí la situación actual es de tristeza. Pero bueno, yo me acuerdo de mi desesperanza y de mi tristeza en el año 58 y lo que pasó en el 59 fue inesperado totalmente y pienso que quizás, quién sabe, la poesía en esencia es sorpresa, porque eso si no fuera así no merecería el trabajo de escribirla. Lo bonito que tiene la poesía es que sale cuando uno no la espera. Y todo esto es una poesía de la historia, ¿quién sabe?

—¿Y esta situación cómo la vive en su condición de católico?

—Hoy es un viernes santo. Como católico yo he sido siempre muy atento a los evangelios. Los sacerdotes leen los evangelios y dicen que hay varios niveles de sentidos: el literal, el histórico y el simbólico. Se supone que los evangelios están escritos para todos los tiempos. Hay una cosa Orlando que, pensándolo bien, yo no he visto nada más, ni he leído, un ser humano que haya tenido la audacia increíble de decir *Yo soy el camino, la verdad, la vida. El que crea en mí no morirá jamás*. Orlando, hay que tener unos cojones muy grandes para decir eso de uno mismo. Eso es inimaginable. No cabe en la imaginación humana semejante declaración. Así que para mí, este hombre, fue un hombre muy raro, sí fue un hombre y no lo que decía que era: el autor de las galaxias, de la danza de los átomos, etc. Hay un escritor inglés que yo admiro y quiero mucho. Apunta el nombre. Se llamó Charles Williams y fue contemporáneo de Tolkien y otro escritor que se llamó S. Lewis. Eran tres amigos que se reunían. Los tres eran profesores. Williams era hombre de las clases más humildes y llegó por su esfuerzo a la categoría de profesor de la Universidad de Oxford, profesor de Literatura Medieval. Era un experto también en asuntos de demonología. Escribió seis novelas que son apasionantes. Una se llama **Descenso al Infierno**, otra **Víspera de todos los santos**, magnífica novela. Son como novelas de suspenso sobrenatural y allí despliega todos sus conocimientos. Pero hubo una vez una encuesta en In-

glaterra en torno a estos temas. Se preguntaba «¿Cómo usted explica la presencia del sufrimiento de los inocentes y el mal del Universo creado por un ser todo bondad?». La respuesta de Williams fue: *Yo no puedo explicar, ni la inteligencia humana sería capaz de entender el por qué de la necesidad de estos elementos en un Universo creado por un ser que llamamos Dios...*

—¿Cuáles eran esos elementos?

El mal y el sufrimiento de los inocentes. Yo lo único que pienso es lo siguiente: Dios sabía muy bien que era imposible que la inteligencia humana entendiera el por qué eran necesarios estos dos elementos creados por Dios. Entonces decidió la única respuesta digna, la única respuesta decente y fue hacerse hombre y someterse a la justicia humana. Y en cierto modo la justicia humana tuvo razón en crucificarlo. ¿Por qué? Si él había creado ese maravilloso universo y había permitido esos dos elementos que el ser humano no podía entender, entonces la justicia humana tenía razón y él lo aceptó con toda humildad. Yo no puedo responder por qué son necesarios, solo puedo asumirlos y someterme al sufrimiento y al mal. Me parece que es el único argumento que me convence a mí, que me parece a mí que lo justifica todo.

Por eso te digo que los curas no se dan por aludidos. Uno de los fragmentos más terribles del evangelio son las imprecaciones contra los fariseos: *Ay de vosotros, fariseos hipócritas*. ¡Terrible! ¿Y quiénes eran los fariseos? Era la Iglesia de aquel tiempo.

—¿Usted tuvo dificultades siendo católico y viviendo en Cuba?

—Nunca las tuve, te lo confieso. Los norteamericanos acusaron a Cuba de que a los fieles que iban a la iglesia se los fichaba. Eso era un absurdo. Claro, se cometieron muchas injusticias, Orlando, en el sentido de que a los muchachos creyentes, en la Universidad, por ejemplo, se los persiguió. A mí no porque tenía cierta reputación como poeta y a mí, incluso, la UNEAC me publicó un libro que se llama **Los días de tu vida**, donde hay tres poemas de asuntos religiosos, cosa que yo no suelo hacer, porque para mí todo lo que me rodea es un símbolo que alude a una realidad.

Yo no entiendo por qué hay tantos millones de especies de insectos, de pájaros y de peces. Increíble. Es extraño, pero están ahí. ¿Y por qué (Dios) hizo eso? ¿Porque le dio la gana? Parecen una broma las cacatúas de Dios, de Jehová, no sé cómo llamarle. Este ser que nosotros habitualmente llamamos Dios, no lo quiero llamar así porque se presta a malas interpretaciones. Pero, mira, la Tierra está a la distancia exacta del Sol, en unas dimensiones precisas para que haya una atmósfera, para que haya vida. ¿Eso es producto del azar, acaso, o hay una inteligencia que calculó exactamente donde tenía que estar esta esfera y las proporciones que debía tener para que no escapara la atmósfera y se pudiera producir ahí la vida? Chico, si fuera obra del azar yo le haría un templo al azar. Esto lo puedes poner si tú quieres.

—Pero si antes los jóvenes tuvieron dificultades ahora, los que escriben, lo hacen sobre la fe y sobre Dios.

—Sí, cómo no. Porque *gracias a Dios*, nuestros amigos marxistas se han dado cuenta que era una estupidez. Ellos tenían dogmas también que ahora se han venido abajo. El dogma de la irreversibilidad del socialismo. La URSS ya no existe, se acabó. Entonces eso les ha enseñado a no ser tan dogmáticos. Si Marx habló de la dialéctica, la dialéctica es una especie de evolución y ellos han reducido el marxismo a un dogma rígido. Y entonces, ¿de qué marxismo me hablan? No creo yo que haya habido verdadero socialismo en esos países ni aquí tampoco —eso no lo pongas ahí tampoco—. Todavía es posible que se haga. Quizás Dios lo quiera. Ojalá Dios quiera que se construya el socialismo.

Yo tengo una enfermedad muy insidiosa que se llama ansiedad, es una enfermedad de la mente, cíclica, que posiblemente se debe por la falta de determinados ingredientes químicos en el cerebro (*Dice todo esto porque se le olvidó el día anterior de ir a misa. «Se me olvidó totalmente».*)

## Dulce María Loynaz

### La poesía, la meta desconocida

Su existencia era casi un misterio. Un día, en la parada de un autobús, Alfredo Alonso, levantó la inquietud más provocadora. *Ésta fue la casa de los Loynaz*, dijo señalando una mansión en ruinas, ubicada en Línea y 14, en el barrio Vedado, a cuatro cuadras de donde yo vivía, en 1990. Ahí supe de la vida de Dulce María Loynaz, la gran poetisa cubana. Allí, en esa casa, según confesó después, escribió prácticamente toda su obra. De la majestuosidad de la casa solo quedaban unas escaleras que formaban un arco para ingresar a la sala principal. Dos años después la conocí en otra majestuosa casa, en el mismo barrio, en la esquina de 19 y 4. Previamente ocurrió un acontecimiento que marcó el acercamiento a esta mujer inigualable.

Gracias a la sabiduría de Alfredo Alonso y Jesús Jambrina, dos amigos cubanos que me abrieron más de una puerta en la literatura, supe de la obra y vida de Loynaz. Por eso, una mañana, en la avenida 23, frente al Parque Coppelia, donde se venden los famosos helados del mismo nombre, en un estancuillo de libros usados, un joven no mayor de 30 años

tenía entre sus manos un ejemplar de la novela *Jardín*. Cuando la vi no lo pude creer y rogué a todos los dioses que no la comprara. Apenas lo devolvió a la mesa, lo atrapé, pregunté al vendedor cuánto costaba, dijo que cinco pesos (en ese año en el mercado negro un dólar se cambiaba por siete pesos) y con el temblor más raro del mundo la apreté contra el pecho. Luego, con la seguridad de que era mía, abrí la solapa y me encontré con una dedicatoria *A Lolita Guiral de Costa, este jardín de Bárbara, sin otra flor que la del afecto con que se lo ofrece Dulce María Loynaz, La Habana, mayo 23-52*. Treinta minutos después me reunía con Alfredo y Jesús para comentarles del acontecimiento. Y para sorpresa de ellos, unos tres meses después encontré otro ejemplar de la misma novela. Lo particular es que, según los bibliófilos, de esa edición primera de la novela no había más que diez ejemplares en Cuba. Editada en Madrid, en 1951, solo fue reproducida en Cuba en 1993 después que Loynaz obtuvo el Premio Cervantes. La novela se había escrito en 1935 y según la propia autora *es la historia incoherente y monótona de una mujer y un jardín*.

Todo eso explicaba, en gran medida, el desconocimiento y el olvido en que había caído la autora cubana para un público consumidor de libros.

La primera entrevista ocurrió entonces un 6 de noviembre de 1992, al siguiente día de conocerse del Premio Cervantes. Ocurrió en la casa de 19 y 4 donde al ingresar con el periodista mexicano Homero Campa observamos una residencia elegantísima pero

con una fuerte carga de olvido, polvo y en pleno deterioro. Había colecciones de arte chino, indio y japonés; un sinnúmero de abanicos; vajillas inclasificables; un vitral de unos dos metros de alto que sobresalía por una sencillez impresionante junto a unas imponentes escaleras de mármol blanco en contraste con unos tapices orientales ocre que colgaban de las paredes.

Nos recibió en una pequeña sala, junto a un espejo con un marco de pan de oro. Se sentó en un sillón que se caía de viejo, desteñido, apolillado y tapizado con una tela que por lo menos tenía diez años de uso. Su bastón terminaba en una cabeza de perro inglés. Afuera esperaban unos turistas españoles que querían conocer a la flamante Premio Cervantes. Y a su alrededor daba vueltas un perro un tanto viejo, muy distinto, por varias cosas, a la perra *Puchita* que tuvo Dulce María Loynaz cuando estuvo casada con Pablo Álvarez de Cañas. Con ese animal la pareja recorrió gran parte del mundo.

Evidentemente, de joven debió ser muy hermosa, sus ojos tenían toda la memoria de ésta, su otra virtud: la poesía.

Dulce María Loynaz llevaba casi 40 años arrasando silencio y olvido. De repente, el 5 de noviembre, el gobierno español le comunicó la noticia: era la ganadora, en 1992, del Premio Cervantes, máximo galardón de la lengua castellana.

*Fue como una especie de resurrección, confiesa la poetisa con aire festivo: Yo pensé que, en lo literario, ya nadie se acordaba de mí.*

No era para menos: desde fines de los cincuenta Dulce María Loynaz dejó de hacer poesía y de publicarla. Más aún: no hizo propiamente vida social. Vehemente conferencista, dejó de hablar en público. Viajera incansable, no salió más de la Isla. Junto con sus inseparables perros, se encerró en su casa del barrio El Vedado: un deteriorado palacete de principios de siglo donde asoman diversas estatuas de mármol, incluido un busto de su padre, el general del Ejército Libertador Enrique Loynaz.

Con 93 años de edad, su memoria y lucidez están intactas. Conversa sin temor ni timidez. Suelta las frases más altisonantes sin ningún freno. Describe, sin quejarse, su forma de vida sencilla y estrecha, opuesta a la comodidad que tuvo en otros tiempos.

De quien no quiere hablar es de Fidel Castro. *Mi espectro es el de la literatura, no el de la política. Nunca me he metido en ello. Su pregunta me parece absurda y fuera de lugar*, dice a solicitud expresa sobre la personalidad del Presidente cubano.

Dulce María Loynaz es catalogada como la máxima exponente del *intimismo posmodernista*. Sus temas recurrentes son el amor y Dios. Nació en La Habana el 10 de diciembre de 1902. Hija del héroe de la Guerra de Independencia, Enrique Loynaz del Castillo, vivió con sus tres hermanos su infancia y adolescencia con desahogo económico pero, según confiesa, apartados del mundo exterior: institutrices y profesores privados, música clásica, lecturas escogidas y juegos en el jardín.

*Hacia versos desde que tenía uso de razón, aunque naturalmente muy malos* —recuerda. A los quince años publicó su primer poema en el periódico **La Nación**. Asegura que le publicaron por la amistad de su padre con el director del diario. *Era una cosa mediocre que nunca incluí en mis libros*. De hecho, toda su producción poética antes de los 20 años de edad la destruyó. *Después de esa edad sé que he escrito bien* —agrega.

En efecto, practicó el periodismo y la docencia y publicó sus obras **Versos** (1938), **Versos del agua y del amor** (1947), la novela **Jardín** (1951), **Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen** (1953), **Poemas sin nombre** (1953) y **Un verano en Tenerife** (1958). Viajó por todo el mundo: España, Francia, Italia, Egipto, Medio Oriente, América del Sur... Dictó conferencias magistrales en la Real Academia Española de la Lengua, en la Universidad Complutense, en el Ateneo de Madrid, en el Gran Teatro de La Habana...

Cuando triunfó la revolución de Fidel Castro en 1959, Dulce María Loynaz ya era una poetisa famosa. Sin embargo, según se comentaba, a partir de entonces cayó en el silencio.

—¿Por qué dejó de escribir?

—Yo en realidad nunca deje de escribir. Todo este tiempo he escrito. Nunca he dejado de escribir aunque sea unos pocos renglones. Tengo muchos textos inéditos que espero algún día se publiquen o se

lean. He hecho de todo: discursos académicos, conferencias, crónicas y prosa.

—¿Y por qué no se publicaron?

—Tal vez porque lo que escribía no era tendencioso. No había en mis versos una actitud que defendiera una posición política. Esa era la moda. Mi poesía es sencilla e ingenua, como en el fondo debe ser.

Dulce María pone como ejemplo de poesía *tendenciosa* la de Nicolás Guillén: *Fue un gran poeta, pero toda su obra estuvo comprometida con un punto de vista político. Yo nunca comulgué con ese tipo de poesía.*

Curiosamente, su única novela (**Jardín**) de corte intimista, escrita en 1951 fue publicada en Cuba en 1993. Loynaz asegura que la entregó a varios editores pero que nunca insistió.

Cuenta por qué dejó de hacer poesía: *Siempre he creído que la poesía es pasión y ésta es propia de los jóvenes. Cuando yo dejé de hacer versos ya tenía cincuenta años. Había empezado a ser vieja, y sabido es que la gente anciana no procrea.*

—Pero el dejar de hacer poesía coincidió con el triunfo de la revolución...

—Al revés: la revolución coincidió con el inicio de mi vejez. Cuando la obra de uno se hace menos pasional y es más reflexiva. Yo comprobé que la decadencia se iniciaba y dejé de hacer versos. No todos tienen esa elegancia. Además había una generación de jóvenes poetas que venían detrás de uno. Fue mejor cederles el terreno.

—Usted gozaba de un elevado status económico y social en 1959. ¿Cómo afectó la Revolución en su poesía y en su vida privada?

—Como dejé de hacer poesía, no mucho. En lo personal, usted sabe que cuando uno llega a vieja no le hacen falta muchas cosas. Yo necesito muy poco para comer. Mi constitución no necesita de grandes platos. Siempre he vestido lo necesario, nunca fui apegada a la moda. Entonces no me ha hecho falta mucho dinero. Salgo muy poco, apenas para lo indispensable. Si hay necesidad de hacer cosas que las pueden hacer otras personas, las encargo a ellas. Además, a mi edad no veo ni oigo bien —confiesa arropándose de un extraño frío en La Habana.

La poetisa cubana sabe que en estos últimos años los jóvenes de la Isla leen su obra y la admiran. *Recibo cartas de muchachos pidiendo conocerme.* Y es que, a partir de 1984, poco a poco, la Revolución la rescató del ostracismo. En ese año publicó **Poemas escogidos** —una recopilación de versos ya editados— y fue nombrada presidenta de la Academia Cubana de la Lengua. Un año después apareció **Bestiarium** —otra recopilación de poemas inéditos—, y en 1987 el gobierno de Fidel Castro le otorgó el Premio Nacional de Literatura y la Orden Félix Varela de Primer Grado.

Los premios no variaron la sencillez de su trato, ni las frecuentes visitas a su casa de El Vedado. No son, por supuesto, las de antaño. Lejanas son las temporadas que pasaron con ella dos premios Nobel

y un genio: Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca.

Dulce María recuerda: *García Lorca era un ser de mucha fuerza y alegría. Encontraba en cada aspecto de la vida un punto para la inspiración poética. Tres cosas en él no he podido olvidar: los ojos, el modo de dar la mano y de decir sus versos. Lorca se presentó solo, quería conocer a mi hermano Enrique. Después fue visita diaria a la casa y se convirtió en gran amigo de mi hermana Flor, a la que dejó en prenda de amistad el original de Yerma. Sin embargo, a quien más estimaba era a mi hermano Carlos Manuel. Decía que él estaba destinado a brillar en el mundo por su poesía, quizás porque la poesía de mi hermano se parecía a la suya. Carlos Manuel se suicidó. Antes, quemó toda su poesía inédita y otros materiales. Entre ellos el original de la obra de teatro **El público**, que el poeta español le había entregado.*

*Me dolió que García Lorca muriera tan joven. Ojalá hubiera llegado a mi edad. Dicen que la muerte de los jóvenes es para el bien de los dioses, pero estoy segura que él hubiera deseado morir viejo para el bien de los hombres —dice Dulce María.*

De la Nobel chilena, destaca que se trataba de una *mujer maravillosa y difícil*. Al final tuvieron desavenencias. *Estuvo una temporada en mi casa en 1953. Llegaba mucha gente y ella no salía a verla, yo tampoco podía pedirle a la gente que se fuera. Se molestó y decidió marcharse de la casa —cuenta.*

Un joven asistía a veces a leerle sus versos. *Algunos eran buenos y otros muy malos. Yo se lo decía con toda franqueza, como deben decirse estas cosas. No le agradaba mucho, mostraba cierta autosuficiencia, pero no dejó de visitarme ni de repetir la experiencia. Ese joven era el poeta y dramaturgo Virgilio Piñera.*

Dos meses después de esa primera entrevista, a propósito de un supuesto viaje de la poetisa fuera del país, ocurrió la segunda conversación en un ambiente bastante tenso porque Dulce María Loynaz dijo estar cansada y agotada de las entrevistas y también su salud no era de lo mejor. Solo le fueron requeridos quince minutos, que se convirtieron en treinta, pero repitió varias cosas que ya dijo en la primera entrevista.

—¿Conoció el amor?

—Sin Pablo (Álvarez de Cañas, su segundo esposo. El primero, su primo, se llamó Enrique Quesada Loynaz, con quien vivió casada seis años) no habría hecho nada de lo que se ha publicado. Él fue mi inspirador, con eso le digo todo.

Su libro de memorias, **Fe de vida**, está dedicado por entero a Pablo Álvarez de Cañas, quien según su propia confesión, después de casados solía presentarse como el poeta consorte. En la introducción lo destaca como *uno de los hombres más conocidos en su ámbito y su época*, pero al mismo tiempo aclara: *lejos de mí la pretensión de presentarlo como un héroe; de haberlo sido creo que no me hubiera casado*

con él, porque es fama que los héroes, como los genios, resultan casi siempre insoportables en la vida doméstica. Y al final del libro, con una nota que dice ENVÍO, se lee lo siguiente: *Pablo, no sé dónde tú estás, no sé siquiera si estás en algún lado. Pero, si como hasta ahora nos decían, existe una vida ultraterrena, entonces puede ser que tú recibas de algún modo sutil y misterioso, ésta, la última ofrenda de mi amor.* El libro se terminó de escribir el 3 de agosto de 1978.

—Usted estudió Derecho Civil. ¿Ejerció la carrera? ¿Le gustó?

—La ejercí mucho tiempo y no creo que fui un desastre, pero sobre todo me gustaba porque se trataba de un lenguaje preciso. Si hubiese seguido ejerciendo la carrera hubiera terminado siendo una buena redactora de códigos.

—Pero usted cuenta que nunca fue a la escuela.

—Sí, así fue y creo que en esa época no le sorprendía a nadie. Los maestros venían a nuestra casa a instruirnos. Mi hermano Enrique, por ejemplo, hasta los nueve o diez años no sabía ni leer ni escribir, pero cuando aprendió no había quien lo detenga porque devoraba todo lo que le caía en sus manos.

—También usted aprendió algunos idiomas e hizo traducciones.

Sí, fue parte de mi formación. Hice traducciones del inglés, francés, portugués y también del italiano. Para traducir prefería el italiano y el portugués. Creo que eso me ayudó mucho porque se trata de un

ejercicio muy útil, deberían hacerlo todos los escritores que empiezan y más los que ya tienen una experiencia.

—¿*Jardín* es parte de su vida? ¿Se puede decir que es autobiográfico?

—No exactamente porque siempre que se escribe, algo del autor va a estar presente. El personaje Bárbara, si usted me conociera bien, se daría cuenta que no tiene nada que ver conmigo y quizá yo sea más interesante que ella.

—¿Usted escribió *Canto a la mujer estéril* porque no pudo tener hijos?

—No, porque fue escrito antes de mi primer matrimonio (en 1937). Y sobre el tema ya he dicho que hubo una coincidencia con no desearlos.

—¿Es cierto que *Un verano en Tenerife* le llevó cinco años escribirlo?

—¿Le parece mucho?

—Pues sí y no, depende de su respuesta.

—Fue un poco intencional. Quise tomarme todo el tiempo necesario. Si lo lee con detenimiento se dará cuenta que entre capítulo y capítulo hay un tiempo que los hace distintos.

—¿No le pareció un poco tardío el Premio Cervantes?

—Hay un refrán que reza: «nunca es tarde cuando la dicha es buena», éste es el caso.

El Rey de España le entregó la medalla del premio el 23 de abril de 1993 y la calificó como *La gran dama de América*.

## Daniel Chavarría

### Tengo toda una leyenda creada

Daniel Chavarría en sí ya es una novela por escribir, pero él prefiere contar otras historias y dejar que alguien se encargue de la suya. Nació en San José de Mayo, Uruguay, en 1933. Veintiocho años después se fue para Argentina, con toda la tristeza que un uruguayo siente al dejar su patria; de allí se embarcó para Perú donde estuvo poco tiempo porque inmediatamente después pasó a Brasil para enrolarse en las *Ligas Campesinas* y luego del derrocamiento de Joao Goulart se refugió en la amazonía brasileña. Allí se dedicó a buscar oro y por poco muere al contagiarse de paludismo. Pensando que ya la policía le había olvidado se fue para Colombia y en 1969 secuestró un avión para irse a Cuba. En esa isla caribeña permanece desde ese año y allí se hizo escritor, famoso, de grandes amigos y unos cuantos enemigos.

Todo esto que se cuenta en un párrafo, él no quiere detallarlo: a veces se emociona, otras se silencia y prefiere pensar en lo que pudo ser, como cuando cuenta que en Quito inauguró un *duty free shop*, que en esa época lo tenía una amiga suya llamada

Magdalena Chiriboga, en 1966. *También abrí el duty free shop del aeropuerto de Bogotá, El Dorado, en 1965. Empecé a trabajar ahí, porque era políglota, como vendedor, y terminé siendo como una especie de gerente. Como conocí la mecánica de eso, la compañía para la que yo trabajaba obtiene licencia del gobierno ecuatoriano para abrir en Quito, yo voy, un poco como conecedor de eso, lo organizo y lo pongo a andar. Estuve viviendo ahí varios meses y luego me fui.*

Su vinculación con el género policiaco surgió con el éxito inicial de su novela *Joy. Me va bien con eso y publico dos novelas más: Primero muerto (al alimón con Justo Vasco) y Completo Camagüey; y después Allá ellos, que es una novela bastante ambiciosa.* Chavarría reconoció que con sus últimas dos novelas, a la fecha de la entrevista (25-XI-93), *El ojo Dyndimenio* (Premio Planeta 1993) y *Adiós muchachos*, se rajó definitivamente de la literatura policiaca apologista del socialismo y sus órganos de seguridad.

Bastaron dos llamadas telefónicas, una cita y una botella de ron para que la conversación rebasara una tarde, abundara en anécdotas y se iniciara una amistad que se debe la visita regular y sofocante de los atardeceres habaneros.

—¿Cuándo y cómo empezó a escribir?

—Desde muy niño, el afán de convertirme en escritor es una de las más viejas aspiraciones, pero a

medida que transcurrían mis años de infancia, de adolescencia, se convirtió cada vez más en un gran sueño, en una cosa inalcanzable. Desde niño yo hice mis pininos, intenté escribir cosas que personalmente yo apreciaba y me interesaban. Cuando empecé a ser un adulto y tenía que subsistir me costaba mucho ganarme la vida; entonces la idea de escribir estaba siempre asociada a la de escribir novelas o de hacer trabajos importantes. Nunca me dio por escribir poesía ni cuento. Siempre pensé en ser novelista y la novela evidentemente requiere una continuidad y una estabilidad emocional que yo nunca logré porque pertenezco a la baja clase media del Uruguay y me era muy difícil subsistir. Yo era muy torpe para ganarme la vida, creo que sigo siéndolo y siempre tuve que tener dos o tres trabajos que nunca me alcanzaron para costear mis necesidades. Viví alcanzado de dinero toda la vida y el problema económico fue una cosa que me acosó de una manera tremenda, porque además soy muy cobarde para vivir sin dinero. Un buen día caí aquí en Cuba a finales del año 69. Llegué como terrorista internacional con un avión desviado, historia que usted debe conocer. Y al llegar a este país se acabaron mis problemas económicos: vivíamos con una gran modestia, con muchísimas carencias, pero sin miseria y sobre todo sin terror y hasta sin dinero porque vivíamos en una época donde el dinero no significaba nada, porque no había qué comprar con el dinero que te daban. Yo empecé a trabajar en el INRA (Instituto de la Reforma Agraria) y me pagaban un salario de 250 pesos y yo guardaba los sueldos ente-

ros. No había en qué gastar. En mi trabajo me regalaban ropa, botas, los cigarrros, café.

—¿Qué hacía allí?

—Al principio fui traductor y después profesor de idiomas para el INRA. En esas condiciones encontré por primera vez en mi vida una estabilidad económica, no tenía que preocuparme por la plata. Incluso, me sobraba tiempo. Además, en este país (Cuba) siempre se ha trabajado poquito y en aquella época se trabajaba menos todavía. Entonces, mi trabajo de traductor —que para mí había sido muy duro e intenso cuando lo hice mucho tiempo en mi propio país, en la Argentina y ahí había que tener determinado rendimiento y un determinado número de cuartillas diarias porque sino no vivías de eso— aquí era más cómodo porque me pedían tan poquito que me sobraba tiempo.

—¿Cómo aprendió idiomas?

—Los idiomas los aprendí por estar dotado. Siempre me resultó muy fácil. Entonces, la enseñanza secundaria en aquella época era muy buena y nos daban un buen inglés y un buen francés. Aparte de eso, mi madre me puso en un instituto inglés a los nueve años en el que aprendí bastante bien ese idioma. El francés lo aprendí en el Liceo. Yo empecé a viajar muy jovencito: a los 19 años me fui a Europa, estuve cuatro años dando vueltas por ahí, sabía el inglés, bastante bien el francés y un poquito de italiano que nos obligaban a estudiar para los que hacíamos carreras de humanidades y derecho. Aprendí esos tres idiomas, viví en Alemania y en esos años aprendí bien

el alemán. Entonces yo ya sabía cuatro idiomas, inglés, francés, italiano y alemán. Cuando regresé a mi país en el año 57, a los 24 años hablaba cuatro idiomas.

Además de eso, como una cuestión autodidacta, tuve toda la vida la vocación por las letras, la literatura clásica. Por tanto, estudié latín y griego, me inscribí en la facultad de humanidades. Allí, me acuerdo, vendía libros para vivir, hacía un periodismo de batalla, trataba de militar en el PC (Partido Comunista), estaba casado a los 24. ¡Así quién carajo iba a escribir en esas condiciones! Yo no podía escribir.

Así vivía yo: una vida tumultuosa queriendo hacer muchas cosas, con muchas ambiciones intelectuales que nunca se redondeaban en nada porque siempre estaba acosado por un problema económico. Entonces, cuando vengo aquí (a Cuba) yo ya era un hombre que había viajado mucho por Europa, había hecho un largo viaje por América, yo había vivido en todos los países de América, pero eso significaba vivir, llegar y pasar. Del Ecuador le puedo hablar varias cosas y de Quito en donde estuve en los años 60.

Me encuentro aquí (no le estoy dando un teque [discurso] revolucionario porque no soy un vocero de la revolución, simpatizo todavía con muchos aspectos de lo que queda de la Revolución cubana y en otros puedo ser muy crítico) y cuando le digo que yo realmente le debo a la Revolución cubana el hecho de haberme hecho escritor le digo en un acto de absoluta honradez intelectual.

Si yo no hubiera tenido las condiciones económicas que este país me dio... El ocio, por ejemplo, porque en este país le dije que se trabajaba muy poquito y por muy poquito que usted podía trabajar si era eficiente, en mi caso como traductor, yo no hubiera podido escribir nunca. Cuando yo era traductor en la Argentina —hacía traducción literaria— para varias editoriales argentinas, para sacar más o menos un sueldito que me permitiera mantener a mi familia, tenía que trabajar muy duro, ocho o diez horas diarias para hacer unas 20 cuartillas. Con eso se vivía. Y aquí en Cuba la norma que me habían puesto para traducir agronomía, que era una pendejada porque ahí no tiene que cuidar el estilo ni un carajo, sencillamente entender, incluso traducir sin entender porque ya el lenguaje científico, usted no sabe que es cotilodónea y se lo pone y para el carajo, entonces me pedían tres cuartillas y media, esa era la norma que tenía y eso yo lo despabilaba en una hora y media. Me quedaba una cantidad de horas libres. Entonces en esa época me anoté en la universidad, terminé mi carrera de letras que yo había interrumpido en segundo año en humanidades en mi país, me hice licenciado en Letras Clásicas y después me quedé en la universidad como profesor de latín y griego. En ese oficio pasé doce años en la Universidad de La Habana.

—¿Cuándo empieza a escribir?

—No me siento a escribir hasta el año 1975, el año en que yo terminé mi carrera de Letras y entonces me inicio en el género policiaco.

—¿Cómo fue el acto del primer escrito?

—Eso es complejo. Yo cuando vengo aquí (a Cuba), con respecto a la literatura policiaca no tenía ni interés ni versación, nunca me interesó. Además la consideraba menor y absolutamente secundaria. Un día estoy oyendo, mientras hacía un curso de post grado en la facultad de Psicología, una clase de Fernández Retamar —quien hoy en día es mi buen amigo y en aquella época mi profesor— que hizo unos comentarios sobre una novela que había aparecido aquí, que le había parecido excelente, que la recomendaba mucho. Se trataba de una novela policiaca que se llamaba **Los hombres color del silencio**, de Antonio Molina. Entonces la recomendó como una cosa muy buena. Salí a buscar la novela y la leí y me pareció horrible, una porquería. Entonces, a los pocos días yo estaba meando en los retretes de la facultad de Letras y aparece (Fernández) Retamar y le digo: *Profesor leí la novela*, y me dice: *¡Ah! qué le pareció. No me gustó*. Entonces me miró así, a ver si tú escribes algo mejor, así como una cosa altanera. Entonces cojo y me digo: una novela de esas la escribo con la cabeza de la pinga, como dicen aquí, por supuesto que sí. Yo no era escritor pero pensaba en cosas mayores, en escribir **La montaña mágica**, por ejemplo, o algo más importante y no pendejadas.

—¿Usted pensaba escribir cosas mejores que las que leía?

—Por supuesto que sí, mejor que eso. Me encabroné y decidí escribir algo, porque aparte de eso después de lo que Retamar dijo en clase, en **Granma**

(periódico oficial del Partido Comunista de Cuba), en la página de cultura, apareció a dos columnas un elogio del carajo sobre **Los hombres color del silencio**. Retamar fue uno de los profesores más brillantes que yo he tenido y he ido a clases de profesores muy brillantes. En mi país tuve profesores como Ángel Rama, recibí clases en la Sorbona, en universidades italianas y yo le puedo decir a usted que Retamar es uno de los profesores más brillantes que yo he tenido estando sentado en el aula. Entonces la crítica en el **Granma** era muy elogiosa y me digo ¡carajo! si con una estupidez como ésta se consiguen estos elogios, voy a escribir una vaina para ver qué pasa.

Esa época yo seguía trabajando en el INRA donde me daban libertad de horario y podía asistir a cursos de la universidad. Era profesor de lengua francesa en el INRA y mi trabajo consistía en enseñar francés a técnicos especialmente de virología y sanidad vegetal para que ellos fueran preparados a recibir cursos en Córcega y en otros lugares de Francia donde había grandes centros de investigaciones de virología de los cítricos y cosas de esas. Ese tema de la virología de los cítricos yo lo conocía de cerca porque había sido traductor del tema y la mayor parte de mis alumnos era especialista en eso. Una ocasión me enteré, por la llegada de un famoso virólogo francés, de que en Cuba había una cuestión muy especial con respecto a los cítricos. Las plantaciones de cítricos estaban sembradas sobre la base de un patrón de naranjo agrio que era muy sensible a un virus que había arrasado con las plantaciones mundiales de cítricos unos

cuantos años antes. Era el llamado *virus de la tristeza* que en otros países lo habían cambiado por patrones nuevos porque ése era muy sensible, me refiero al patrón de los injertos; pero en Cuba no habían cambiado y la citricultura cubana empezaba sus grandes planes de desarrollo fundando escuelas en el campo, invirtiendo, haciendo programas sumamente ambiciosos sobre el tema. Entonces me dije: ¡carajo!, si aquí los gringos vienen y nos sueltan el virus acaban con las grandes plantaciones de cítricos. ¡Qué lío! Me empiezo a preocupar y en las clases que tenía con mis alumnos, generalmente como ellos iban a tratar esos temas y necesitaban de ese vocabulario, yo motivaba conversaciones sobre el tema, de los que yo no sabía mucho pero sí podía orientarlos.

Un día, para motivar una clase yo pregunto: ¿A ver, carajo, qué pasa si aquí vienen los gringos a soltar el virus de la tristeza? Uno de los técnicos me dice: *Eso no sería así, la enfermedad no se contagiaría de esa forma*. Pregunté cómo sería entonces, ¿habría que inyectar el virus...? No, no, tampoco sería así. Tendría que haber un vector, un insecto que se nutra de esos árboles y que el insecto estuviera contaminado con algún otro virus y entonces tendría que estar en los órganos bucales del insecto. Ahí descubro la posibilidad de hacer una trama. **Joy** fue mi primera novela. La hago sobre todo este material. Es una intriga en que la CIA instrumenta una mutación de unos insectos para quebrarlos y la novela tuvo aquí un éxito arrasador.

—¿Qué le dijo Retamar?

—Retamar se convirtió en uno de los grandes admiradores de esa novela y todavía la sigue ponderando como una de las novelas más brillantes, pero no, eso ni un carajo. Además, yo le digo a Retamar que le agradezco por haberme dado ese empujón, porque esa altanería con que me miró en ese momento me retó. Y me dije, ¡qué carajo!, yo le voy a demostrar a este cabrón que yo sí sé escribir, no las vainas que él pondera. Además eso se lo he dicho muchas veces y él lo sabe.

El empujón devino en una novela importante. Además, para mí es algo importante, porque uno de muchacho, desde esa perspectiva tan especial en que uno vive como pequeño burgués latinoamericano, la idea de escribir es una cosa muy importante, uno quiere ser Marcel Proust, Thomas Mann. A uno no se le ocurre que puede escribir una pendejadita en la novela esa. Entonces, cuando a mí me sale el *Joy* yo quedé muy contento, porque a mí me gustó mucho. ¡Coño!, salió una novela mucho más allá de lo que yo esperaba, porque quería escribir lo correcto y sencillamente mejor que *Los hombres color del silencio* y me salió una cosa mucho, mucho mejor y que me dio la prueba de que sí podía escribir. Incluso porque la novela tiene una cantidad de recursos de la narrativa moderna que parecen de un escritor con largos años de oficio. La novela tiene monólogo interior, subida de la conciencia, planos paralelos, ruptura de tiempo, ¡del carajo! Le metí todo lo que en ese momento tenía. Recursos que yo había adquirido primero como

lector, después como conocedor del idioma, porque en mi carrera de letras clásicas, y después cuando usted lee, traduce, lee y sobre todo enseña el latín y el griego el problema del lenguaje es definitivo. Aquí en Cuba hice muchísima traducción literaria: ocho novelas del alemán para el Instituto Cubano del Libro. Es decir, tenía un ejercicio del libro, pero no sabía hasta qué punto estaba capacitado para escribir literatura y el libro me demostró. A partir de ahí empecé con planes más ambiciosos.

—¿Cuánto se demoró en hacer la novela?

—Muy poco. Empecé a planearla y a pensarla a mediados del 75, que fue cuando terminé mi carrera que fue en julio de ese año. Estuve unos seis meses planeándola, todas las noches conversaba con un amigo que en ese momento vivía en mi casa. En los seis meses redondeé la idea y la escribí en cuatro meses. Cuando me senté a escribir la novela salió completa. Luego, la mandé a un concurso del Ministerio del Interior que promovía el género y me gané el premio, fue produciendo ejemplares y la novela fue traducida a muchos idiomas: al alemán, al búlgaro, vietnamita, ruso, húngaro y caló muy bien.

—¿Por qué literatura policiaca?

—Primero porque empecé por darme un gusto y luego por rebatir un punto de vista de Retamar. No se olvide que se publicó en 1978. En ese momento pienso que puedo seguir escribiendo sobre el género y me documento y empiezo a estudiar, a leer y sobre todo, una cosa importante, existía del campo socialista, pues no es exactamente una novela policiaca, es

de espionaje y se aleja muchísimo de los patrones convencionales de la novela de espionaje, es una de aventura con ciencia ficción y toda una serie de cosas. ¿Leiste **Allá ellos**?

—Sí.

—Por **Allá ellos** me dieron el premio Dashiell Hammett, que es a la novela policiaca en idioma español y mucha gente podría dudar que **Allá ellos** sea una novela policiaca. El término «policiaco» abarca mucho, es decir lo que nosotros en la Asociación de Escritores Policiacos entendemos por policiaco: cualquier cosa donde exista un mundo de la marginalidad, aventura, enigma, tensión y que, de alguna manera, necesita un final más o menos explicativo de cosas que no están claras sino hasta el final. Eso es un policiaco, pero dentro de eso entra Shakespeare, Sófocles, Edipo Rey que es un policiaco perfecto donde el propio inspector es el que anda buscando al criminal y descubre que el criminal es él, es un policiaco perfecto.

Dentro de esos términos la idea de escribir policiacos me siguió gustando. Además uno logra descubrir, efectivamente, que la literatura policiaca tiene mucha escoria, mucha basura, mucha tontería. Lamentablemente se escribe mucho más mala policiaca que buena; pero dentro del género policiaco, incluso dentro del más clásico, hay verdaderas joyas del policiaco universal. Yo perdí los prejuicios que podía tener contra el género vergonzante propio, muy propio del medio en que yo me crié, la época y demás.

Mi vinculación con el género surge con el éxito inicial. Me va bien con eso y publico dos novelas más, **Primero muerto**, que la hice con Justo Vasco, **Completo Camaguey** y **Allá ellos**, que es una novela bastante ambiciosa. Como usted ve, lo policiaco es el pretexto para decir lo que le da la gana. Quiero escribir experiencias en las islas, la guerra civil española que sería uno de mis temas favoritos. Uno revuelve, hace un batido y le da una estructura policiaca con un enigma o con una aventura social, con un final fuerte y ya.

—¿Por qué hay dos versiones de **Allá ellos**?

—Por lo mismo que yo le expliqué del proceso. En esos años, nosotros los escritores cubanos —porque yo soy un ciudadano uruguayo, pero soy cubano, pertenezco a la UNEAC y he abordado el tema de Cuba—, cuando queríamos publicar literatura policiaca, teníamos que curarnos en salud, santificarnos con el Interior porque el tema policiaco, sobre todo el tema de espionaje que fue el que yo por lo general cultivé, generaba cierto temor en los editores que eran los pendejos profesionales. «Pendejo» en cubano es «cobarde» y entonces no te publicaban si tú no estabas avalado por el MININT. La manera de publicar rápido y sin problema era mandarse ese tema. Con **Joy** me fue perfecto porque me editaron cien mil ejemplares en la primera edición. Ahora, una novela como **Allá ellos**, donde uno dice tantas cosas, si le doy eso a un editor no me la publican. Entonces la tiro al MININT precisamente al concurso. Claro un concurso que promueve el MININT en sus bases está

claro que dicen que las obras premiadas deberán tener las siguientes características: obras que exalten el trabajo de la Seguridad del Estado, el abnegado trabajo de los compañeros del MININT y toda esa cosa. Tú te tienes que ajustar a eso y con Joy voy por ahí y pongo toda la carreta política que hace falta para que el MININT me apruebe, ese año no me aprobaron.

—Sin embargo, yo leí las dos versiones de *Allá ellos* y me parece que es al revés por la supuesta alabanza a los miembros de la policía nacional revolucionaria. En la primera hay cosas que se van soltando de a poco...

—Bueno eso era lo que creía yo. Al mismo tiempo hay un eufemismo muy grande con la Seguridad del Estado: tengo ahí un personaje que es el mayor, la forma como él descubre es de un gigante de la contrainteligencia, tal como yo lo pongo y logra desbaratar, pero no es creíble. Lo había hecho para ganar un aval del MININT. A ellos les pareció que no, que en el fondo la novela exaltaba a los dos fascistas y me dijeron que esos tipos se robaban la escena y si se robaban la escena. Yo trato de explicarles: ¡Cabrón!, chico, estos son dos antihéroes y todo antihéroe se roba la escena. ¿Usted se acuerda quién fue el que le ganó a Drácula o a Frankenstein? Nadie se acuerda cómo se llama. Es decir, el antihéroe es un personaje tan negativo que absorbe para sí toda la atención y si robó la escena tercera. Pero les jodía además por brutos, por creer que la literatura es panfleto y que hay que escribir panfleto, les jodía que Adonais fuera un tipo bien parecido, valiente, atractivo, potente sexual-

mente, todo lo que ellos quieren ser. Es decir querían un enemigo con las uñas sucias. ¡Pendejos! Me la tuvieron once años congelada hasta que al MININT llegó un día un general (Fabián Escalante) con un poquito de luces y vio que la literatura no es panfleto político. Leyó la novela y dijo ¡cojones!, por qué han tenido esta novela, no, no dale. Cuando él está en la dirección política (del MININT), allá por el año 86, cuando ya habían pasado cinco o seis años que la novela estaba congelada, la leyó y dijo sí, esto se puede publicar. Después la novela se enredó por problemas editoriales, falta de papel; es decir no salió. Realmente fue una novela que debió ganar el concurso de los 80 porque ese año se declaró desierto y dieron una mención a una novela muy mala. Mi novela era para Cuba la gran novela, se hubiera traducido y circulado en el campo socialista y solo pudo publicarse hasta el 91, cuando ya vino a morir la industria editorial cubana y fue una edición mínima.

—¿Y cómo sale una segunda versión?

—Porque a Paco Ignacio Taibo II le había gustado mucho la primera versión y se la dio por su cuenta a la gente de Planeta en México, cuyo director, Joaquín Mortiz, la leyó, le gustó mucho y la pidió. A mí me sorprende que alguien como Mortiz, que más o menos era el ala más exigente, más seria de la parte cultural que publicaba la gente de Planeta, se interesara por una novela así. Entonces la releí. Con todo lo que me había pasado con la novela le había cogido tirria y hasta la había olvidado. La releí y pensé que todo ese teque político que había puesto

para ganar el concurso del MININT, para atenerme a las bases del concurso, para el elogio, debía quitarle para hacerla mucho más accesible a un gran público internacional. Además traté de actualizarla, traerla más aquí y mezclé eso con el caso Ochoa, con la versión de los narcotraficantes cubanos.

—¿No es más difícil transmitir un hecho violento, dramático?

—El género ha sido calificado como *novela negra*. Nunca he estado de acuerdo con eso. La literatura *negra* está inspirada en los grandes escritores norteamericanos de las décadas del 30 y 40, como Hammett o Raymond Chandler, que son realmente quienes proyectan el género a un ámbito mundial. Desde luego que el género empieza desde el siglo pasado y empieza más bien con la *novela enigma* que es la corriente inglesa, cultivada por ingleses y franceses, con Poe, Laborio. En fin, este género despegó en el ámbito mundial que hace que una personalidad de la exégesis, de la crítica como fue Alfonso Reyes dijera que es lo único nuevo de la narrativa de este siglo; lo declara en el 49 con lo poquito que habían publicado los norteamericanos. Eso de literatura *negra* caracteriza a una literatura que de alguna manera protesta sobre una realidad injusta o como lo hace Hammett, la corrupción, senadores vendidos, una mafia que tiene poder político, un mundo donde los policías son más delincuentes que los delincuentes, etc. Eso es lo que retoma mucha gente y después eso se convierte en una temática mundial, pero en Cuba es al revés: lo que nosotros consideramos literatura policiaca

es una literatura absolutamente *blanca*, porque es una literatura eufemística, porque además no te la publicaban, pero además lo hacíamos convencidos. Yo era un comunista convencido y estaba de acuerdo con la línea soviética de escribir una literatura que apoyaba el trabajo ideológico del partido, el convencimiento de las masas, y por eso para nosotros era más interesante el tema de espionaje, nos resultaba más evidente. La exhibición del mundo marginal no era interesante, porque además en Cuba no había un mundo marginal violento al que se podía sacar un partido espectacular como en cualquier parte. Aquí los crímenes eran pendejaditas comparados con cualquier otros lugares, digamos América Latina. Entonces, yo en mi caso me entronco en eso que llamamos literatura policiaca y ya más o menos le he definido como una cosa bastante indefinible por el subgénero de espionaje que para mí era ya no la gran épica de nuestro tiempo, porque es la aventura donde está implicada la gran humanidad completa, la gran conspiración internacional, el gran espionaje, la guerra fría; es decir, el meollo de la política, la gran aventura mundial. Yo lo abordo desde esa perspectiva.

Me conozco con Paco Taibo en el 86, en un encuentro internacional que tuvo lugar después del nacimiento del AIEP. Paco estaba haciendo el elogio de Andreu Martín, nada menos que recomendando un libro como *Prótesis*, que es un espanto, un libro morboso; de entrada un tipo homosexual y viejo agarra de eso a un muchachito, el muchachito se va, viola con otros compinches a una pareja, describe cómo

sangra la muchacha a la que viola; es una cosa de espanto como muchas de las cosas que hiciera Andreu Martín, que es también mi gran amigo, un gran escritor, pero en ese momento a mí me producía repudio eso. Después comprendo que desde la perspectiva de un hombre de izquierda y un hombre políticamente afín con mis intereses, esa literatura era mejor que andar haciendo elogios de lo que no hay que elogiar o una literatura evasiva. O sea que muestra a esa España, tan linda que te la venden en el papel celofán para el turismo, pero que es también una sociedad que sacrifica a una gran cantidad de sus miembros y muestra los aspectos podridos de esa sociedad. Desde el punto de vista de comprometimiento político es más decente escribir eso que una literatura de divertimento.

—Ahora se acabó la guerra fría y se acabó el pretexto para escribir de eso, ¿qué se puede escribir en adelante?

Personalmente me rajé. Definitivamente no, porque he vuelto a escribir del tema policiaco en la perspectiva más bien de divertimento. No sé si usted ha leído una noveleta que es sobre una jinetera en La Habana. Es decir, sí, yo hago un tema policiaco en Cuba un poco desde esa perspectiva, mostrar una realidad de período especial en lo posible con una veta humorística, erótica si se puede, pero ahora mis grandes proyectos literarios están orientados hacia otro tipo de cosas, como por ejemplo **El ojo dindymenio**. Mi aspiración es escribir novelas de aventuras. A mí no me interesa escribir una novela de refle-

xión, una intimista, intelectual, libresca, culturosa, sino una para un gran público que puede estar incluso a veces con una erudición que de pronto espanta a un gran público. Por ejemplo, esta novela que estoy escribiendo ahora tiene muchas páginas escritas en un español antiguo, hay un público que la va a rechazar, yo sé.

—¿Eso no tiene que ver con el éxito de *El nombre de la rosa*?

—Sí, desde luego que sí, yo le digo a usted que **El ojo dindymenio** es de alguna manera inspirada en el éxito de esa novela. Pienso que concebir una novela policiaca más o menos en el siglo XIV y haber adquirido ese éxito con ese gran bagaje de erudición que tiene, me inspiró, de alguna manera, a escribir algo parecido y para ello me situé en un período que yo conozco muy bien y es la Grecia clásica, el siglo de Pericles.

El problema es el siguiente: hacer literatura de espionaje, o de otra manera, en mi caso, literatura vinculada con Cuba; el espionaje siempre estuvo vinculado a las agresiones de los enemigos de Cuba, ésa es mi temática, con la que me ha ido muy bien, he publicado con mucho éxito no solo en Cuba, sino en el campo socialista. Nos iba muy bien, económicamente bien, he asegurado mi vida y todos los días se abrían nuevas posibilidades. Las últimas ediciones me tiraron trescientos mil ejemplares. Después que se produce el colapso del campo socialista yo me sumo en un gran pesimismo, estuve dos o tres años muy pesimista, yo creía que nunca íbamos a salir a flote, toda-

vía tengo muchas dudas con respecto al futuro de Cuba, creo todavía que se ha producido un milagro, algo que no me imaginaba, pensé que el socialismo y Fidel se acababan en el año. De todas maneras me quedé aquí porque luché mi vida en este país y aquí quiero seguir.

—¿Nunca pensó en irse de Cuba?

—Sí, conservo mi ciudadanía uruguaya, no soy ciudadano cubano, puedo entrar y salir si me da la gana, llevarme a mi familia sin dificultad, pero bueno mi mujer es cubana, tengo hijos cubanos, no quiero desarraigarlos de aquí, no quiero desarraigarme yo, porque después de veintiséis años yo voy a seguir aquí, eso está claro, pero cuando esto empieza a arreciar y pensé que esto iba a ser mucho más difícil y que llegaríamos a tener carencias, pondrían en dificultad la propia vida, hubo realmente un pánico que nos afectó a muchos. Entonces como escritor yo me tomé unos años de exilio, me fui al siglo V ateniense y me metí tres años viviendo en eso que no tenía nada que ver con Cuba. Esa fue mi primera reacción. Después, cuando veo que la cosa no es tan grave, que se estabiliza, que realmente con dificultades se puede seguir viviendo, que todavía hay gente por las calles, que hay comida, qué se yo, vamos a ver qué pasa.

El problema es el siguiente: no quería escribir contra la Revolución, lo que en ese momento hubiera escrito le hubiera hecho el juego al enemigo y ahí sí no iba a estar. Le debo mucho a este país: la enorme felicidad de vivir aquí, la fiesta que constituyó vivir aquí veinte años, el haberme podido hacer escritor.

Hubiera sido una cosa ingrata, porque me podía haber hecho millonario hablando mal de esto y diciendo verdades, verdades documentables además, manejándolas literariamente y con mala leche usted puede hacer una fortuna. A mí me hubieran cotizado en Miami y en España y de todas partes. Yo creo tener suficiente talento como para poder darles cosas que yo he visto, citando nombres, personajes y cosas que están mal en este país... podría haber armado una novela del carajo.

—¿Ése es un sentimiento de fidelidad?

—Sí, sí, y de viejo comunista además, y de que no quiere hacerle el juego al enemigo. La figura de Fidel Castro es respetada extraordinariamente, reconozco que ha cometido grandes errores pero, persona bienaventurada, todo lo ha hecho por el amor a su pueblo, por el afán de hacer las cosas mejor y como todos los grandes líderes está lleno de características que pueden ser antipáticas para mucha gente. Bolívar mandó matar, lanzó a toda la nobleza de Pasto que eran realistas, fusiló gente, hizo cosas... los conductores son eso y Fidel es uno de los grandes, quizá uno de los últimos capitanes de la historia y lo respeto y lo admiro y todo eso, aunque ha hecho cagadas fenomenales. Además, esa enorme personalidad de influencia que él tiene en toda la vida política de este país, ha determinado muchos errores y mil cosas para decir contra Fidel Castro, pero esencialmente creo que es el personaje más importante que ha creado este continente en todos sus tiempos, en toda su época. Él ha realizado una proeza increíble: sostener este

país cuando todo el campo socialista se ha derrumbado, éste es el único país donde todavía se levanta la bandera del socialismo, donde se habla bien de Lenin, ¡carajo! es una proeza increíble. Pese a todos los reparos e inconvenientes que podía tener, no me iba a meter a escribir esa literatura. No me voy tampoco a poner a revolver en la mierda. Si quiero escribir del presente van a ser cosas así, tipo **Adiós muchachos**, donde se muestra evidentemente la decadencia moral de la juventud en algunos aspectos, el oportunismo, la prostitución, el fracaso de la Revolución en una cantidad de aspectos, pero orientados sobre una trama de divertimentos, de jodedera superficial. Tengo proyectado sí, un tema sobre las santerías, que puede ser una novela seria, ambiciosa, pero todavía no me he decidido y estoy acopiando material.

Mi respuesta como escritor ante la caída del campo socialista, el período especial, era irme de aquí, meterme en la novela histórica que aún está en el gran *boom* editorial: esa fue mi reacción inmediata. No escribir sobre Cuba porque si lo hacía tendría que hablar mal, para poder hacer una literatura comercial, vendible y con éxito y sincera tendría que empezar a revolcarme en la mierda. He tratado de evitarlo.

—¿Cómo vive un escritor en Cuba?

—Yo no sé, le puedo decir lo que hago yo, porque es mi caso. Afortunadamente tengo editores en Europa y en América. En los últimos cinco o seis años vivo estrictamente de mi producción, de mis derechos de autor, de algunos medicitos que me he ganado por ahí, de medicitos que tengo en el exterior.

—¿Un escritor vive en Cuba como en el capitalismo?

—Exacto, yo vivo en Cuba porque me da la gana y lo que yo he ganado en Cuba lo hubiera ganado en cualquier lugar donde estuviera porque vivo estrictamente de escribir, no hago ninguna otra cosa más y no quiero hacerla; no quiero volver a la docencia, al periodismo, no quiero hacer nada; yo quiero seguir escribiendo novelas burdas, es lo que a mí me gusta. Para eso Cuba es todavía el país ideal. Yo me pueda asegurar diez mil dólares por año, digamos; en Cuba vivo bastante bien y diez mil dólares por año no sirven para nada en otra parte. Entonces no le voy a decir que vivo en Cuba por una cuestión de fidelidad, de ideología, vivo también por razones económicas: lo que yo gano, que no es mucho, me permite vivir con cierta desenvoltura, con cierta holgura. Digo diez mil, pero no siempre los gano, hay veces más, otras menos, pero con diez mil dólares en Uruguay me muero de hambre, si yo tengo que ir con mi familia a alquilar una casa, la voy a pasar muy mal y a vivir con mucha estrechez. En cualquier parte del mundo va a ser lo mismo.

—¿Y vende mucho?

—No vendo mucho. Hasta ahora no tengo grandes resultados, pero sí los suficientes para vivir bien. Todavía no he producido un *best seller*. Entonces mi gran esperanza es la publicación de **El ojo dyndimio** que este año 96 me publican en Francia, en Italia, probablemente en Alemania, países con una gran cultura clásica donde quizás funcione. **Allá ellos**

también se publica en los tres países que te mencioné. Estoy haciendo gestiones, hasta ahora sin éxito, en los EE.UU., no han publicado con éxito en Uruguay, con poco éxito en México desde el punto de vista de las ventas. Este mundo del libro es muy complejo, uno no sabe porque los libros tienen éxito, yo no sé por qué algunos libros se venden extraordinariamente.

—¿Eso no depende del lector?

—Saber para qué público uno escribe es definitivo, por eso el cambio que yo hice en **Allá ellos**. Es una novela proyectada para un público al que he dedicado toda mi obra, para el público cubano, y centrado en un público con instrucción media, es decir no es una novela élite, tampoco es una novela fácil para el lector de literatura policiaca como Perry Mason; es una novela con alguna cultura política, con alguna inquietud, que puede ser desde un estudiante preuniversitario, un tecnológico hasta un profesor universitario, pero tampoco para la élite cultural, libresca que, por cierto, hasta ahora me han favorecido mucho, por que yo por lo menos en Cuba desde el punto de vista de la crítica, siempre he tenido los máximos elogios, hablan muy bien, además me consideran muy bien. En Cuba no existen prejuicios dentro del género policiaco, no existió nunca, y los críticos más exigentes de este país han escrito una crítica de lo más elogiosa sobre la novela. Yo escribí toda mi vida para ese público cubano y a mí me interesaba eso. Además, yo era un viejo comunista (quiero decir que me hice comunista muy joven) y mis aspiraciones

eran acceder a ese público dentro del cual yo me hubiera incluido en mi juventud. Ahora tengo que escribir pensando en un público internacional muy permeado de toda la carga editorial que proyectan figuras elitistas y entonces jugar con eso, porque uno tiene que vender sus libros para vivir.

—¿Eso favorece o desmejora la producción literaria?

—Me favorece más de lo que me desmejora porque me obliga a ser, desde el punto de vista formal y estilístico, mucho más exigente. Aquí no había demasiada exigencia estilística dentro de este género. Ahora si yo pudiera acceder a mercados que pudiera tildar de superficiales, aunque otra gente podría considerarlos exigentes, tienes que escribir con más punttería, con más cuidado. Entonces, desde ese punto de vista, creo que la obra que yo he escrito para ese gran público internacional es mejor que lo que he escrito antes. **El ojo dyndimienio** es, desde el punto de vista estilístico formal, una novela más acabada, más trabajada que todo lo anterior.

—¿A esa novela la quiere más?

—No te puedo decir qué es lo que más quiero, si **Joy** o **El ojo dyndimienio**. La novela que más trabajo me ha dado es **El ojo...**, es la novela que expresa mis mayores ambiciones como novelista y considero que es una novela lograda, pero al mismo tiempo la considero bastante ingrata: con ella gané un premio de cincuenta mil dólares en México, pero yo aspiraba mucho más, yo esperaba que la novela funcionara, que le dieran palo en el mundo, entonces este cabrón

por qué no ha hecho... Yo pensé que era una muy buena novela y sin embargo... hasta ahora se ha publicado solo en México donde no tuvo éxito. La gente me dice que sí, pero yo considero que no, porque una cosa es vender una novela a un jurado que te da premio y después el aparato de Planeta que es un aparato activo y eficiente me tuvo tres meses en México dando entrevistas a prensa escrita, radio, TV por todo el país, tres meses; fueron tres meses que no dejé de hacer cosas, si no estaba en la radio, estaba en la televisión; y con esa propaganda era un libro que debía haber vendido una cantidad fenomenal; vendieron, qué sé yo, diez mil ejemplares y entonces ¿cómo tú te explicas que **Como agua para chocolate** vendió doscientos mil ejemplares?, perdón, y yo respeto, la considero una buena novela pero no para tanto. Ésas son las puñeteras cosas del mundo que tú no sabes; o sea, por qué **La casa de los espíritus** de Isabel Allende se convierte en el *best seller* mundial que fue, llegó a vender en Alemania, en un año debe haber vendido un millón de ejemplares, cosa que no había hecho **El perfume**, que es de un escritor alemán. **El ojo dindimeno** pienso que es una novela que podía haber tenido mucha más circulación en México, le fue muy bien en Uruguay, pero bueno, cuando en México editan cuatro mil ejemplares en Uruguay editan quinientos. En mi país me fue bien, me dieron un premio que es una especie de Premio Nacional de Literatura que da el Ministerio de Cultura, la crítica me trató como un hijo prodigo, como una revelación porque a mí no

me conocían en el Uruguay. Cuando lanza la editorial Planeta me hacen mucho bombo porque eso está influenciado por el nacionalismo de un escritor uruguayo que se abre camino.

—¿Como que usted aspira a encontrar el momento en que una novela suya sea un gran éxito?

—Yo te confieso sin ninguna preocupación: escribo esencialmente para mí y mis amigos, pero además de eso, trato de vivir de lo que escribo y vivir bien, no soy indiferente al éxito económico de una novela. A mí me gusta andar en un buen carro y no a pie, me gusta viajar cada vez que me dé la gana y no esperar a que me inviten, quisiera seguir escribiendo para mí y no tener que venderme en el mercado.

Tengo amigos norteamericanos muy queridos, no te voy a citar nombres pero... Tengo uno que escribió una novela que tuvo un gran éxito en los EE.UU, desde ese momento ese tipo escribe todos los años una gran pendejada para lo cual le anticipan un cuarto de millón de dólares y le anticipan cómo tiene que ser la novela. El tipo se compró una finca en Belmont, vive entre las montañas, en el paraíso, y escribe todos los años una pendejada, como ya dije. Inclusive, si de eso hacen una película le dan más. Si a mí me ofrecieran, en este momento, ese destino, lo pensaría, porque tengo sesenta y dos años y por escribir una pendejada una vez por año para vivir muy bien, sí lo haría ¿por qué no?

—¿Usted no tiene nada que ver, en ese aspecto, con el destino fatal de los latinoamericanos?

—Yo te puedo dar algunas cifras que son verdaderamente espeluznantes con obras publicables internacionalmente. Los he contado. Veteranos latinoamericanos que aquí en Cuba han publicado son como treinta en el género policiaco, pero que puedan publicar hoy día en el exterior, creo que somos dos, tres quizá cuatro, con mucha suerte cinco. No olvides que son los que publican. En Cuba pueden publicar diecisiete tipos, pero que exista gente que pueda vivir de sus derechos de autor con la literatura policiaca son como treinta en toda España y América completa. Entonces, en EE.UU. nada más que la Writers Asociate tiene alrededor de mil ochocientos escritores de cine, radio, TV y novela, por supuesto. Hay, pues, una característica que es abrumadora: de cada cien novelas policíacas que se publican en español, noventa y nueve son extranjeras. No puede soñar un escritor latinoamericano, por ejemplo Paco Taibo II que es quizás el escritor más afincado en México, no puede aspirar a las cifras que tiene cualquier norteamericano. Nosotros somos un cero punto algo de publicaciones del género policiaco en lengua española. Imagínate cuál será ese porcentaje de publicaciones en inglés de obras de habla hispana. Cuando un señor como Mario Puzo escribe *El Padrino*, gran novela que me gustó muchísimo, tiene la enorme ventaja que esta legalización del mundo contemporáneo le permite no tener que describir la ciudad de Nueva York porque

todo el mundo la conoce, desde niño la ha visto en películas, no tiene que describir el mundo de la mafia. Ahora para que tú describas los bajos fondos de Quito y dar una intriga sobre las cosas que ahí pueden pasar con el tránsito de cocaína de Bolivia para Colombia, tienes que describir páginas y páginas de la mentalidad del país, los barrios, el tipo de delincuencia, las relaciones... ¡Carajo!, tienes una desventaja terrible.

—¿Se puede hablar de un género policiaco latinoamericano?

—No diría que de un género policiaco, sí de una producción incipiente, no muy grande; pero conocemos nosotros, es decir, yo tengo ya información de que se produce literatura policiaca en Uruguay, Chile, Argentina, muy moderadamente en Brasil, casi nada en Colombia, del Ecuador no sé, no sé de Venezuela. México, Cuba y España es todo lo que yo sé y conozco por lo general los nombres. En ningún lugar no son más de dos o tres. En general, es una literatura orientada hacia la fórmula de la novela negra norteamericana de los años 40, o sea el horror de todos los conflictos que generan los centros urbanos.

—¿Y no será que no somos un continente donde todavía no existe todo eso, como para que estemos escribiendo cosas terroríficas como las que están sucediendo en los EE.UU.?

—Personalmente yo creo eso. Hay un crítico uruguayo, un tipo muy inteligente, muy luminoso, se llama Rey Larrea, quien dijo una cosa que más me gusta de todo lo que han dicho los críticos: a él le

gustó mucho **Allá ellos**, más que **El ojo dyndimienio**. Él decía que lo más importante de **Allá ellos** es que uno no saca de la lectura, a pesar de todos los errores que puedan haber en ella, un resultado pesimista. Al contrario, la muerte del profesor brasileño, al que arrollan con un carro, da una esperanza, y que el tratamiento de los personajes es amoroso, uno ama a los personajes latinoamericanos, no los presenta como figuras folklóricas para que los gringos se rían de nosotros. De verdad, el gran éxito de algunos autores muy celebrados en el mundo es porque han dado una imagen de nosotros mismos que les gusta ver a los gringos. Yo nunca he hecho eso, me parece que he logrado transmitir cierto amor por nuestros personajes latinoamericanos y de alguna manera dejar esperanza. Claro, tú ves las noticias y te joden, en las ciudades te matan, pero cuando has creado relaciones amorosas entre padres e hijos, entre profesores y alumnos, ya es una esperanza. Soy de las personas optimistas, y muy a pesar de este mundo horrible en que vivimos, sigo pensando que es preferible vivir en este siglo que en los anteriores.

—**¿Con todo, este siglo es terrible para América Latina?**

—Sí, las injusticias y la barbarie todavía habrán por mucho tiempo en América Latina y eso da la más amplia justificación para que exista una literatura policiaca de lo más horrible: en Brasil o en Colombia secuestran a la gente, la violan, le quitan los órganos. Si tú me preguntas que si yo he metido el dedo en esa llaga, te diría que sí. Ahora, personalmente siento un

repudio, un rechazo tan grande, que me moriría de tristeza después de escribir trescientas páginas narrando cómo les quitan los órganos para venderlos en un mercado. Es un problema ya personal.

—**¿Hay en Cuba como una aureola de fama alrededor de Daniel Chavarría?**

—Como con todas las aureolas, hay una cantidad de mentiras y de falsedades. En primer lugar, no soy importante, porque soy un escritor tardío, produzco mi primera novela con 45 años. Un novelista que se haya hecho con los patrones más o menos tradicionales ya empieza a adquirir fama, a publicar su primera novela a los 23 o 25. Paco Taibo tiene algunas publicadas y tiene 15 años menos que yo, tiene 40 libros y yo tengo siete. Segundo, cuando fui profesor de Letras tuve éxito, fui carismático, simpático, bastante poco convencional, sentía a los alumnos, aprobaba a alumnos malos, daba materias terribles como latín y griego, no me encarnizaba con los muchachos, utilizaba mis clases para cualquier cosa incluso para la lectura de un capítulo que había escrito ese día. Por supuesto, la gente me quiere y cuentan las leyendas que yo las torcí y las magnifiqué y deformé. Tengo toda una leyenda creada aquí, son exageraciones; he tenido períodos de una vida bohemia muy intensa, los de mayor descontrol y de inestabilidad emocional fueron entre 1981 y 1984: bebía todos los días como un cosaco, me levantaba solo a las cuatro de la mañana, al mediodía me bebía solo una botella de ron pero trabajando, escribiendo después de dormir la siesta y por la tarde me tomaba otra botella de ron pero escri-

biendo. En general, trabajé con bastante disciplina e intensidad. No he sido un escritor favorecido por el don de la improvisación, me gusta mucho reescribir y todavía estoy reescribiendo la obra publicada. De manera que detrás del poco o mucho éxito que yo haya tenido en mis ediciones, hay un intenso trabajo de muchas horas. Claro, la producción no es mucha porque he sido bastante ambicioso y he querido escribir cosas que queden más o menos, entonces he trabajado mucho. **Allá ellos** es una investigación del carajo, estuve horas de horas asentando el culo en una biblioteca buscando información sobre cuestiones médicas, endocrinología, psiquiatría; fui a esos hospitales, a los médicos, hice muchas visitas a un farmacólogo que vivía en Siboney para que me diera dirección de cómo se hace una investigación farmacológica, de talcos; es decir, cómo trabajaría la CIA. Entonces el tipo me da y yo escribo, le llevo los escritos y me dice esto está mal, tienes que cambiar, ponle esto, etc.

—¿De dónde nacía ese entusiasmo?

—En primer lugar de la falta de urgencia económica. Ahora yo tengo que pensar dos veces si hago una novela de investigación, por ejemplo. Si yo hago una novela para mandarla a un concurso para España, estoy contra reloj, porque quiero tirarla a un concurso a mediados de enero y si no consigo nada en junio y si no consigo a finales de octubre, tratar de salir de alguna manera, estoy contra reloj. No es lo mismo cuando dispones de tiempo y tienes cubierta la retaguardia. Yo ganaba como profesor trescientos cincuenta pesos y mi mujer cuatrocientos. En aquellos

años, en la década del 70 y a principios de la del 80, era una fortuna en este país. Y por las ediciones, qué sé yo, me pagaron veinte mil pesos. Por las ediciones en la Unión Soviética me pagaron seis mil libras esterlinas. En esa época, dentro de los patronos muy modestos con que siempre se ha vivido en Cuba, vivía muy bien y no tenía ninguna urgencia económica. Entonces, me podía dar el lujo de escribir una novela el tiempo que fuera. Nunca me puse límites. Si tenía que dedicarle un mes a estudiar una pendejada, me encerraba en la biblioteca. Para escribir **La Sexta Isla**, que tiene ciento ochenta páginas en un lenguaje cervantino, yo trabajé con la gramática y el diccionario de Covarrubias y con la obra de Cervantes para ver si la preposición tal va así. Todo eso me gustaba y me divertía. Eso hoy en día el capitalismo te agita. Además ahora yo estoy acosado y asustado: antes del período especial, no tener dinero no importaba, lo pedías prestado o vivías sin dinero. Hoy en día vivir sin dinero es un drama, sientes el hambre mordiéndote las costillas.

—¿Esa angustia que tenía a los veinte años le vuelve ahora?

—Exactamente. Desde que puse mis pies en Cuba se me acabó la angustia económica y que me vuelva a morder ahora de viejo, me tiene muy mal, muy preocupado. Vivo muy estresado porque en este país vivir estrictamente es tremendo. No percibo ningún ingreso que no sea el de mis libros. Renuncié a mi trabajo en la universidad, no tengo ningún ingreso, renuncié a absolutamente a todo, no por razones eco-

nómicas sino porque me tenía muy cansado. La universidad entró en una época de metodología, papeleo y mierdas que me robaban un tiempo infernal y que me creaba mucha angustia. Yo con un libro mío me ganaba el salario de cuatro o cinco años, el buen salario que le pagaban a un profesor universitario.

—¿Le gustó cómo quedó *Adiós muchachos*?

—La escribí en treinta y dos días. Es la primera cosa que escribo por compromiso con tiempo marcado. Me angustio mucho porque soy un escritor lento. Sin embargo, a esa novela pensé en escribirla en seis meses y me puse a hacerla a principios de 1994. Me demoré treinta y dos días. Lo hice a ritmo de mi trabajo normal (cuatro o seis horas diarias) y pensando que era una noveleta, una cosa menor, con intenciones esencialmente de divertimento, erótica, de jodedera. Estoy contento. Si yo llego a escribir una cosa así cada treinta y dos días no tendría más problemas económicos en mi vida.

—Y fue publicada porque Daniel Chavarría es Daniel Chavarría.

—Fue pedida por la revista *Crimen y Castigo*, una revista internacional de gente vinculada a la industria editorial y al género policiaco. Paco Taibo es el director, no quiso salir con una cosa suya en el primer número y entonces me pidieron a mí. Estoy contento, me gusta la novela.

—¿La intriga divierte?

—Divierte lograrla y leérsela a otros, pero hacerla puede llegar a ser muy traumático. Tienes una idea, la desarrollas, empiezas a escribirla, te metes

una semana, escribes veinticinco páginas y te das cuenta que por ahí no es la cosa. Desechar el trabajo de toda una semana y empezar de nuevo puede ser terrible.

Yo recuerdo que con *Allá ellos* a mí me dio mucho trabajo encontrar la anécdota que sirviera para explicar la vida de los animales. Me dio un trabajo fenomenal porque no quería hacer de ello un pastiche, una cosa exagerada y tremendista, pero al mismo tiempo tenía que crear unos personajes excepcionales con una vida excepcional, porque necesitaba que fueran así para la novela. Pasé un trabajo terrible para eso, porque hacía una cosa y después me daba cuenta que se me iba de la mano, que no salía.

—¿Cómo escribe?

—He variado. En una época escribía un poco como Hemmingway: de pie y con lápiz. Escribo de una manera especial, no escribo nada que no tenga más o menos esbozado desde el principio hasta el final. Concibo una novela que puede tener quince capítulos y ya los tengo más o menos diseñados en dos páginas. Hago un boceto. Quince capítulos con tal contenido. Cuando me pongo a escribir me doy cuenta que el capítulo tercero no funciona, que tengo que hacer de él tres capítulos, que tengo que quitar el capítulo segundo y el trece y sustituirlos por otros. Entonces, de esta novela que proyectaste para quince capítulos, surge una con noventa, con otros que no tienen nada que ver.

*El ojo dindymenio* es el resultado de un intento por escribir una novela sobre el robo del ánfora

partenaica del Museo de Arte, de la sala del Conde de Lagunilla y mira en lo que termino: sin ninguna ánfora, sin ninguna mención al Conde y sin ningún paso por la contemporaneidad. Te cuento la historia: yo me gano el premio Razón de Ser, del Centro de Promoción Cultural, Alejo Carpentier, para proyectos de novela. Es un premio loco. Escribí el proyecto con el título de **Solo Atenea**, en seis páginas, donde se trataba el robo del ánfora partenaica, una pieza maravillosa de la alfarería griega que está en la llamada sala del Conde de Lagunilla y éste, a quien yo conocí, era un personaje muy atractivo para hacer de él una novela. Entonces, concibo una novela en dos tiempos: la novela del Conde de Lagunilla, el ánfora, la historia de cómo él la obtuvo, las dificultades que tuvo para traerla a Cuba. Iba a meter una cosa de ficción: que dentro de la base de la ánfora partenaica aparecía un manuscrito del siglo V ateniense, lo cual le iba a dar un valor fabuloso. Ése era el proyecto que presenté y gané. Por el compromiso me pongo a escribirla y a los tres meses mandé para el carajo al Conde de Lagunilla y al ánfora partenaica y me quedé con Sófocles y el siglo V ateniense. Después trabajé cuatro años más y salió **El ojo dindymenio**.

Para iniciar una novela debo tener un boceto que yo sé que nunca va a ser lo que va a salir, pero tengo que tenerlo. A cada capítulo, además, le hago un guión interno donde señalo de lo que voy a hablar ahí. Cuando tengo todo eso (en esa época afilaba quince o veinte lápices y con un macuco de papel), *muy de madrugada empezaba a escribir muy de prisa.*

Pero el verdadero éxito que yo he tenido en literatura ha surgido de cosas que nunca estuvieron en un guión. Te pones a escribir, te metes un trago y de pronto sale algo que tú no habías pensado.

—¿Así surgen personajes?

—Sí. Además, surgen personajes con los que tú no contabas, uno que te viene a la medida y que es atractivo, ¡mierda! No lo puedo desperdiciar. Entonces tengo que crearle una situación, tengo que explicarlo mejor y echo pa'trás, borra esto, tacha esto, quita a este pendejo que no sirve para nada, pon a éste... Del carajo todo eso, un remiendo tras remiendo, es una cosa tremenda, tres, cuatro días en eso...

—¿Nunca ha plagiado?

—No, he estado influenciado indudablemente, pero no, plagiar no. Inspirarme, sí. Por ejemplo, si yo quiero escribir un capítulo sobre el Amazonas me leo a Carpentier, **Los pasos perdidos**. Tengo mucho cuidado en no repetir un adjetivo o algo que el tipo haya puesto. Yo viví en el Amazonas, lo tengo en la retina, no necesito que Carpentier me lo explique, pero Carpentier es un gran escritor y yo me nutro de él.

—¿Otros escritores le inspiraron y le nutrieron?

—Leí mucho a la gente que utilizó los recursos de la narrativa moderna: Faulkner, Marguerite Duras, Vargas Llosa (a quien no le tengo ninguna simpatía como persona, pero sí una gran admiración como escritor, gran parte de su diálogo indirecto, el monólogo interior, el tipo es magistral en eso). Te confieso una cosa: ahora mismo estoy escribiendo y utilizando

el español antiguo, entonces ahí tengo cuatro libritos que son las memorias del Cardenal de Retza, en francés, porque estoy utilizando un texto de la época. Leo eso para imbuirme un poco del lenguaje, para utilizar un lenguaje retórico, creo que todos los escritores hacemos eso.

—¿Con cuál de sus personajes se siente más encariñado?

—Con mi personaje de *El ojo dindymenio*, es el mendigo de la diosa.

—¿Y no ha pensado en escribir sobre su vida?

—No.

—¿No lleva un diario?

—No, y lamento enormemente no haberlo hecho. Es un defecto enorme no hacerlo en un escritor profesional, no llevar un mínimo de impresiones, tomar notas. Tú oyes todos los días cosas brillantes que dice la gente, no tenerlas archivadas o clasificadas para un día apretar una tecla y que aparezca. Si tuviera la posibilidad de organizarme mentalmente, lo haría.

—Usted es un escritor cubano, escribe en cubano, habla sobre la realidad de Cuba. Cuando uno habla con cualquier escritor cubano, uno siempre encuentra la referencia de Lezama Lima, del *Grupo Orígenes*, de Martí, de Carpentier y de todo lo que se ha escrito últimamente. Sin embargo, en usted, que escribe en cubano, no encuentro el sedimento de la literatura cubana.

—No, porque de todos los que mencionaste yo respeto sobremanera a Carpentier. Lo considero uno

de mis maestros, un maestro de escritores. Su obra no es para un gran público, es para una élite. Creo que algunos escritores nos podemos nutrir y aprender y yo aprendí mucho de Carpentier. No le tengo ningún respeto a Lezama Lima.

—¿Por qué?

—De esto no quisiera hablar porque no quiero armarme broncas. Él es una figura santificada. De esto mejor no hablemos. Tú puedes decir que no me gusta Lezama y se acabó, pero no explicar por qué. Yo lo detesto realmente, creo que es un gran blof, que es una gran mierda, que fue un fabuloso conversador, que debe haberlo sido, yo no lo conocí, hipnotizó una gran cantidad de gente con su verbo, pero de lo que ha quedado de sus escritos yo no le tengo ningún respeto.

—¿Martí?

—Fuera de lo que Martí es como héroe de este país, su obra es sensacional, sobre todo la poesía. Es uno de los grandes poetas de todos los tiempos en lengua española sin lugar a la menor duda, pero como influencia de la literatura cubana, en mí para nada. Para mí, lo que ha influenciado la poca o mucha cubanía que hay en mi obra es la literatura oral, es decir, lo que yo oigo todos los días en la calle, lo que me cuentan mis amigos, los personajes ricos que yo he encontrado en la bohemia cubana. De ahí es donde yo me he nutrido. Entonces, a mí se me ha elogiado mucho como escritor extranjero capaz de dar un lenguaje lleno de cubanidad. Hay escritos donde se menciona como una especie de milagro que un tipo que lle-

vaba nueve años en Cuba cuando se publica Joy, fuera capaz de escribir en un lenguaje cubano que nadie había escrito. Así está dicho por Graciela Pogolotti y por una cantidad de gente. Pero eso no es extraño porque yo soy un lingüista tradicional de toda la vida y un cazador de dicharachos y cada vez que me dicen algo en lengua española que yo no he oído lo registro. Entonces, si mañana voy a tu país y una tipa me dice «Bueno, mañana le vengo recogiendo», yo digo qué es «Lo vengo recogiendo», y ya más nunca me olvido de esa vaina.

Entonces, como lingüista profesional, como políglota siempre estoy con una gran expectativa para los fenómenos del lenguaje. Giros sintácticos inusuales, ¡chass!, inmediatamente, de lo que no haya oído, lo grabo. Dicharachos también. Yo he coleccionado, sin anotarlos, pero estaban ahí. Entonces cuando un cubano te dice «Esa blusa te queda bien cantidá», un sustantivo es usado como adverbio. Todo ese tipo de cosas a mí me motivan mucho. Cuando yo llevo nueve años viviendo aquí con la curva de entonación de un rioplatense, pero tengo metidas hasta las entrañas las estructuras lingüísticas y el léxico de los cubanos me pongo a escribir, pero además tengo la precaución de dar a revisar los textos a los cubanos y ellos me dicen, por ejemplo, no se dice «en cueros», se dice «en cueras». Lo arreglo.

—¿Da a leer cosas para corregir?

—Sí. Cada vez que yo he escrito cosas cubanas, las escribo yo pero la gente me hace aportes.

—¿Y a quién se las da?

—A la gente que yo más confío. Por ejemplo, si quiero escribir una novela en un lenguaje marginal, me busco un marginal. Si necesito un lenguaje de adolescente del pre, me lo busco.

—¿Del mundo marginal, qué prefiere?

—Para explotarlo literariamente, el lenguaje.

—¿Y como personajes?

—El lumpen. Literariamente es muy atractivo, con su moral, con sus códigos, con su ética.

—¿Incluye dentro del lumpen cubano a la prostituta?

—Sí, por supuesto. Pero el tema de la prostitución no lo había tocado nunca porque no era una realidad cubana y ahora con esto de las jineteras, bueno, surgió la posibilidad.

—¿La brujería?

—Me está empezando a atraer mucho. Ese tema lo evadí porque realmente era un tema para gente especializada, hay que tener mucho cuidado para escribir sobre eso. No quiero venir de afuera a inventar nada sobre una cosa que es muy polémica incluso. Ahora tengo un proyecto, una idea completamente diseñada, para una novela sobre la historia de un marginal que se va del país en el año ochenta siendo un palero. Entonces, el tipo sale del país pero le ha dejado una promesa a su prenda y tiene que venir a cumplirla. Cuando viene se enreda en una serie de conflictos. Para meterme en ese mundo, no de la santería sino del palo, me resulta más atractivo porque es más primitivo, más animista. El Panteón yoruba es una co-

sa mucho más elaborada, más literaria como el Panteón griego. El palo es el animismo más elemental, la religión más primitiva. Es una maravilla, un milagro y al mismo tiempo una desgracia que todavía exista una religión prehistórica de la selva africana, que todavía tenga vigencia en el siglo XX cubano después de la Revolución y que haya gente egresada de las universidades y que sigan siendo paleros. Le ronca el mango.

—**De la literatura policiaca que se hace ahora en Cuba ¿cuál es su opinión?**

—Los escritores policiacos cubanos que quedan, porque muchos han emigrado, están escribiendo para un público que ya no es cubano. Aquí, con el período especial, la crisis del papel, la crisis editorial, saben que publicar aquí es muy difícil. Existen autores como Leonardo Padura que es un buen escritor que se ha orientado a hacer un literatura con muy poca anécdota, un poco al estilo de Vásquez Montalbán, donde se dicen cosas, donde línea a línea aparecen cosas ingeniosas y demás. Sobre todo, que tiende a romper con los patrones de esa literatura eufemística que nosotros escribíamos para el ministerio del Interior.

Paco Taibo había dicho, muy acertadamente, que uno de los defectos de la literatura policial cubana era que el investigador no meaba. Es decir, aquí, por la autocensura de los escritores, dadas las bases del concurso del ministerio del Interior, era la gran palestra literaria, hacían de la gente de la seguridad una especie de curas, lo mismo que hacen y siguen

haciendo algunos. Ahí lo mínimo que hacen es tomarse un cafecito, pero ni fuman, ni ponen un tarro (ser infieles), ni se olvidan de nada, todo lo anotan, son muy responsables, del carajo, etc. No están llenos para nada de los defectos que naturalmente tienen los personajes reales que ellos interpretan.

Padura está haciendo una literatura donde trata de que la gente mee y que mee mucho, con sacudón y todo.

Luego hay otros como Cárdenas Acuña o Javier Morán, quien es un individuo talentoso y con posibilidades, que está tratando de hacer una literatura donde la temática cubana sea interesante para un público internacional, especialmente norteamericano. Ha abordado el tema de la mafia, la mafia norteamericana de los años cincuenta que estaba aquí, por ejemplo, cuando Mayer Lensky estaba en el Riviera, las grandes ligas, el lío de Batista. Es decir, tratando de buscar a partir de la cubanidad, algo que interese. También lo de la santería, mucha gente se ha metido en eso. Y de momento, fuera de Padura y mío, no tenemos nada más que se haya publicado en el género. No se puede hablar en términos generales de una producción literaria en el período especial porque no la ha habido.

—**¿Ya se puede hablar de Daniel Chavarría como el escritor al que pueden acudir los escritores que empiezan?**

—De alguna manera han querido hacer eso conmigo aquí. Yo sé que puedo enseñar al que empieza, pero enseñar a escribir es muy difícil. Por ahí

hay un colombiano de nombre Carlos Ojeda, que es un viejo amigo mío, veinte años menor que yo, que una época me mecanografiaba cosas. Un buen día me mostró una cosa que me gustó mucho. Y le dije chico, escribe. Y efectivamente escribió una novela que la publicó la editorial José Martí. Y tengo dos o tres personas a las que yo aliento a escribir. Ahora se ha inaugurado una cosa de Javier Morán que parece que quiere crear un curso en la UNEAC, se supone que yo en algún momento tengo que dar una charla, una conferencia sobre eso. Pero realmente crear escritores es una cosa muy difícil. Lo que sí se puede hacer cuando una persona tiene talento y vocación que tú te das cuenta cuando te da a leer un cuento, de unas cuartilla, entonces tráeme lo que escribes y te puedo decir cosas o dar consejos.

—¿Cuál es el mejor consejo que le puede dar a un escritor que empieza a escribir literatura policiaca?

—¿Te interesa a ti?

—Sí.

—Al que empieza a hacer literatura policial o no policial. No me lo van a creer, pero el gran consejo no tiene que ver con la literatura sino con la psicología. Mira, lo más difícil es estar convencido de que lo que uno empezó lo va a terminar. Eso es lo que a mí más me costó en la vida. Yo varias veces intenté escribir y lógicamente lo que uno logra escribir en un día de inspiración suele ser muy malo. Yo por cada página bien escrita debo llevar, sin tener la cuenta, unas doscientas desechadas.

Lo primero que debe lograr una persona es escribir una cosa completa, aunque sea una noveleta corta, sobre todo no forjarse planes ambiciosos. Empezar por una cosa muy moderadita sin ambición de trascender, sin dar el gran palo, sin escribir la gran novela, eso no se da, son excepciones de la literatura mundial. Pero si tú logras escribir una novela completa, llegar al final, poner fin, darla a leer y si la das a un editor y te la publica, eso nada más, produce un entusiasmo tan grande que genera otras cosas.

Mi consejo, si un hijo o alguien a quien quiero mucho me dice «¿qué hay que hacer para ser escritor». Si tú quieres y tienes una idea en la cabeza, escribe tu idea, haz tu guión y escribela hasta el final, termínela. Cuando un tipo al terminar una novela tiene además una posibilidad, él la lee después y no acaba de gustarle, la da a leer a otro y éste le dice mira esto, otro le dice otra cosa. Entonces el tipo la trabaja, pero ya está terminado. A mí me ha pasado con todo, por ejemplo con **El ojo dindymenio**, después de dos años de trabajo, pero ya está terminada y la doy a leer a Hilda (su esposa) que es una lectora de mucha puntería y que sé que no me engaña, porque también es decisivo buscar los lectores que no te engañan. Tiene que ser alguien que te quiera mucho y que tenga la valentía de decirte la verdad: «esto es una mierda». Si me dicen que esto no está bien, que aquí está mal, me da una depresión tremenda, pero luego reflexiono.

—¿Usted da a leer lo que está terminado, no antes?

—No, doy a leer sobre la marcha. Por ejemplo en novelas como **Allá ellos**, yo les daba leer a los especialistas lo que tenía que ver con su materia. Yo solía dar a leer a alguien que me hacía una lectura elemental, de novelita policiaca barata; a otro un poco más y después a un tipo bien libresco. Escogía los lectores porque eran representativos de alguna cosa. De ahí sacaba mis conclusiones.

—¿Y cambiaba su opinión?

—Uf. Sí. Yo oigo, oigo mucho, absolutamente.

—¿Y no le cuesta o duele botar cuartillas?

—Siempre me ha dolido desechar ideas, personajes, situaciones, capítulos enteros.

—¿Nunca guardó lo que desechaba?

—Algunas cosas.

—¿Ahora las guarda en la computadora?

—Sí, tengo cosas guardadas en ella. Pero es cada día menos. Me he dado cuenta que ya eso es casi un vicio de gente temerosa. Ya llevo veinte años escribiendo. Es poco para un hombre de mi edad. Tengo sesenta y dos años. Pero en veinte años ya adquirí un oficio, seguridad en mí mismo. Por ejemplo, todo escritor de novelas, creo yo, escribe con angustia. Por lo menos una vez por semana me da una depresión del carajo. O me da por beber o por salir a caminar o hacer algo porque me jode. Me sumo en una depresión tremenda. Eso es otra cosa que debe saber todo novelista: saber que eso pasa inexorablemente.

—¿Es un oficio desgarrador?

—Pienso que sí. Si voy a dar un consejo, repito, primero termina lo que escribas. Segundo, da a leer a otros y vas a ver cómo cambian muchas cosas. Y tercero, que sepas que te vas a deprimir, que lo que has escrito es una mierda y que tú eres un escritor de mierda, que lo que estas haciendo es un pastiche, que tú no tienes sensibilidad de escritor, incluso cuando tengas obra publicada y elogiada. Ahora, imagínate al que no tiene nada publicado y que tiene dudas de si puede o no escribir. Yo me imagino cómo serán las angustias.

Yo tuve la suerte infinita de tener un amigo, Pepe Pérez Ramos, que ahora se encuentra en Colombia. Un ingeniero civil, un hombre muy inteligente. Todas las noches, con él discutíamos la trama de **Joy**, porque le gustaba. El tipo estaba metido y me sugería cosas. Él no puede escribir porque no es escritor, pero sí era un individuo capaz de pensar en términos literarios. Entonces, eso era casi una diversión. Nos sentábamos a tomar café o ron y a discutir la novela.

—A un escritor que empieza a escribir a los cuarenta y cinco años y adquiere la fama a los sesenta, ¿qué le cambió a su vida la literatura después de tanto tiempo?

Qué linda pregunta chico. Nunca me la han hecho y a lo mejor la tengo que pensar para contestártela mañana para ver si yo puedo decirte algo de lo que cambió...

Para mí sí cambió una cosa que es fundamental: mi autoestima. Yo era un gran fracaso a los cuarenta

y cinco años. Era un individuo que había tenido proyectos ambiciosos para mi vida. La idea de escribir siempre estuvo presente, pero a medida que transcurrían los años y yo me enfrentaba con dificultades de todo tipo se fue alejando y se convirtió en una especie de sueño, de esos que tú has tenido toda la vida y que sabes que no se va a cumplir.

Yo había tenido una vida sentimental conflictiva y hacia los veinte y tantos años padecí mucho de eso. Políticamente me sentí muy frustrado. Yo no fui un revolucionario profesional. No habría realizado mi vida sobre la base de la actividad revolucionaria, pero sí aspire a tener una participación muy activa. Milité en el Partido Comunista uruguayo, me decepcionó. Anduve por ahí más o menos vinculado a organizaciones revolucionarias en Brasil, en Colombia. Evidentemente yo no era un individuo para la batalla política. Mis aspiraciones culturales hubieran sido asentarme en mi país como escritor, a lo mejor como profesional universitario. Yo viví en Colombia, en Ecuador y en Venezuela. Yo inauguré en Quito el *duty free shop*, que en esa época lo tenía una amiga que se llamaba Magdalena Chiriboga, en 1966. También abrí el *duty free shop* del aeropuerto de Bogotá, El Dorado, en 1965. Empecé a trabajar ahí, porque era políglota, como vendedor y terminé siendo como una especie de gerente. Como conocí la mecánica de eso, la compañía para la que yo trabajaba obtiene licencia del gobierno ecuatoriano para abrir en Quito, yo voy, un poco como conocedor de eso, lo organizo y lo pongo a andar. Estuve viviendo ahí varios meses y luego me

fui. Después lo hice en Cartagena de Indias, luego en Buenaventura, en Caracas, Maiquetía. Estuve cinco años viviendo en esos países bolivarianos, en esa onda de los *duty free shops*. Eso para mí era una gran frustración, era un comerciante cuando yo había querido ser escritor, revolucionario, otra cosa. Me sentía un hombre completamente fracasado. Después, por una de esas casualidades de la vida, vuelvo a entroncar con la actividad revolucionaria clandestina en Colombia. De eso no vamos a hablar ahora porque se convertiría en otra entrevista. Entonces llega el momento en que me van a joder, que me la van a pelar y me tengo que ir. Desvío un avión y vengo pa'ca.

Esa circunstancia muy fortuita cambia totalmente mi vida. En este país ya no tengo que trabajar con desesperación para ganarme la vida, no tengo que andar atrás de convertirme en un individuo rico, con fortuna para comprar mi libertad y poder hacer lo que me dé la gana, que era a lo que yo aspiraba y que nunca iba a lograrlo porque no tengo la capacidad para hacer fortuna, para hacerlo hay que ser un poco hijodeputa, hacerle un poco de cosas a la gente que yo no puedo hacer. Y si me hubiera quedado en Colombia probablemente me hubiera enredado, me habrían metido un balazo los mafiosos, algo habría pasado.

Entonces, estando aquí, aparezco con un libro de éxito, con elogios, me empiezo a estimular y poco a poco empiezo a recuperar mi autoestima. A medida que voy logrando cosas, respeto, aceptación, primero como profesor de la universidad, ganándome la vida hablando de Sófocles y Eurípides era mucho me-

mejor que vender whisky o de contrabandista en Buena-ventura. Además, el poder escribir y que se me respete y se me considere un autor no solo de género policiaco sino capaz de escribir otras cosas, ha repercutido en mí en ese sentido. Creo que no ha cambiado mi actitud, mi relación con la gente. No soy el individuo aquel que vive del pedo cultural, intelectualista, diciéndose que es un individuo que escribe y que los demás son gente que debe leer y tratar de comprenderlo a uno, mantengo una actitud muy populista con respecto a mi relación con la gente, pero estoy muy satisfecho de mi aura y en eso me siento un individuo realizado. De no haber logrado ese camino, hoy en día no sé, probablemente sería un alcohólico.

## Paco Ignacio Taibo II

¡Muerta la literatura policiaca. Viva la literatura policiaca!

Escritor que gana premios y amigos en todas partes, «bebedor antimperialista de Coca-Cola», como lo calificó Leonardo Padura Fuentes, con cuarenta y siete libros publicados (a la fecha de esta entrevista, 23-IX-95), Paco Ignacio Taibo II trabaja de diez a doce horas en cuatro novelas y una biografía a la vez. Nació en 1949 en Asturias y desde niño vive en el DF mexicano. Es un apasionado del periodismo, «la mejor de las profesiones del mundo», sin olvidar sus estudios de historia. Al inicio de la década de los ochentas se empeñó en poner en castellano tramas, anécdotas e historias de corte policiaco. Su labor contagió a otros y en estos momentos ya se puede hablar con cierto orgullo de la novela policiaca hispanoamericana.

Promotor de encuentros, debates y ediciones (de gran valor, la revista *Crimen y Castigo*), Paco Ignacio Taibo II (nombre que se ha reducido a la sigla PIT II, porque el I es su padre), escribe novelas de corte neopolicial «como una rebelión para ir a una li-

teratura de anécdotas que cuente cosas e historias». Como otros, también tiene un personaje que se mueve por varias de sus novelas: Belascoarán Shyne, al que su creador califica como «tipo extraño, terco, absolutamente mexicano».

Entre varias de esas visitas que hacía a La Habana para informarse y recopilar información sobre Ernesto Che Guevara, hubo ocasión de robarle casi una hora en el Hotel Capri. Hiperquinético como él solo, tiene respuestas que obligan a la repregunta y a veces a la complicidad con sus pensamientos sin dejar espacio para mayor reflexión. Tiene mil historias para contar y cada una puede ser un proyecto de una nueva novela porque en su cerebro no hay cabida para otro tipo de creación que no sea la literatura. Se confiesa «hijo de una sociedad sin televisores», por tanto un lector empedernido de aventuras. Eso sí, no deja de mencionar, cada vez que puede, que es un fanático del cine. Su personaje preferido es la Chita de Tazán.

La lectura de su novela **La vida misma**, la historia de un escritor de novelas policiacas que se convierte en jefe de la policía, fue como para no olvidar su nombre y buscar sus libros por todas partes. Y a diferencia de otros autores que con un libro se hacen y consagran, con Paco Ignacio Taibo II ocurre que hay que leerle todo porque hay en cada obra una entrega distinta. Por ejemplo: desde **Cuatro manos** a **La bicicleta de Leonardo da Vinci** pasan mil experimentos formales y reflexiones que pueden atribuirse a varios escritores y no al protagonista de esta entre-

vista. En **Cuatro manos**, para mencionar un detalle, hay dieciséis planos narrativos que solo «cierran el círculo» en el capítulo final.

Su mayor bochorno, como alguna vez lo confesó, es no ser más estricto a la hora de revisar. En una ocasión le dio a alguien una novela ya por él revisada más de diez veces y la persona que asumió la tarea encontró dos tiempos y un temporal en un solo párrafo: «Me indigné, cómo es posible que sea tan pendiente, cómo es posible que después de haber revisado doce veces una novela, venga un muerto como éste aquí dentro metido en un cajón. Soy un mal corrector».

Y no es que el éxito le llegó como una estrella del cielo. Cuenta que la segunda novela que escribió, porque la primera nunca la terminó, la rechazaron cuatro editoriales sin ninguna explicación. Entonces, trabajó en su reescritura doce años para que al final culminara como **Los convocados**, con la que ganó el Premio Grijalbo. En adelante, las dificultades no fueron mayores y se le fue la mano: tres libros al año, varios proyectos y guiones de cine, fueron la expresión de su mayor producción.

—¿Por qué literatura policiaca?

—Desde hace quince años era el espacio más interesante para enfrentar una visión de América Latina en el cual el hecho criminal se volvía el hecho central de nuestra sociedad. Nuestra sociedad se ha lumenizado políticamente, oligarquías convertidas no solo en ladrones, utilizadores del Estado como botín, financiadores a través del fraude, del cohecho, la co-

rrupción, sino también narcotráfico, todo tipo de variantes de ruptura de los tabúes legales.

Políticamente el hecho criminal contaba la sociedad mejor que lo contaban otras variantes literarias. Eso significaba adoptar la literatura policiaca no como una cárcel anecdótica en la cual tú te metías en esa cárcel y la pregunta era ¿quién lo mató? No, significaba hacer una literatura social con los ganchos de la literatura de aventuras, las claves de la literatura de acción, pero con el hecho criminal en el centro. Resultaba que esto te revelaba más sobre una sociedad que otras aproximaciones a esa misma sociedad.

En ultimado caso creo que era la respuesta a la pedantería, el snobismo y el elitismo en que una parte de nuestra literatura se había colocado, volviéndose literatura de minorías por vocación. Había una tendencia muy fuerte, en el momento en que yo empiezo a escribir, hacia un barroco que no iba hacia ningún lado, hacia una literatura verbalista, una literatura incluso cultista donde los problemas de la forma eran los principales. Mi rebelión es una rebelión para ir a una literatura de anécdotas que cuenta cosas, historias.

—¿Esto de contar asuntos policiacos no se vuelve un gusto morboso cuando convivimos diariamente con tanta violencia?

—Creo que tienes que verlo de una manera más amplia. Los asuntos policiacos son todos. Se interesan desde en los elementos que una sociedad hace que una pareja entre en crisis profunda al grado de la violencia o que esta violencia puede ser una violencia

a secas. Y he escrito novelas en las que no hay un solo crimen, pero hay un hecho criminal en el centro. Hasta la necesidad de entrarle de frente y tirarle a la violencia con el ojo abierto y decir ¡puta madre!, hay una degradación de lo que nos rodea. Pero además, servía para muchas más cosas: para volver a hacer la literatura urbana, entrar en las ciudades, para hacer una literatura de corte diagonal, no de clases medias ni nada, sino como un corte diagonal entre todas las clases. La virtud de la literatura policial es que te mueve diagonalmente a lo largo la sociedad. Y por otro lado, te permite todas las formas de experimentar, todas están abiertas. Entonces, no tiene ningún límite.

—Como en *Cuatro manos...*

—Como en *Cuatro manos*, ahí me di gusto, como también en *En la bicicleta de Leonardo...* o en *Sombra de la sombra*, de buscar nuevos caminos para narrar. Yo no tengo compromisos con ninguna ortodoxia. Abomino, odio Agatha Christie, me parece subnormalidad literaria. No tengo compromisos con el pasado de la literatura policiaca. El grito más o menos hubiera sido: «¡Muerta la literatura policiaca. Viva la literatura policiaca!».

—¿Es entonces un género popular?

—Más popular porque tienes más acceso a lectores, pero no creo que sea un género donde nos hayan regalado nada, porque yo no heredé ni un solo lector de Agatha Christie. Mis lectores son míos y no tienen nada que ver con las tradiciones de lectura de literatura policiaca vieja que existían. Gracias a la

literatura que hacemos hemos llevado a algunos lectores a descubrir en América Latina a Hammet o a Chandler y no al revés. Nosotros los hemos descubierto y no a la inversa.

—**Algunos piensan que el idioma inglés contiene el patrimonio de la literatura policiaca...**

—Será porque no hablan español y no han descubierto las inmensas posibilidades del lenguaje de Quevedo aplicado a un crimen pasional entre un ministro y un amante homosexual.

—**¿Se puede hablar de una literatura policial posmoderna?**

—Yo no la veo. No veo la posmodernidad como una propuesta cultural, la veo como un fraude organizado por los centros de producción de la moda.

—**¿La intriga divierte?**

—¡La intriga apasiona! En sociedades desinformadas como las nuestras queremos saber. En sociedades donde sistemáticamente se nos oculta cosas queremos saber. Y a veces la novela especulando y haciendo ficción cuenta más de lo que el periodismo puede hacer por los límites informativos a los que está sujeto. A veces es más certera la especulación literaria y te enseña más sobre una sociedad que la información periodística, a pesar de su carácter directo.

—**¿O porque es imposible o difícil decirlo directamente?**

—Sin comentarios, usted lo dijo.

—**¿Escribes para un tipo de lector o prefieres que él escoja los temas?**

—Escribo para un tipo de lector. Un lector que tiene más de quince años y menos de noventa, inteligente, y que tiene una relación crítica con la sociedad en la que vive.

—**¿A estas alturas se puede hablar de una literatura policiaca latinoamericana?**

—Yo creo que sí. Hay elementos para hablar. Hay una docena de autores repartidos en seis países haciendo literatura policiaca, de este tipo, lo que hemos llamado el neopoliaco. Está Sepúlveda en Chile, Daniel Chavarría en Cuba, Rolo Diez argentino escribiendo en México, Miguel Bonasso argentino escribiendo en Londres, está Juan Hernández Luna en México, está Juan Sasturain en Argentina.

—**¿Y la mexicana?**

—Yo creo que goza de buena salud. Seguimos produciendo.

—**¿El DF es un buen escenario para escribir literatura policiaca?**

—Lamentablemente sí, lo cambiaría por otro. No es que me guste la idea pero es así.

—**¿Belascoarán sigue en México?**

—Está de vacaciones temporales.

—**¿En el DF?**

—Volverá algún día en un acto criminal hijo de la chingada cuyo centro es un fraude electoral.

—**¿Paraíso?**

—Sí. ¿Cómo sabes?

—Pues, uno lee e investiga antes de entrevistar... ¿Chiapas es un buen pretexto para escribir literatura policiaca?

No hay pretextos para escribir literatura policiaca, hay temas. Chiapas tiene un problema: está demasiado cerca y está demasiado caliente. A diferencia del periodismo, la literatura necesita distancia.

—Pero Chiapas tiene una serie de temas, subtemas, tramas, etc.

—Quizá Chiapas te remita más a una novela histórica en la que te distancies del tema y tomes diferencia a partir de la historia. Ahí hay una buena novela histórica bien interesante.

—¿Leíste *La rebelión de las Cañadas de Carlos Tello Díaz*?

—Sí.

—¿Y no crees que hay elementos policiacos?

—Sí, el autor.

—¿Lo que pasa en Cuba no te fuerza a escribir?

—Sí, pero lo que pasa es que éste es un escenario de segundo nivel. No soy lo bastante cubano como para entrar en Cuba como escenario literario.

—Pero tus novelas están rodeadas o por referencia de muchos elementos cubanos.

—Aparece Cuba como referencias. Es un problema de habilidades. No tengo, por ejemplo, la habilidad para reproducir un diálogo en cubano callejero y le ronca porque aquí hay un lenguaje popular de una riqueza endiablada. Hasta que no le captas no te sientes capaz de ubicar una novela en La Habana.

—¿A quién consideras tú como el escritor que está en su mejor momento dentro de la literatura policiaca hispanoamericana?

Yo creo que hay una evolución muy interesante porque la literatura policiaca se está ampliando y ya no es policiaca sino literatura de acción, por lo tanto se está moviendo hacia novela histórica, histórico-policiaca, de acción, de aventuras. No rompimos una cárcel para meternos en otra nueva. Creo que ha habido una especie de ampliación genérica. Yo hablaría de una nueva novela de acción en América Latina y hay un montón de gente evolucionando, proponiendo nuevas cosas. Hay que seguirles la huella con cuidado a muchos autores. A mí me gusta mucho lo que está haciendo un cuate que se llama Dalmaceto, argentino, hace unas novelas ásperas. Me interesa mucho lo que está haciendo mi paisano Juan Hernández Luna y desde luego mi compadre Daniel Chavarría, quien se está moviendo hacia una novela histórica de aventuras, cada vez más barroca, más intrincada. Y, la verdad, me interesan mis propios experimentos. Tengo unas ganas locas de volver a la literatura.

—¿Y por qué no lo haces?

—Porque el Che me ahoga.

—¿Cuántos libros has publicado?

—Hasta ahora cuarenta y siete.

—¿Cómo se pueden publicar tantos?

—Porque se publicaron todos los que escribí.

Algunos autores los tienen en su casa en forma de manuscritos.

—¿Se puede escribir tanto o son...?

—Es que son veinticinco años de escribir. El promedio de mis libros en cuartillas debe ser de ciento ochenta. Ponte que escriba cuatrocientas cuartillas útiles al año. Eso significa que escribo una cuartilla diaria. En realidad no es tanto, es bastante poco. Un obrero pone mil ladrillos al día. Lo que pasa es que somos un gremio de huevones en el cual alguien escribe una novela, se pasa seis meses viviendo de las glorias que escribió, ocho meses viviendo de las glorias que ya la editó y once meses buscando el tema para la siguiente. Hay mucha falta de profesionalidad. Yo estoy más cerca de la era de los autores de folletín que tenían que escribir ocho al año. Unas les salían muy bien y otras muy mal. Yo escribo muchísimo menos que ellos porque tengo más autocritica y menos presión económica y editorial. De todas maneras he bajado este año mi ritmo notablemente.

—¿Prefieres algunos personajes, los periodistas, por ejemplo?

—Es una de mis pasiones, mano. Demostrar que la prensa puede ser el cuarto poder ético, no el cuarto poder poder. Entonces para mí es fundamental demostrar a la prensa como referencia de una sociedad.

—¿A la prensa o a los periodistas?

—A los periodistas como representantes y a la prensa como fenómeno.

—¿Cómo se llama tu novela de la periodista?

—Sintiendo que el campo da batalla y ya salió la segunda parte, **Pero tú sabes que todo es imposible**, con el mismo personaje que ahora trabaja en una agencia de noticias italiana de corta cables. Su famoso despido número once.

—Los críticos hablan de que un autor escribe varias novelas pero un solo tema en la vida. ¿Te sucede lo mismo?

—Unos tienen un tema y tienen que escribir una sola a lo largo de la vida. Yo tengo como cuatro o cinco temas y estoy escribiendo como cuatro o cinco libros diferentes. Al mismo tiempo siempre.

—¿Cuáles?

—Estoy escribiendo una biografía sobre el Ché con un estilo periodístico-histórico, con todas mis habilidades de historiador poniéndoselas encima. Además, tengo cuatro novelas empezadas en el closet a las que de vez en cuando les añado unas notas porque me concentré de lleno en el libro del Ché; si no me concentro no sale el libro a tiempo.

En esas novelas hay de todo. Desde una novela histórica muy enloquecida que sucede en África en el siglo XIX que se llamará **El americano ciego y el mexicano triste**. Desde eso hasta una novela policíaca histórica situada en 1926, 1927, 1928, que tiene que ver con el robo de la cabeza de Pancho Villa. Hasta una novela policíaca de aventuras situada en los años

40-43 hasta la novela de Belascoarán situada ayer, muy policiaca tradicional.

—Y esa distancia con respecto a los temas, en el caso del fraude electoral de México está muy latente...

—No, porque ya tengo una buena distancia y voy a hablar de fraudes electorales ocurridos a lo largo de los últimos diez años y como hay tantos no me cuesta mucho trabajo. Me parece uno de los grandes crímenes de la sociedad mexicana contemporánea.

—¿Y la corrupción?

—Es su primo hermano. Los marranos practican multiplicidad: en las mañanas son gerentes de fábrica, en las tardes funcionarios priístas, en las noches dueños de prostíbulos, al día siguiente van a misa, al día siguiente son corruptos, hacen una carretera con dinero estatal a ocho veces el costo el kilómetro del costo normal, etc. y el domingo colaboran a hacer fraudes electorales; son polivalentes como quien dice.

## Antonio Gala

### La pasión es todo

Antonio Gala no cree en la felicidad: «Soy un hombre desdichado. La felicidad es un trastorno mental transitorio». Dice que jamás en su vida ha tenido «un día feliz, quizá veinte minutos». Se declara un hombre apasionado: «ser sereno no quiere decir que uno sea un tonto; el sereno se estremece, se arrodilla y sobre todo hace de la búsqueda su pasión».

A este dramaturgo, narrador, poeta y ensayista español —nacido en Córdoba (1936), licenciado en Derecho, Filosofía y Letras, y Ciencias Políticas y Económicas y que desde 1963 se dedica exclusivamente a la literatura— la fama le ronda en su largo trajinar por todos los géneros de la literatura. Escribe comentarios políticos, muy cortitos, sobre la vida de su país, «una especie de diario político de España». El 3-X-95 accedió a conversar, en La Habana, con dos condiciones: treinta minutos y solo de literatura, «porque ese es el tiempo que tengo y ese es el tema que conozco».

En esa fecha, Presidente del Instituto Internacional de Teatro en su país, autor de guiones para televisión, adaptador de textos de Paul Claudel y Ed-

ward Albee, Antonio Gala alcanzó el premio literario Adonais en 1959 por su poemario **Enemigo íntimo**, en 1963 el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca por **Los verdes campos del Edén**. Dos años después el premio Ciudad de Barcelona, en 1965, al que le siguió el Premio Nacional de Literatura, en 1972.

Alguien dijo de él que se trataba de un «poeta alucinado con la naturaleza, el cantor de las islas errantes y solitarias, el rapsoda de las manos viajeras y mendigas cuyo enemigo íntimo es tan solo el amor».

Su primera novela, **El manuscrito carmesi**, ganadora en 1990 del Premio Planeta, cuenta con numerosas ediciones. Lo mismo ha sucedido con **El águila bicéfala** y con su teatro de **Los buenos días perdidos**. También conforman su producción teatral, entre otros muchos títulos, **El caracol en el espejo**, **El cementerio de los pájaros**, **El sol en el hormiguero**, **Noviembre y un poco de yerba**, **Anillos para una dama**, **Las cítaras colgadas de los ángeles**, **¿Por qué corres Ulises?**, **Petra regalada**, **La vieja señorita del paraíso**, **El hotelito**, **Samarkanda** y **La truhana**.

Pulcro al extremo, con unas manos blancas y delicadas, ataviado de una bufanda oscura de seda, apoyado en un bastón de roble, este escritor nos concedió a mí y a Magda Resik, periodista cubana, la entrevista en medio de un día agitado y fresco, cuan-

do visitó por primera vez Cuba para asistir a la Feria del Libro Español.

Advirtió que serían treinta minutos de entrevista, pero el encanto de Magda favoreció su prolongación y posterior charla sobre, en ese momento, la escritura de su novela **La regla de tres**. Comentó que lo hacía en una libreta, con pastas azules, que en una página escribía el texto original y dejaba una en blanco para apuntar las correcciones o cambios posteriores. Estaba encantado con la escritura de la novela. Nos permitió leer algunos párrafos que volví a leer cuando se público la obra: no había cambiado una letra. Por ejemplo esto que decía: «El sexo es un perfume; para muchos, un hedor: en el fondo da lo mismo. Surge de un punto concreto, poco visible en ocasiones o difícil de localizar, pero se expande alrededor. Nos acompaña cuando nos movemos; pero lo dejamos atrás también como una estela. No es inocente ni culpable, igual que no lo son el agua ni la sangre. Es la fuerza mayor y más sutil que existe, y sería estúpido quien creyera que el sexo tiene un modo solo de actuar».

—¿Cómo logra que todos los géneros literarios confluyan a la vez en usted?

—Yo soy escritor de destino y no de vocación. A mí no se me dio opción de ser otra cosa. Si se me daba una opción me hubiera gustado ser ebanista porque me gusta mucho trabajar la madera, pero estoy seguro que hubiera sido un mal ebanista. No me dieron opción. Durante mucho tiempo estudié carreras universitarias para aplazar un poco lo que real-

mente me esperaba que era empezar a escribir, que había empezado a escribir muy pequeño. El primer testimonio mío de literatura, de mala literatura, es una paginita que cuenta la historia de un gato y que la escribí cuando tenía apenas cinco años, y que aún existe. Y estaba claro que tenía que escribir y a cambio de eso, la vida, a cambio de no darme otra opción de ser otra cosa, me ha dado la posibilidad de escribir todos los géneros literarios, bajo su disciplina. Yo aspiro a ser un dócil rotulador en las manos de la vida y un poco más. Entonces, la vida me sugiere el tema, generalmente en la duermevela. Yo me fio poco de mi lucidez. Me parece que mi parte racional es menos interesante que mi parte animal. Me fio mucho de mi duermevela, de ese estado en que casi se te dicta lo que tienes que hacer. Me parece que uno no avanza de verdad si uno no es llevado. Entonces, la vida me sugiere un tema y al mismo tiempo el género literario en que a ella le da la gana que se trate. Por ejemplo, yo había escrito para la televisión unas series que se llamaban **Paisajes con figuras, Si las piedras hablaran y Granada podría haber estado con Boabdil en cualquier momento**; era lógico, era algo que clamaba. Y sin embargo, no lo escribí porque de alguna forma no me lo pedía la vida hasta que ella me dijo y me dijo hijo mío tu tienes que escribir un novelón gordo y que Boabdil sea el protagonista y que el mestizaje sea la verdadera tesis de la novela. Y entonces lo supe clarísimamente, que tenía que escribir esa primera novela por fin y abandonar un poquito el

teatro. Es decir, yo me desenvuelvo en todos los géneros literarios con comodidad y no sé si con éxito.

—**¿Espera alguno?**

—No. Prefiero alguno dependiendo del tema que se trate. Por ejemplo, **La pasión turca** no la hubiera podido escribir para el teatro. Por ejemplo, Pendrequi y yo dijimos que íbamos a hacer una ópera sobre Boabdil y yo me eché para atrás. Pensé: Boabdil, ¿un héroe romántico en una ópera? No. Boabdil necesita una obra mucho más densa, mucho más consagrada, de alma a alma, que en una ópera va a quedar mucho más difundido.

Entonces, me encuentro cómodo en la novela, en la poesía, cuando necesito escribirla, cuando me pide el cuerpo, es decir la vida. También me encuentro comodísimo en el teatro, en el ensayo y en el periodismo.

—**¿Cómo llega la historia en sus novelas?**

—Hay una cosa esencial en **El Manuscrito Carmesí**. Yo quería el personaje Boabdil como perdedor, como el último que verdaderamente había ofrecido su impronta en ese carácter tan extraño, tan ladil, tan misterioso que es el carácter andaluz, y yo sabía que había muy poca documentación porque había visto los archivos de Simanca, los de Madrid, de la Casa Viridina Sedoña y no había apenas. Entonces un día, en un almuerzo con nueve embajadores árabes, dije que iba a trabajar con el tema de Boabdil y que se los agradecería que me dieran todos los datos que podían alcanzar entre sus historiadores, hombres de letras. Y se hizo un charco de silencio encima de

la mesa porque a Boabdil se le considera como el gran traidor, que era de lo que yo quería redimirlo, porque la historia la cuentan los ganadores y nunca los perdedores; y entonces el ganador procura que la historia de la perdición no se cuente o que la historia quede distorsionada. Y me dije que sobre este personaje, sobre el que todos callan, es del que yo quiero escribir. Fue la ratificación más clara. Entonces, investigué pero encontré muy poco y la imaginación y el amor me hizo sentir de tal manera a Boabdil que creo que todo lo que se encuentra en **El manuscrito carmesí** fue así. A mí me gusta jugar con que la gente piense que en efecto todo es real. Por eso **La pasión turca** está escrita en primera persona y en **Más allá del jardín** Palmira Ladea cuenta todo en primera persona, todo lo que se refiere a su cabeza, a su corazón y a su vagina. Yo que soy el narrador no quiero intervenir en eso. Dejo que sea ella la que lo cuente.

—¿Los personajes le dictan las historias?

—A mí me parece que la primera persona es esencial. En **La pasión turca** yo quería contar una historia de amor hasta las últimas consecuencias, con todo lo que de deterioro supone el amor cuando la pasión le prende fuego. Creo que todos estamos llamados a la pasión, lo que sucede es que nos da miedo y nos quedamos en los umbrales de la pasión. Preferimos un amor de calderilla, preferimos un amor editado en una edición de bolsillo, fácilmente adquirido, a cómodos plazos, como un electrodoméstico. Nos da

miedo esa invasión del amor ensimismado que es la pasión: un amor que ya no cuenta con otra cosa que sí mismo, el ardor de sí mismo. Por otro lado, me pareció que la protagonista debía ser una mujer porque yo creo que el alma femenina es más susceptible de sentir el amor que la masculina. Porque veo el alma masculina como más compartimentada, es como una casa con diversas habitaciones: una para los amigos, una para sus aficiones, una para el trabajo y otra, que suele ser el dormitorio, que la dedica al amor, mientras que la mujer es capaz de abolir todos esos tabiques y dejar que entre en esa casa el amor, que la inunde, que la queme, que la zahiera y la glorifique y la divinice.

—¿Qué ha hecho entonces para no sentirse un hombre desdichado?

—Yo soy un hombre desdichado.

—Usted además ha dicho que no ha tenido un solo día feliz, que a lo mucho veinte minutos. ¿Por qué?

—Sí, claro. No tengo vocación de felicidad. La felicidad me parece un trastorno mental transitorio. Me parece que no se debe aspirar a la felicidad. Yo aspiro a la serenidad. Creo entonces que el protagonista de mi propia vida ha sido el trabajo. El trabajo es como un burladero donde yo me refugio y muchas veces el burladero acaba burlándose de mí, pero no me importa. Quizá ya la protagonista de mi vida sea más la cabeza que el corazón. Hasta ahora ha mandado mucho el corazón. Hay un escudo de Eugenia de Montijo que es una espada alta, grande, clavada en

un corazón y que debajo pone «Él mande»; pues ése era un poco el lema de mi vida, pero ahora creo que está sujeto por la cabeza y no creo que sea muy cerebral sino que simplemente al alcanzar serenidad empiezo a darle a las cosas su justa medida, su jerarquía y a saber valorar lo que uno tiene que hacer. Yo soy muy humilde (¿te parece?) y creo que para mí la búsqueda, por ejemplo, de un estilo literario sería una tragedia. No quiero estilo. Quiero ser transparente y que la vida diga a través de mí lo que debe ser dicho sin que yo me interponga. Para mí sería horrible tener que escribir como Azorín que vivía pendiente de su estilo o como Gabriel Miró que era dependiente de su estilo. Pero ambos todo lo contrario: el uno barroco y el otro somero y rígido. Soy un escritor muy sincero: me paso el folio por la cara y creo que sale lo que está en la cara: la risa, la lágrima, la sangre o el sudor. Creo que así es, trabajo bien y no estoy deseoso de encontrar otra forma.

—¿No tiene pasiones?

—Sí, cómo que no; el arte es una pasión, la creación es una pasión.

—Pero se enfrenta a la serenidad.

—Ser sereno no quiere decir que sea un tonto. El sereno se estremece, se arrodilla y se busca sobre todo y la búsqueda es una pasión.

—¿Usted le encuentra alguna utilidad a la literatura?

—No, ninguna absolutamente. Lo maravilloso de la literatura es que no tiene ninguna utilidad.

—Entonces, ¿por qué escribe?

—Porque necesito escribir, porque no puedo hacer otra cosa, porque necesito respirar y la respiración para mí es escribir, sino no sería lógico. Yo creo, por ejemplo, que si tengo un hijo que me dice que quiere ser escritor, primero lo estrangularía y si sobreviviera al estrangulamiento lo pondría a estudiar mucho, porque me parece que muchas veces el escritor carece de la preparación suficiente, se deja llevar simplemente del instinto, es necesario que el escritor esté bien preparado; pero luego lo ayudaría con todo mi corazón, porque sería su destino. Yo creo mucho en el destino, hay algo que nos lleva y que nos mueve y que nos empuja y nos conduce a donde debemos llegar que no sé exactamente dónde es, pero la razón de mi vida es la literatura y es la pasión de mi vida también.

—¿Y los lectores?

—Me importan solo en un segundo término. No escribo para ellos. Cuando escribo no pienso en quién lo va a leer, o cómo lo va a leer, o cómo lo va a entender; lo que intento es quitarme ese peso de encima, como Sísifo que sube la montaña con la piedra auestas, tira la piedra y tiene que volver a recoger la piedra y subirla otra vez. Ésa es la tarea del escritor cada día. No pienso en los espectadores de Sísifo, pienso en mi piedra y en mi propio destino de subir la piedra y dejarla resbalar. Por supuesto que me complace el éxito, pero el éxito o el fracaso son fenómenos sobrevenidos. En realidad, cuando uno crea está en un rincón, está en la penumbra. Los focos del éxi-

to vienen después y vienen cuando uno ya está trabajando en otra cosa, cuando uno está pendiente de otro trabajo, de otra piedra, de otro Sísifo distinto. Entonces, que hablan bien de esta novela **Más allá del jardín**, bien, pero yo ya estoy en otra novela, cuyo cuaderno está allí (indica hacia una mesa donde se encuentra un cuaderno con pastas azules, abierto en una de sus páginas y que luego el escritor permite observar que está escrito a mano) y que se llama **La regla de tres**. Agradezco el éxito de **Más allá del jardín** pero ante el temblor de que sepa y acierte con la nueva novela eso ya me trae sin cuidado.

—¿Y qué es lo que más desprecia de los escritores, qué cosa diría que no deben tener los escritores?

—El escritor es un ser bastante normal, entonces desprecio la deslealtad como en todos los seres, la deslealtad a sí mismo. La principal fidelidad del escritor es a sí mismo. No puede falsearse; en el momento que lo hace, por ejemplo, buscando el camino del éxito, ya ese escritor deja de interesarme absolutamente. Hay escritores que comulgan de tal manera con el público que no hay diferencia como la sangre que circula por un cuerpo entre ellos y su auditorio, son escritores especialmente donados para contactar, para transmitir. Yo sé que es mi caso, pero no por mí, sino por los que me leen. Yo formo parte de ellos de alguna manera clara. No es que sea un comunicólogo, eso me parece un horror, solo la palabra me estremece, sino que como yo hablo de las cosas que

ellos hablan, siento de la manera que ellos sienten, no puedo decir «el pueblo» de esa manera un poco altiva que se dice «el pueblo, con el pueblo hay que hacer...», para el pueblo hay que conseguir». No, no, yo soy el pueblo. Por eso puedo insultarlo de cuando en cuando porque soy él y me siento él y él se siente yo. En España normalmente consideran que yo soy como ese niño un poco memo, un poco tonto que hay en las familias, que hay que quererlo un poco más porque está muy poco dotado para la vida, pues ésa es la idea que creo que tiene la gente en España de mí y me quiere y reconozco que no soy bien dotado para la vida, pero sí estoy dotado para comunicarme con el pueblo y para adivinarlo.

—Por eso usted es un poco gofio...

—...el bilingüismo es una cosa hermosísima, ese mestizaje es una cosa que yo definiendo siempre, la hibridez. Las culturas simples me parecen unas culturas primitivas muy poco dotadas. Las culturas, las literaturas y las personas que tienen distintas razas y distintos conceptos. Soy andaluz, no soy mestizo y por allí ha pasado todo quisque. Me parece que todas esas culturas son, como la vuestra, una especie de jugo gástrico que hace la digestión de lo que le echen, el gran sincretismo vuestro que es lo que más admiro, esa posibilidad de disfrutar, de vivir, de rezar, orar, levantarse con todo, es lo que más admiro.

—Hay un halo muy romántico y muy onírico en lo que usted escribe, ya sea prosa o sea un ensayo, y yo siento que anda rescatando algo del idioma que anda un poco perdido. Hay un rescate

**de vocablos de la lengua, hay un uso de formas literarias que son de muy atrás. ¿A qué se debe?**

A mí me gusta mucho y me recreo con las palabras. El otro día decía yo que sí a un habitante de la Hispania del siglo noveno-principios del décimo le dicen «el idioma latino por el que tanto trabajo se ha tomado usted va a desaparecer y viene otro distinto más popular» —supongo que era el español el que iba a venir, como era el francés el que venía en la parte de arriba—, imagino que sería para él un cataclismo, porque para un escritor un diccionario nuevo es un cataclismo. Entonces, yo me regodeo mucho en las palabras. Por ejemplo, toda la parte de atrás de mi estudio está llena de diccionarios. Esta misma tarde, que no pude hacer nada de siesta, estaba leyendo lo de Fernando Ortiz, lo de los afrocubanismo. Me da una alegría tan grande incorporar palabras de ésas, incorporar colombianismos, venezonalismos, ecuatorianismos, mexicanismos. Es decir, lo que hace que crezca el idioma o que se enriquezca, es como si me ofrecieran el mejor regalo del mundo. Y luego utilizo mucho las pequeñas frases hechas, los dichos populares, porque aunque el pueblo no los utilice mucho, tiene una especie de memoria histórica dentro, de memoria genética y sabe lo que quiero decir y se organiza una especie de complicidad muy gustosa entre el lector y yo. Es una técnica casi a ciegas, la empleo sin darme cuenta, pero luego al reflexionar con la frialdad del laboratorio cuando se lee, me parece una técnica que está vigente. Y todo esto que usted dice

de onirismo es verdad. Hay de repente zonas que solo entre el lector y yo nos aclaramos.

—**Como una complicidad.**

—Eso es exactamente. Dejar la niebla para que sea el lector el que se dé cuenta y triunfe sobre la niebla; eso le agrada y sigue, investigando, creciendo y se siente muy cerca de mí. Yo lo hago de una manera instintiva porque lo instintivo en mí creo que es lo que vale.

—**Usted confiesa que no desea publicar poesía. ¿Por qué esto si usted trabaja con la escritura y con las palabras para que sean leídas?**

—Yo que soy, digo, un escritor muy sincero, la poesía me parece el desnudo del desnudo. A mí me parece una barbaridad. Me encuentro tan inerte ante el lector. Yo no me voy a oponer nunca a que se publique mi poesía, pero preferiría que se publicase una vez muerto yo. Me gustaría que se me conociese como poeta —no se me conoce en absoluto como poeta— y que dijeran después «claro, ahora entendemos todo, ahora entendemos cómo la poesía está subyaciendo en todo». La poesía es un esfuerzo tan grande y probablemente habría que corregir tanto y volver sobre ella y hasta el final de la vida de uno no se daría un poema por terminado.

—**Usted vive en un contexto interesante para las letras del mundo que es España y este país ha dado muy buenos escritores. Me gustaría saber su opinión acerca de lo que se está escri-**

**biendo ahora y los autores que lo han marcado más.**

—Bueno, es un buen momento literario el español. No hay cimas, pero hay una altiplanicie muy buena, tanto en poesía como en novela, hay muy buenos narradores. El teatro esta muy alicaído, lo veo muy pocho, soy muy desesperanzado en ese sentido. No puedo gritar victoria respecto del teatro, pero de lo demás sí. Quizá no haya genios, pero tampoco es necesario, una literatura no se hace de genios.

De los que más hayan influido en mí, quizá sea Cervantes cuya obra leo todos los veranos. Cervantes es un señor que le da unas patadas maravillosas a la gramática. Está también Santa Teresa, a la que leía desde pequeño. Garcilaso de la Vega, que me parece admirable que un militar pueda contar su amor con tal estremecimiento, me parece tan extraño y además tan vistoso, y San Juan de la Cruz.

**—¿Y de América Latina?**

—Martí tiene unos aciertos casi populares de una persona que no está haciendo literatura sino que se está expresando a sí mismo. Me interesa mucho Rómulo Gallegos. Juan Rulfo me interesa mucho, es el que trae las gallinas como decimos en España: el que trabaja bien hace todo, el verdadero creador es Rulfo por esas obras tan pequeñas, tan minuciosas y tan deslumbradoras.

**—Los premios llegan y después pesan.**

—Yo no llevo mis trabajos a concursos, yo represento a Planeta. Me parece que los premios ayudan, deben existir y deben ser para los escritores jó-

venes como un gran estímulo. Pero para una persona que ya está desenvuelta, que de alguna manera su condición está establecida, son premios de vanidad. A mí no me importa que no me dieran ni un premio más y yo lo agradecería. Me parece que es la gente joven la que necesita ese estímulo, que sepa que se le acepta, que se le está pensando, que se le anima a proseguir.

**—¿Mañas y secretos al escribir?**

—No tengo secretos. A veces me dejo llevar por la inspiración. Creo en la inspiración. Eso que se dice «no hay la inspiración, hay la transpiración, la inspiración cuando llegue nos tiene que coger sentados trabajando»; sí, todo eso es verdad, pero existe la inspiración. Yo no conozco a ningún escritor verdadero, de raza, que niegue la existencia de la inspiración. Me parece que es una confusión muy grande. Si no existiese la inspiración tendríamos que inventarla. Hay veces que yo me abandono a ella y son las mejores páginas en que mi mano corre más de prisa que mi pensamiento, como si escribiese verdaderamente al dictado. Yo escribo a mano con una letra muy pequeña, muy asquerosa, en papel usado. Por ejemplo la colaboración de *La Tronera*, que es una cosa terrible de crítica política, ésa la escribo al margen del periódico que trae la noticia que comento y la paso al secretario. Suelo escribir todos los días aunque solo sea para preparar. Aquí estoy escribiendo en ese cuaderno **La regla de tres.**

—¿Qué cuenta este libro?

—Pues si se llama **La regla de tres** ya te puedes figurar.

—No me lo figuro.

—Es un amor de tres de bandas.

—¿Eso es lo último?

—Sí, y una comedia que se llama **Café Cantante** y me hizo mucha gracia el otro día porque encontré un Café que se llama Café Cantante. Es un Café Cantante español de posguerra y tiene solo dos personajes, mujeres, una muy mayor de setenta y tantos años y otra de veinte y pocos.

—¿Por qué después de escribir obras de teatro no participa del proceso posterior. No le retroalimenta?

—Participo poco. Yo doy la comedia, elijo al director, uno que tenga conmigo verdaderas sensaciones y complicidades y con él hago el reparto. Entonces, todo lo que yo pueda ayudar en los ensayos estoy encantado de hacerlo, pero en el mismo momento en que se levanta el telón del estreno yo ya no vuelvo a ver una comedia mía, ni a los actores, ni me interesa absolutamente nada porque yo estoy haciendo otra cosa.

—¿Le aburre lo que escribe después de poner el punto final?

—Sí, ya no tiene sentido para mí, lo he visto en los ensayos, me parece bien, apruebo lo que hace el director, critico un poco y ya, el espectáculo es una cosa de ellos y del público. Entonces ¿para qué voy a intervenir yo? Para que no crean que es un desdén

por lo que hacen, he inventado yo mismo que si yo voy sucede algo terrible, que pierde la voz la primera actriz, que se cae algo de un telar, entonces están encantados con que yo no aparezca.

—¿Cuándo escribe se corrige mucho?

—Cuando voy a escribir tengo suficientemente pensadas las cosas como para que no tenga que tachar mucho. Escribo con muy pocas correcciones y además la letra es tan pequeña y juntita que no cabrían las correcciones. Corrijo en la otra página que queda en blanco y con otro color, pero rompo poco y corrijo poco, pienso mucho.

—¿Quién pasa a limpio eso?

—Lo dicto yo al secretario. Es decir, la última corrección la hago al leer en alto. A mí me parece que toda la literatura debería ser leída en alto. Hay momentos, por ejemplo, en algún ensayo de teatro que algún actor dice algo y yo digo no es así, yo no lo he escrito así. Entonces el apuntador consulta con el original y el original no está así. No porque yo me lo sepa de memoria sino porque yo sé que ese ritmo no es el mío, sé que ahí falta algo o sobra algo, pero que no es la frase que yo he escrito. Entonces, a mí me gusta oírlo para que cante. Yo creo que debe tener la prosa un ritmo tan difícil o más difícil que el de la poesía, porque la poesía al fin y al cabo es un ritmo de decasílabos o dodecasílabos o de alejandrinos, y sin embargo la prosa no tiene ese asidero de los versos y tiene su propio ritmo, sus respiración, sus altibajos y yo disfruto porque es mi artesanía.

—Cuando usted escribe, ya ha consultado e investigado ¿o para de escribir y consulta?

—Depende, hay cosas que ya están anotadas y otras, como por ejemplo si es una novela o una comedia, el personaje de pronto se rebela.

—En el caso de *El manuscrito carmesí* hay toda una investigación detrás. ¿Qué hace: primero investiga la historia o se sienta a escribir y poco a poco la va enriqueciendo?

—Primero investigar de todo. Pero sucede a veces como en *El Manuscrito...* la batalla de Lucena que verdaderamente no había investigado y me fui a Lucena a ver la luz de ese campo, a ver en qué meandro del río se celebraba la batalla. Interrumpí un poco. Y sucedió una cosa novedosa y que puede ser aleccionadora para los escritores de teatro o de novela. Yo escribo muy rápido. Una comedia normalmente la escribo en una semana del todo porque está muy pensada y en esa semana yo sueño comedias, como comedias, duermo comedias. Entonces, cuando empecé a escribir la novela la empecé a correr como un corredor de cien metros, pero era un maratón, no puede tenerse la misma velocidad y a los tres meses me hundí, cogí una enfermedad muy rara con una fiebre muy alta, era una cosa mental, pero los médicos dijeron que era gripe y los médicos, la verdad, no estaban muy bien informados. Y estuve tres meses sin poder escribir y pensé que a lo mejor cojo la novela con asco y la cogí con mucho gusto y la terminé en seguida, pero dosificándome.

—¿No pensó nunca en renunciar a la novela?

—No, no, no.

—¿Nunca ha renunciado a nada?

—No, cuando alguna vez hay una comedia que está a medio escribir por determinada razón la he dejado y me parece que estaría bien dejada cuando la he dejado, pero no se me ha ocurrido terminarla nunca, pero normalmente cuando me lanzo a escribir tengo la certeza que eso tiene que ser escrito.

—¿No le teme al deceso de la literatura con tanta tecnología, cuando incluso los libros se pasan ahora por computadora?

—Sí, bueno y qué vamos hacer. Hay una cosa curiosa: Quintiliano, el maestro de retórica romano, estaba en su Calagurris (la actual Calahorra española) natal y estaba acostumbrado a leer en un rollo; cuando le mandaron el primer libro dijo: «Ha muerto la literatura». Cada vez que se pase la página de un libro se producirá un corte. De modo que vino Gutenberg y sigue el libro, apareció la TV y sigue el libro. Yo no tengo miedo ni creo que vaya a vivir tanto como para que los libros se horroricen y estamos en un lugar en donde los libros son tan queridos, quizá porque tenemos menos ocasión de tenerlos, pero son tan queridos. Yo creo que el libro, esa intimidad que se produce entre el lector y ese objeto que es una especie de testigo de la carrera, una antorcha, una especie de pértiga que atraviesa la geografía de los tiempos y te trae a un autor de hace siglos, te lo trae aquí y te lo

sienta al lado. Me parece que esa intimidad no puede desaparecer.

—¿Y el periodismo, que es más inmediato y directo?

—Lo que sucede es que después todo se publica en un libro, tanto las *Troneras* porque se han transformado en una especie de diario político de España, lo que ha ido pasando a través de ella... Hay una cosa que dijo Hemmingway acerca del periodismo: es bueno para un escritor con tal que sepa dejarlo a tiempo. A mí me parece que el periodismo tiene y te enseña una capacidad de síntesis y de sinopsis, un esfuerzo por eliminar lo superfluo que es utilísimo para la literatura...

—¿Por qué escribe en papel usado?

—Pensar que voy a manchar con una primera bobada ese papel, es como que a una recién parida se le retira la leche, y entonces prefiero escribir bueno y usado, no tiene importancia. Escribo a mano, si escribiera a máquina me parecería también que todo eso está inamovible y eso me asusta. Escribo y estoy escribiendo a mano en un papel que no merece la pena, puedo corregir perfectamente, puedo tirarlo si quiero, no lo tiro porque soy muy ahorrativo de papel.

—¿Es supersticioso?

—Soy muy supersticioso, como es natural.

## Manuel Vázquez Montalbán

### No sé hacer otra cosa que escribir a máquina y cocinar

Los escritores muchas veces se ponen difíciles porque los periodistas nos creemos audaces. Pero Manuel Vázquez Montalbán no sabía de mi ignorancia y temor. Primero aguantó mi acecho y luego mis preguntas con absoluta generosidad (9-II-92), con el tiempo rodeándonos, un aguacero humedeciendo La Habana y el mar buscando en las calles nuevas costas. Hicimos todo lo posible por dialogar sin tensiones y creo que fui el más beneficiado.

Generalmente se aconseja repasar la mayor parte de la obra del entrevistado y la de sus críticos, pero como nunca me propuse consagrarme con la entrevista me bastaron una novela (*Galíndez*) y un cuento (*El cuarteto*) para atreverme a conocer al autor español, nacido en Barcelona en 1939 y galardonado en 1991 con el Premio Nacional de Narrativa de su país. Claro, tampoco lo conocí a profundidad pero entendí mejor su producción al escuchar de sus labios

valoraciones literarias, algunas muy cercanas a las de George Simenon y otras de una originalidad llana. Lo mejor fue descubrir a un hombre circunspecto, tímido, afable, aparentemente solitario, capaz de provocar una larga conversación si el tema lo cautiva. La fiebre creció después tratando de recorrer sus obras (una larga lista) de ensayo, poesía, periodismo y toda la narrativa policial, aunque él se declare que no es un escritor de ese género.

Evidentemente no era posible sentarse a redactar este trabajo sin antes haber inspeccionado su producción. Por ello esperó un tiempo la escritura y la elaboración. Las noches de lectura revelaban la justicia del consejo de revisar la mayor parte de la obra del personaje a entrevistar, pues cada novela, cuento o poesía eran provocaciones para nuevas preguntas. Era imposible averiguarle ya sobre el gusto de Pepe Carvalho por quemar libros en su chimenea o ese aroma de pesimismo que fluye de algunos de sus personajes, menos aún abordarle sobre sus opiniones de la comunicación social. Todo quedaba para otra oportunidad si la suerte o algún beneficio estaban de mi parte.

Manuel Vázquez Montalbán cuenta que empezó a escribir casi adolescente, como toda la gente cuando tiene esa edad, pero cuando llegó a la universidad empezó a enseñar lo que había escrito a compañeros mayores, los cuales le dieron ánimos para continuar. No desconoce una etapa especulativa de influencias, necesaria antes de encontrar su propia manera. Etapa que coincide con los años sesenta y sobre

todo con su estancia en la cárcel por haber participado en manifestaciones estudiantiles de solidaridad con los mineros de Asturias cuando militaba en el Partido Socialista Unificado de Cataluña. Fue condenado a tres años y aprovechó todo ese tiempo para profundizar en lecturas, depurar algunos elementos y escribir mucha poesía y ensayos sobre los medios de comunicación masiva.

Una breve mirada a su producción descubre la evolución de este escritor que de la lírica y el examen pasa a la novela informal, experimental, **Recordando a Dardé** (1969), más adelante a una ruptura de la novela desde un cierto escepticismo hacia el género con títulos como **Happy End** (1974), **Cuestiones marxistas** (1974) o **Yo maté a Kennedy** (1972), y con esta última inicia el ciclo protagonizado por el detective Pepe Carvalho; un tipo de novela realista relacionada con la policiaca, que le ha servido como instrumento para hacer la crónica de la transición española desde la dictadura franquista hasta la actualidad. También ha escrito novelas «más convencionales» como **El pianista** (1985), **Los muchachos de Atzarava** (1987) y **Galíndez** (1991).

Toda esta producción no ha postrado su labor como poeta o ensayista, más bien le ha dado más trabajo como periodista. Siendo un escritor arbitrario en su faena diaria, se trata de un autor retribuido en su esfuerzo con galardones como el Premio Planeta 1979 con su novela del ciclo Carvalho **Los mares del Sur**; Premio de la Crítica de la RFA a **El balneario**

en 1989 y ese mismo año el Premio Recalmare, concedido en Palermo por un jurado presidido por Leonardo Sciascia a **El Pianista** (1985) y **Asesinato en el Comité Central** (1981); sin descontar que en 1991 recibió el Premio Nacional de Narrativa que en España, después de la dictadura de Franco, es un lauro que concede un conjunto de académicos.

El género policíaco («el más despreciado por los espíritus graves y uno de los más difíciles de cultivar», según Alejo Carpentier) no siempre da prestigio literario a quienes lo ejercitan y tal vez por ello algunos se niegan a reconocerse como tales. En el caso de Vázquez Montalbán sucede algo parecido. Miembro de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP), no puede desconocerse como uno de sus mejores exponentes: sus opiniones sobre el tema revelan a un creador interesado por la suerte del género, pero no acepta que escriba novela policial, sino «un tipo de ficción que en algunos casos utiliza la trama policiaca».

En la misma línea de otros autores policíacos, creadores de personajes célebres en sus novelas como el Philip Marlowe de Raymond Chandler, Sam Spade de Dashiell Hammet, Hércules Poirot de Agatha Christie, el comisario Maigret de George Simeon, Manuel Vázquez Montalbán también cuenta con el suyo: Pepe Carvalho, detective aficionado a la gastronomía, el amor y la quema de libros, representativo de su época y sociedad, del mundo de Vallvidrera, de los bajos fondos de Barcelona, de las atmósferas

de las Ramblas y sus alrededores. El éxito de este detective pasó de las novelas a una serie televisiva.

—¿Cuándo y cómo empezó a escribir?

—Hace muchísimos años. Primero de una manera adolescente, como toda la gente cuando tiene esa edad. Después, cuando llegué a la universidad, empecé a enseñar lo que había escrito a compañeros mayores o gente que ya empezaba a escribir y me dieron ánimos para continuar. Luego pasé por una etapa especulativa de influencias hasta encontrar lo que yo podía considerar mi propia manera. Esta etapa coincide con el comienzo de los años 60, sobre todo con motivo de la estancia en la cárcel que me ayudó bastante para disponer de todo el tiempo para mí: profundizar lecturas, depurar algunos elementos y escribir mucha poesía y ensayos sobre la comunicación de masas. De poesía, hasta ahora (1992), prácticamente he publicado seis libros. En 1986 publiqué el compendio de los primeros cinco y recientemente acabo de publicar mi último libro. En España se me metió en un antología famosa de Castelles que se llama **Los nueve novísimos**. Y luego se me ha conocido como novelista, porque la novela es la mercancía que más éxito tiene en el mercado.

Hay más memoria del público con respecto a las novelas que has escrito que en relación a los libros de poemas. Tengo publicado primero una etapa experimental de novelas informales que derivan de un ensayo que publiqué en España que se titula **Tempa**, una manifestación informal, que es un intento de rup-

tura de la novela desde un cierto escepticismo hacia el género con títulos como **Happy End**, **Cuestiones marxistas** o **Yo maté a Kennedy**. Después empecé el ciclo de novela realista relacionada con la novela policíaca protagonizada por un supuesto investigador privado, que de hecho ha sido como un instrumento para describir la crónica de la transición española desde la dictadura hasta la actualidad, a la posmodernidad, es el ciclo Carvalho. Con una de esas novelas gané el premio Planeta 1979 e hice nuevos títulos más. Y al margen del ciclo Carvalho, he publicado novelas, vamos a llamarles más convencionales dentro de lo que es una novela sin clasificaciones previas. Ahí estarían **El Pianista**, **Los muchachos de Atzavara** o **Galíndez**, la última novela que he publicado y ahora estoy en fase de escribir una autobiografía del general Franco.

—¿Por qué razón estuvo en la cárcel y por cuánto tiempo?

—Me condenaron a tres años de cárcel por manifestaciones estudiantiles de solidaridad con los mineros de Asturias, aunque yo ya tenía entonces una militancia en el partido catalán que se llamaba Partido Socialista Unificado de Cataluña, que era la sección comunista, partido independiente, por cuanto se concebía una nacionalidad catalana aparte pero ligada al Partido Comunista de España. Milité en ese partido desde que tenía veintiún o veintidós años. La detención no fue por militar sino por la manifestación y me condenaron a tres años de cárcel.

—¿Cómo es que después de empezar con el ensayo y la poesía usted deriva en la novela policial?

—En la novela en general. Yo jamás he aceptado que escriba novela policial. Escribo un tipo de novela que en algunos casos utiliza la trama policial, sobre todo por lo que tienen de instrumentos sociológicos. En sí mismo, de hecho, una novela policíaca es una encuesta. Esa apoyatura de la encuesta permite un conocimiento social. La movilidad del mirón que contempla la sociedad —el detective privado— le permite recorrer todo un tejido social, lo cual da una gran naturalidad a este tipo de novela. Yo consideraba que todas las obras de la literatura realista estaban un tanto quemadas, que lo que habían sido el realismo naturalista y el realismo social o socialista habían ultimado su proceso. En cambio, por esa vía encontré una tecnología de una novela de testimonio que me ha permitido hacer el ciclo Carvalho que, repito, no es toda mi novela.

—¿En sus novelas importa el crimen o el cómo y para qué se mata?

—Ni el cómo ni el para qué. Me interesa la descripción de unas relaciones sociales que provocan el delito; qué sentido tiene la violación del tabú, el no matarás o el no robarás; qué sentido tiene la sociedad capitalista contemporánea, supercompetitiva como es la española; en qué clave se resuelve esa amenaza del tabú. Me parece que a través de esa serie he conseguido describir un proceso de transición de una sociedad de carácter verticalista, fascista, a una socie-

dad abierta ligada a las convenciones de la democracia formal.

—**¿Cuánta distancia hay entre Manuel Vázquez Montalbán y Pepe Carvalho?**

—Todas y ninguna. La respuesta famosa de Flaubert cuando le preguntan quién es Madame Bovary, dice «soy yo»; pues hoy podría contestar lo mismo y sería verdad y sería mentira. Cuando uno hace una estructura de personajes tiene la tendencia a hacer que esos personajes se comporten como uno se comportaría si fuera ese personaje. Se puede producir el milagro que yo pueda convertirme en un personaje que sea un fascista, una señora o un homosexual, porque hay una interpretación de ese personaje. En cuanto a Carvalho es lo mismo. Hay una cierta parte de mí mismo, pero hay otra que es pura ficción.

—**¿Cuántas obras le quedan a Carvalho?**

—Dos. La una que se llama **El premio** y la otra **El milenio**, en la que se da una vuelta al mundo, una especie de novela bizantina sobre la modernidad y sobre el final del milenio, el milenarismo que se está comenzando a gestar. El viaje simbólico alrededor del mundo que ya no es ni mucho menos el del mundo de la aventura del fin del siglo pasado.

—**Desde que gana el Premio Planeta en 1979 hasta el año 1991 cuando le otorgan el Premio Nacional de Narrativa en España, ¿cuánto ha crecido el escritor Vázquez Montalbán?**

—Ha crecido en una cierta confianza en la novela. Yo insisto que pertenezco a una generación que consideró que la novela había muerto, que se creó li-

gada como un instrumento de conocimiento de la burguesía que como clase ascendente había llegado a un punto de caída; que la novela era un género que se había ultimado en Joyce y en Proust y que más allá no podía ir. Luego, por último, me he dado cuenta que los dos cadáveres, tanto de la burguesía como de la novela, tienen muy buena salud. He vuelto a una solución un tanto de humildad, de volver a la novela convencional para reencontrar la posibilidad y la verdad interna de la novela. Ahora me encuentro más seguro instrumentalmente y más acobardado cada vez que empiezo. Hay mucha más responsabilidad a la hora de escribir.

—**¿Cómo trabaja usted?**

—Soy muy arbitrario. Puedo dedicarme intensamente días y días, de pronto abandonarme a una cierta molicie y no escribir nada. Es una cierta combinación de tensión y relajamiento.

—**¿Por qué no ha dejado el periodismo llegando a la fama?**

—Yo hago el periodismo más cómodo que existe: el de la opinión. No es un periodismo que te obliga a patear la calle, no te obliga a buscar la noticia, es casi el periodismo de un escritor, el de estar sentado en su mesa y se dedica a opinar. Es una gran comodidad, ¿no? Además es muy compensador, porque una novela yo la escribo y me puedo pasar algunos años haciéndola. Pero tardo un tiempo en que se imprima, tardo en ver el producto. Una crónica la escribo hoy y mañana la veo publicada. Hay también una carga de compensación narcisista en la creación

de escribir que el periodismo abastece inmediatamente.

—¿El gusto que tiene por la cocina le quita tiempo para escribir o le ayuda en la creación?

—Para mí es una actividad manual. No sé hacer otra cosa que escribir a máquina y cocinar. Me canso, cocino y me distraigo. Y en las novelas de Carvalho la utilizo como una metáfora de la cultura como máscara. Cocinar y comer es una operación salvaje que se basa en la muerte de lo vivo. Si uno coge una vaca y se la come todo el mundo diría es un salvaje, pero si coge esa vaca y la pone unas hierbas, un poco de coñac francés y la guisa es cultura. Esa metáfora me ha interesado mucho siempre y la propia serie de Carvalho es una metáfora de cultura y subcultura. La cocina entra bien en ese juego.

—¿Cómo surgió la idea de escribir *Galíndez*?

—Hace muchísimos años, cuando era un joven estudiante de diecisiete años. Yo entré en la universidad en el mismo año que se ha producido el secuestro de Galíndez en Nueva York. El franquismo había ocultado la noticia, pero había circulado a *soto voce*. Entonces a aquella edad me sorprendió mucho que a alguien lo pudieran secuestrar en la Quinta avenida. Me parecía un despropósito. Ahora me he dado cuenta que se puede secuestrar a cualquiera en cualquier lugar y me fui aficionando del personaje. Siendo un exiliado me imagino que significaba convertirse en un desaparecido y fui recogiendo libros que él había escrito y que se habían escrito sobre él. Llegué a

ser un auténtico conocedor del personaje y como suele ocurrir en el proceso de creación llega un momento en que la acumulación de materiales previos casi obliga a escribir una obra. En un momento determinado empecé a escribirla dudando entre inclinarme hacia la biografía o hacia la narrativa y finalmente preferí el camino de la narrativa. Elegí los tiempos: el de la detención de Galíndez y su muerte y el actual, que es la comparación desde ahora de lo que ocurrió entonces y de los dos talantes éticos de Galíndez y de la muchacha norteamericana que está estudiando esa penitencia.

—¿Con el premio otorgado por esta obra, le tiene más cariño o como suele ocurrir con las obras acabadas, a la distancia ya le «ve las costuras», como decimos los ecuatorianos?

—Siento una satisfacción enorme evidentemente porque es un premio al que no te presentas sino que te presentan otros. En España, el Premio Nacional de Narrativa, después de Franco, concede un conjunto de académicos. Entonces, eso da una gran satisfacción. Pero al margen de eso, sigo siendo la misma persona de antes y después, con todas mis virtudes y mis defectos a la hora de escribir.

—La crítica se ha sentido provocada con la complejidad técnica de *Galíndez*.

—La crítica no ha entendido durante mucho tiempo lo que yo he estado haciendo. Primero les parecía que era un escritor de vanguardia, luego dijeron que me pasaba a escribir una novela de Carvalho por una cuestión comercial. Absolutamente mentira por-

que ese tipo de novelas, que no es ni policiaca ni convencional, aparentemente no tenía público en España cuando yo empecé. De hecho, empecé a tener público cuando gané con **Los mares del Sur** el Premio Planeta. Para mí era una necesidad escribir, que una fase de mi obra fuera una novela testimonio, la clave de humor y de filtro de la realidad que implica ese tipo de relatos. Y cuando uno hace novelas convencionales se ha producido un desconcierto tremendo en la crítica que no sabe muy bien dónde meterme. Ése es su problema.

—**Norman Radcliffe dice de Jesús Galíndez que se trataba de un «héroe resistente ambiguo, real y condenado al martirio».**

—Sí. Como toda gente que vive épocas tan absolutas, tan totales como la Guerra Civil o las guerras mundiales y la resistencia, nunca se puede producir una división entre lo bueno y lo malo, no caben los personales de claro-oscuro. Jesús Galíndez era un idealista y en cambio no vaciló en ser un confidente. Por su propio idealismo se convirtió en un confidente y en Estados Unidos, en Nueva York; fue un confidente de sectores muy dramáticos como los puertorriqueños que acababan de atentar contra Truman y en cambio lo hacía para los norteamericanos porque se habían comprometido a ayudar a los vascos a derribar a Franco en España. O sea, es un juego ambivalente.

—**En alguna oportunidad usted planteó la resistencia como una propuesta moral, como una moral alternativa, a propósito de la reivindicación**

**de Jesús Galíndez en su obra del mismo nombre. ¿Este planteamiento tiene algo que ver con un sentimiento de derrota, en estos momentos de confusión?**

Sin resistencia no hay historia. En el momento que se acabe de cuestionar lo real, lo evidente, se acaba la historia. Por eso hay varios intentos desde la reacción conservadora de decretar que la historia ha terminado y por eso interesa el rechazo de lo actual y la sospecha de lo actual. No les interesa que el poder siga siendo sospechoso y que el orden internacional sea realmente un desorden. Por eso creo que la ética de la resistencia va ligada a un esfuerzo de superación histórica. Si no hubiera habido a lo largo de la historia permaneceríamos con una argolla en la nariz.

—**¿Por qué usted denomina a la actual etapa que vive España como de «colonización industrial»?**

En España hay palabras que reflejan la situación y hay palabras que la enmascaran. Ahora se utiliza mucho el término «modernización» y eso es un eufemismo. Lo que está haciendo España desde Franco, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, es ensamblar todo el aparato productivo español dentro del sistema capitalista, a base de una serie de desarmes de carácter industrial, comercial, lo cual implica encontrar un sitio dentro de la división internacional del trabajo, aunque sea en una esquinita del norte. Ahí estamos. Por eso digo que es como una «otra» manera de colonización, no como la puede padecer un país subdesarrollado. Un país periférico

dentro del centro y un país ligeramente sureño dentro del norte: ésa es la característica de la España actual.

—¿Como militante comunista cómo ve los acontecimientos de estos últimos tres años en Europa Oriental y en la ex Unión Soviética?

—Es muy difícil plantearse una respuesta inmediata. Creo que la gran oportunidad para que el socialismo hubiera avanzado y perdiera ese carácter de paquidermo burocrático lo aportó Krushov en los años cincuenta y en parte lo que significó la Primavera de Praga si se la hubiera podido controlar y dirigir. El empeñarse en negar la evidencia de la crisis, de que no había cuajado la impregnación social en esas sociedades es lo que ha provocado ese hundimiento tan sorprendente. Ahora cabe una etapa de construir un discurso socialista internacional en las peores condiciones. Para construir cualquier discurso hace falta un teléfono y una oficina y ahora no sabemos dónde poner ni el teléfono ni esa oficina. Incluso, Octavio Paz, que no es un personaje sospechoso de ser revolucionario, hizo un diagnóstico bastante ajustado cuando se hundieron los países socialistas. Él dijo: «Han desaparecido las respuestas, nos quedan las preguntas». Es un planteamiento en definitiva interesante.

El misterio que nos deja ver la batalla informativa, por cierto muy desalentadora, es saber en qué consiste la izquierda en esos países. Para mí que rebotará sobre lo más reciente del pasado: los disidentes marxistas. Ellos son los que han perdido dos veces en esto. Los jodieron antes y los están jodiendo

ahora más que a nadie. Otros han tenido el cinismo, de la noche a la mañana, de convertirse en demócrata cristianos o más social demócratas que Willy Brandt. En cambio, el sector que ha mantenido siempre las ideas de cambio dentro del socialismo, sé que la está pasando muy mal. Sobre este sector, sin duda, tributará cualquier construcción de la izquierda.

## Juan José Millás

### La realidad o el espejo de la ficción

Juan José Millás está completamente loco. Eso explica por qué sus novelas tienen tanto éxito. Se despelleja a sí mismo cuando utiliza el humor, lo hace explícito en cada frase, pero su literatura es lo más serio que se ha publicado en los últimos tiempos. Cuando visitó Quito sostuvo una charla amena con un grupo de sus lectores y para variar compartió anécdotas como la siguiente: «Mi madre quería ser enfermera y tenía que hacer prácticas con vendajes. Vendaba todo lo que veía, incluso las patas de las sillas. En la funda de las vendas inscribía «vendas estériles». Hasta entonces, solo había escuchado la palabra estéril aplicada a una tía. Me torturaba saber si otras vendas podían tener hijos y les buscaba órganos sexuales a todas».

Nació en 1946 en Valencia y seis años después lo radicaron definitivamente en Madrid. A los veintinueve años publicó su primera novela, **Cerberos son las sombras** y en 1977 se ganó la fama con **Visión del ahogado**. De ahí en adelante tiene tanto prestigio como críticos le siguen la pista.

Millás tiene un espacio conquistado con tres novelas que ya son clásicas en España. Algunos han dicho que, como Juan Rulfo, después de publicar *La soledad era esto* (Premio Nadal 1988), *El desorden de tu nombre* y *Volver a casa*, Millás podría quedarse tranquilo porque con ellas habría cumplido su misión. Sobre sus obras, el colombiano Alejandro Torres ha dicho acertadamente que en todas «conserva una serenidad abrumadora para narrar situaciones absurdas o configurar personalidades y circunstancias decadentes sin que los nervios de su narrativa, limpia aunque sin revelaciones extraordinarias, se estremezca». Y para reforzar esta aseveración, la ecuatoriana Mercedes Mafla la amplifica: «El universo de Millás soporta una aparente contradicción. Mientras sus historias se refieren a la incomunicación como eje del mundo, sus estructuras novelísticas sorprenden por la riqueza de ecos que convocan».

Afable, conquistador, elocuente y con todas las ganas de involucrarse en una extensa conversación por fuera de los micrófonos, este escritor prevalece y sobresale de los de su generación porque ha logrado que sus personajes trasladen al lector, como si fuera un comentario de barrio, sus más profundos secretos. Sostiene como el que más que la relación entre la ficción y la realidad es tan desastrosa que la primera engendra a la segunda y que el puente entre ambos universos es la imaginación. Y por eso se entiende su categórica afirmación: «La relación que mantengo con la palabra es síntoma de una enfermedad psiquiátrica».

### —¿Cuándo vivió el primer acto de creación literaria?

—Creo que es imposible encontrar ese momento porque no se puede falsificar como todo. Es que eso no es un momento, es una cosa que se va viviendo. La primera creación literaria no es el primer momento en que me pongo a escribir, seguramente es un sueño, un entresueño. Quizá, ahora que preguntas esto, podría haber ocurrido cuando yo de pequeño revisaba la enciclopedia Sopena de propiedad de mi padre, que era de cien tomos. Al leerla uno se imagina muchas cosas, viaja por muchos sitios y también imagina y crea aventuras.

En relación a la novela, yo digo con frecuencia que si nosotros fuéramos capaces, cuando empezamos una novela, de empezar al mismo tiempo un diario de navegación de esa novela, al final habría que tirarla a la basura porque la verdadera novela sería un libro de navegación.

Sin embargo, es imposible hacerlo porque una novela que empiezas a escribir hoy a lo mejor se empieza a fraguar hace veinte años. De manera que yo creo que se puede mentir sobre eso, pero para ser sincero yo no sabría cuándo empecé a escribir. Escribir, escribir, sí, en mi adolescencia, escribí muchos poemas pero no sabría decir cuál fue mi primer poema. Hay gente muy narcisista que guarda memoria de estas cosas que fueron muy importantes.

—Aparte de leer y escribir ¿qué provoca en usted esa obsesión por la literatura?

—La obsesión por la literatura es por conocer el mundo y por conocerte a ti mismo. Eso por un lado. Por otro, hay una cosa muy curiosa que es común en muchos escritores, la idea de que hubo en una época remota algo que se rompió, en la propia infancia algo sucedió. No es raro que los propios escritores tengan una historia de infancia desgraciada. Yo no digo que eso que se rompió fue real, puede ser imaginario. En ese sentido la literatura lo que intenta es reconstruir algo que se rompió, es como una especie de gasa que intenta aproximar los bordes de una herida que no tiene sutura.

—Usted reconoce esa obsesión por escribir y también que se crea coartadas para no hacerlo, ¿cómo supera ese momento de las coartadas para no escribir?

—Bueno, ésa es una ambivalencia que yo creo es común en muchos escritores, en otros no, pero no es rara. Por un lado reconocemos que como mejor nos encontramos es escribiendo y por otro es muy frecuente que busquemos coartadas para retrasarlo o dejarlo para mañana. Esto se debe a que es tan importante escribir porque en el hecho de hacerlo se juega uno la identidad. Por eso a veces el escritor prefiere no arriesgarse a fracasar ahí. De hecho mucha gente triunfa en lo segundo para lo que está más capacitada porque arriesgarse a fracasar, e incluso a triunfar en lo primero, da mucho miedo. He tenido durante muchos años esa ambivalencia, pero con los

años la he ido superando de manera que ya no me tengo que buscar tantas coartadas.

—¿Qué tipo de coartadas se pone?

Las coartadas para no escribir son generalmente estúpidas, sirve cualquier cosa: que se te acaba un bolígrafo, que no te gusta escribir con aquél, que te da pereza bajar a comprar otro, que te duele la cabeza, que tienes que visitar a un amigo enfermo, que de repente no encuentras el cojín que te sueles poner aquí para los riñones y no sabes dónde lo has metido; entonces ya no escribes y decides hacerlo al otro día. No, las coartadas no son nada razonables.

—¿En su trabajo de creación hasta dónde influye la teoría literaria que usted también la explora y la expone en sus artículos?

—Yo creo que no es necesario ser un teórico en literatura para escribir novelas o cuentos, pero tampoco estorba. A mí me ha interesado mucho la cocina literaria, me gusta hablar con los escritores para que me cuenten cómo resolvieron este problema o este otro, qué problemas tienen ahora al escribir. Y eso, pues, inevitablemente, ha hecho también que me interesen determinadas críticas literarias. Lo que no sabría decir es de qué manera eso está presente en mi trabajo. En la medida en que uno es más consciente cuando sabe cuándo se comete un error, si lo pasas o no, si lo pasas sabiendo que es un error.

—¿En el diseño de una obra la línea narrativa que se propone la mantiene o el tema se va im-

poniendo, cambia o se transforma sobre la marcha?

—Yo no diseño nunca. Nunca sé a dónde voy. Es decir, yo parto de una situación que me obsesiona, que me interesa, que me gusta, que puede ser una imagen, una conversación, una idea y a partir de ahí no sé nunca qué va a pasar en la página siguiente, ni en el capítulo siguiente y por supuesto no sé cómo va a terminar. Escribo para saberlo porque a mí me parece que debe ser aburridísimo escribir algo que ya sabes hacia donde va. Esto es lo misterioso de la literatura: saber que no sabes hacia dónde va.

En alguna ocasión que he hecho algo parecido a un plano o a un diseño, no me ha servido nada más que para violarlo, para no seguirlo, porque luego en la práctica diaria vas encontrando tantas posibilidades que es muy difícil que la posibilidad que elijas coincida con ésa que ya hiciste. El escritor está tomando decisiones todo el tiempo. Igual que en la vida diaria: cuando decidimos una cosa decimos que no a mucho más. En la novela sucede lo mismo: cuando decides ir por aquí estás diciendo que no y a veces te equivocas, tienes que dar marcha atrás y ves una de las posibilidades que no tomaste.

—¿Eso implica corregir mucho y también que al momento de escribir la novela está dando vueltas siempre en la cabeza?

—Cuando estás con la novela es una situación muy parecida al enamoramiento en el sentido de que la presencia de la novela es permanente y todo conduce a ella. En ese momento la novela se convierte

en una especie de agujero negro en la que cae todo golpe que te pasa en la vida, todo lo que te pasa en la vida tiene que ver con la novela. Es muy curioso porque eso les pasa a los enamorados: de repente empiezan a descubrir coincidencias, resulta pues que éste era primo de una hermana que se conocía con no sé qué y empiezan, los enamorados acaban descubriendo; pues esto pasa en la situación cuando uno está escribiendo una novela, la situación como de arrobamiento, de enamoramiento en la que, ¡qué casualidad, todo lo que pasa tiene que ver con la novela!

—¿Y eso también lleva a corregir mucho y a descartar muchas páginas?

—Sí. Yo, por lo menos, corrijo mucho. Ahora con ordenador te ahorras mucho porque con él se nota menos, tienes permanentemente un borrador en un texto definitivo, pero cuando yo escribía más a mano no hacía menos borradores.

—En la introducción del libro *La trilogía de la soledad* (La soledad era esto, El desorden de tu nombre y Volver a casa), usted decía que siempre que tiene éxito se muere alguien, ¿por qué?

—Bueno, ésta es una historia que tiene sentido dentro del contexto de una impresión que yo tenía en ese momento. Eran problemas que tuve con el éxito y el sentimiento que no podía tener éxito sin hacer daño a nadie, que era una cosa muy patológica que en algún momento se me cura. Ésta es una historia que no tiene ningún sentido fuera de ese rato en el que está contado.

—En esa introducción también dice que la técnica del encierro le ha dado buenos resultados para escribir. ¿Sus mejores éxitos han sido después de escribir en un encierro y cuando no lo ha hecho cuáles han sido los resultados?

—Insisto que eso tiene mucho sentido dentro del contexto en que se cuenta. Esa afirmación está referida a **Desorden de tu nombre**, una novela que en un momento determinado está muy bien y que corresponde a un momento en que mayor es mi ambivalencia con respecto a la escritura, esa ambivalencia de la que hablábamos antes. Ahí mi rechazo a la escritura era enorme. Entonces ya, decidiendo que esa novela la tenía que terminar, me encerré literalmente en un apartamento que me prestaron a jornadas de siete, ocho horas diarias y acabé con muy buenos resultados. No he probado en ninguna otra novela. No probé, por ejemplo, con **Volver a casa**. Ese prólogo está escrito en relación a estas tres novelas y no se puede extraer de ahí otras conclusiones.

—¿Pero no es una técnica que usted ha ido incorporando en su rutina?

—No, hice eso en esas novelas concretamente, no en otras. Sí es cierto que a veces cuando uno tiene una novela muy avanzada y está buscando cortadas para no acabar, le viene bien irse a un hotel.

—¿Del trabajo periodístico que usted realiza cuánto ingresa en la novela?

—Es muy difícil cuantificar. Yo sé que el periodismo es un terreno de experimentación cuyos hallazgos a mí me sirven luego muy bien para llevarlos a la

novela, pero sería imposible de cuantificar, como un contable, y decir haciendo periodismo descubrí esto. Son dos mundos tan próximos, yo no tengo la impresión de que cuando estoy haciendo periodismo no hago literatura. Por lo tanto, para mí no es un mundo compartimentado el uno respecto del otro. Es la misma influencia que puede haber entre una de mis novelas y el resto de las novelas. Todo se cruza, todo te ayuda a crecer.

Lo cierto es que el periodismo es un campo de experimentación especialmente gratificante porque es muy rápido, se vuelve evidente al otro día, muere también al otro día, sea bueno, malo o regular.

A mí me apasiona el periodismo y me gusta cada día más. Me gusta el columnismo que es lo que más práctico. Hace poco, una estudiante —que está haciendo una tesis sobre mí en Madrid— me entrevistaba y decía por qué mis columnas tienen siempre tres párrafos (tal como las publica el diario *El País*). Yo le decía, por salir del paso, que el animal más perfecto de la naturaleza es el insecto: tiene cabeza, tórax y abdomen. Igual, todos mis artículos tienen cabeza, tórax y abdomen. Luego estuve pensando en escribir un artículo —que publiqué hace poco—, porque realmente me parecía que eso de que las columnas tuvieran cabeza, tórax y abdomen era muy interesante. Además, una columna tiene la vida de un insecto de veinticuatro horas. Hay muchos insectos que solamente viven veinticuatro horas y que incluso nacen sin estómago porque su única función es reproductora. La naturaleza no hace ese desperdicio de

dotar de estómago a alguien que no lo va a necesitar. En ese sentido, la columna tiene que adoptar esa economía cruel de no dotar de estómago si no la necesita, eso es apasionante. Luego tiene el morbo de la caducidad: la columna la escribes, la publicas y muere en veinticuatro horas y ése es un placer que tienes que alimentar continuamente.

Me gusta mucho desde hace un par de años el reportaje, el cual he empezado a practicar. El año pasado ya escribí tres o cuatro y este año también ya he empezado, porque me parece que es el género periodístico más cercano al cuento. Yo sostengo: cuando uno hace un buen reportaje, está escribiendo un cuento; y de hecho, los buenos reportajes, si le pones arriba que es un cuento, se lee como un cuento.

Hay un caso paradigmático: un cuento de Truman Capote que se llama *Un día de trabajo*, que está en **Música para camaleones**, que es una obra maestra. Ese cuento podría ser un reportaje, depende de cómo te lo den: si te dan en un periódico, pues lo miras como reportaje.

Y está el caso, por ejemplo, del *Relato de un naufrago*, de García Márquez. En cierto modo es un reportaje, pero si a mí me lo dan como una novela corta y yo no sé que eso ha sucedido realmente, lo veo como una novela corta, y es una novela corta magistral.

En ese sentido el reportaje es el género periodístico donde puedes aplicar mejor que en cualquier otro todo lo que has aprendido escribiendo cuentos.

—Una de las funciones que se evidencia en los titulares de sus novelas es definir las cosas; ¿ésta es una función de la literatura, definir de nuevo las cosas?

—Más que definir las lo que hace la literatura es representarlas. No me voy a meter en la cabeza como nos metemos una croqueta, una aceituna en la boca, sino que la realidad nos llega filtrada siempre a través de intermediarios simbólicos; uno de los intermediarios simbólicos más importantes, a lo largo de toda la historia de la humanidad, ha sido la literatura; la literatura es una metáfora de la realidad y, además, si no es metáfora no es nada.

La literatura no cumple una función muy distinta a la que cumplía en sus orígenes más remotos cuando ni siquiera había escritura. La gente que escuchaba aquellos relatos orales por la noche alrededor del fuego, no solo los escuchaban porque eran divertidos, sino que en ellos iba una información preciosa sobre la realidad en la que vivían, pero del único modo que la podían digerir, porque la literatura es un modo de conocimiento de la realidad. La literatura hoy no cumpliría una función muy diferente, su función es ésa.

—¿Usted coincide con los personajes cuando dice que el escritor más puro es el que no escribe una sola línea?

—Bueno, entendiendo metafóricamente, sin duda sí.

—¿Por qué?

—Pues no sabría explicarlo por lo que tiene de metáfora, del mismo modo que creo que por la misma razón la poesía es superior a un cuento y un cuento a la novela. Si uno fuera muy económico, lo más que se puede hacer en esta vida es poeta, es lo más económico que hay, y después cuentista, y si no has servido ni para lo uno ni para lo otro, te haces novelista. Pero si existiera un proceso de purificación inverso desde la novela, a lo mejor irías siendo más económico, te harías cuentista, y de ahí el siguiente paso sería ser poeta, y de ahí el siguiente paso sería no escribir, y de ahí alcanzarías la pureza total.

—**Eso también nos lleva a pensar que en la cabeza de los escritores siempre hay novelas, están dando vueltas varias. A lo mejor alguna de ellas no se publica, pero existieron en la mente del escritor.**

—Sin duda, hay muchas historias que uno tendría que vivir siete vidas para contarlas. Éste es un fenómeno que es curioso en relación a la juventud: en ella uno escribe su primera novela y tiene la impresión de haberse vaciado. Ahí se dice ¿seré capaz de escribir una segunda novela?, la escribe y tiene la impresión de haberse vaciado nuevamente. Curiosamente es al revés: cuando tú escribes no te vacías más, cuando más escribes más sacas; es como estos pozos de agua, que cuando más sacas, más agua expulsa el pozo. Cuando llega uno a la madurez se da cuenta de que necesitaría doscientos años para poder escribir todo lo que desearía, para sacar toda esa agua, por-

que cuanta más agua sacas, más agua produce ese pozo.

—**Este mismo personaje dice que el escritor está obligado a sufrir alguna fisura o quiebra que le pone en duda su propio éxito. ¿De veras sucede así?**

—Yo no comparto todas esas opiniones de mis personajes. Ésta la comparto, en parte, en el sentido que siempre se escribe desde una situación de crisis, no de una situación de acuerdo con uno mismo; si fuera así para qué vas a escribir. Se escribe siempre desde el conflicto. La escritura aparece cuando aparece un conflicto en una persona. Si yo fuera feliz, no escribiría, las personas sin conflicto no escriben, hacen otras cosas. Escribir es un modo de poner en cuestión también la realidad. Sería impensable una escritura de alguien que estuviera de acuerdo con la realidad. Seguramente la hay pero será deleznable, no la habrá leído nadie.

—**¿Usted ha vivido un tipo de conflicto que le lleve a alguna producción literaria?**

—Si lo que dices es cómo buscar en mi biografía un conflicto que se refleja en la novela, te diría que no, porque nunca están reflejados de ese modo, no hay una relación directa. Es más, en ese sentido las novelas, en apariencia, más alejadas de la biografía de uno son las más autobiográficas. A mí muchas veces me ha sorprendido que la gente se ha creído que eran autobiográficas porque han leído tres datos que parece que se podían aplicar en mí vida y luego novelas que en la práctica están muy alejadas de mí

vida son más autobiográficas. En ese sentido, suelo decir que es más realista una novela fantástica que una novela realista, porque cuenta mejor la realidad. Las novelas realistas tienen poca vida precisamente porque tienen la fecha de caducidad muy próxima. Sin embargo, *Alicia en el país de las maravillas*, que es una novela fantástica, sigue explicando la realidad hoy tan bien como en su día. Por eso te digo que yo no me atrevería, porque además sería falso, decir que tal novela mía surge de un conflicto que se pueda registrar.

—¿Eso explicaría el éxito que tiene *El orden alfabético*?

—Creo que sí, es una de las razones. Es una novela que tiene un costado fantástico pero articulado con lo real. Cuando uno empieza a escribir una novela, uno no sabe qué quiere, qué va a hacer; se tiene un punto de partida y desde ahí se lanza a ver qué sucede. En esta novela, sin embargo, sí había un proyecto, una idea: juntar dos mundos que en la vida permanecen separados, que son el mundo de lo irreal con el de lo real. Entonces, como nosotros curiosamente estamos determinados por lo irreal, en nuestra vida tiene más peso lo irreal que lo real. Sin embargo, de lo irreal no hablamos nunca, jamás, lo mantenemos como si no existiera. El lector debe haber agradecido mucho ver que ésta es una novela en que lo irreal forma parte de lo cotidiano.

—Usted tiene una pauta o «técnica» de contar en medio de la narración que viene en primera persona o en segunda o en tercera y se pasa a

otro modo de narración. Y en *El orden alfabético* sucede algo parecido.

—En esta novela toda la primera parte está contada en primera persona porque es alguien que está relatando a una persona una historia. En la segunda parte está en tercera persona porque es como un diálogo muy largo. Yo he empleado una técnica semejante, inversa, en *La soledad era esto*. Esa novela empieza en tercera persona y en un momento determinado hay un corte en la segunda parte y la protagonista toma riendas del relato. En cierto sentido a mí me sugiere lo siguiente: el narrador empieza a contar esa novela y cada vez se va acercando más y más y llega un momento en que está tan cerca que la persona narrada le quita el lápiz al narrador. Sería como si un paciente en un momento determinado arrebatará un historial clínico al médico y dijera «ahora sigo escribiendo yo que tengo más autoridad». Aquí justamente sucede lo contrario. En *El orden alfabético*, es un narrador que está en primera persona y se va alejando y cada vez nos va contando desde más lejos. Por eso, la segunda parte está en tercera persona. Volviendo al ejemplo anterior, ocurriría que el paciente se convierte en una historia clínica.

—¿Esto tiene que ver con esa obsesión, si se la puede llamar así, de todo escritor de querer asesinar o eliminar al narrador y de buscar otro tipo de narrador en la misma obra?

—Yo creo que tiene que ver con el hecho de manipular el espacio del narrador que es muy misterioso y es uno de los pocos en los que todavía no se

ha metido el dedo del todo, porque en la novela está inventado todo. Ese espacio sigue funcionando como un reducto de misterio. Es una práctica que recomiendo a gente que empieza a escribir y a mis alumnos con resultados sorprendentes. Cuando leas una novela escrita en tercera persona, pero no la leas atendiendo lo que te cuenta, hazlo como si fuera la novela del narrador, porque el narrador parece muy ingenuo, pero no. Voy a decir una tontería a modo de ejemplo: si un narrador dice «cuando fulano de tal salía de su casa hacía una tarde de velasquenia», te ha dicho que sabe quién es Velásquez. Si tú leyeras la novela desde ese punto de vista dirías ¿quién me está contando esto?, porque ese espacio es un espacio moral. Desde ese punto de vista es interesantísimo, porque es normal que uno siempre esté investigando el espacio. Mira, en novela todo lo que no se inventó en el siglo XIX, se inventó en los primeros treinta años de este siglo, todo. Desde entonces hemos vivido de esa herencia manipulando los materiales narrativos con menor o mejor habilidad, pero básicamente no ha habido un invento como del tamaño del monólogo interior, por decir algo. Ha habido voces personalísimas, pero en lo básico pienso que en el espacio del narrador todavía hay sitios, rendijas, por donde se puede meter a la otra realidad. Ésta es mi obsesión.

—¿Esa relación que deja explícita en sus obras entre lo que busca la memoria y lo que se consigue con la escritura es para usted una fuente

**de inducción a la creación literaria o es más bien ese conflicto del que habló hace un momento?**

—No, el conflicto está en el trabajo mismo con la memoria, porque creemos habitualmente que sirve para revelar cosas y es mentira. La memoria sirve para encubrir, no funciona en la vida cotidiana como reveladora de asuntos sino como encubridora. Nos han enseñado cómo debemos recordar para que no aparezcan recuerdos conflictivos. El escritor debe tratar la memoria de un modo distinto a cómo nos han enseñado, debe dinamitarla para que aparezcan significados y esa relación, distinta, ya conflictiva.

—¿Eso le daría mucha más razón de ser, ahora, a la literatura?

—Yo creo que no hay que buscarle razones a la literatura. Es que son tan obvias, tan obvia la necesidad de su existencia y sería tan catastrófica su desaparición, que no hay que buscarle muchas justificaciones...

—Le decía esto porque se insiste en la búsqueda de las explicaciones del pasado, a lo que no se conoció bien, al punto que hay tantas novelas históricas buscando nuevas interpretaciones a los mismos hechos.

—Hay una ensayista francesa muy interesante, Martha Ruder, que dice que hay básicamente dos tipos de escritura o dos tipos de novelista: la escritura que procede de aquel que cree que es un bastardo en la literatura y el que cree que es un hijo legítimo. Es decir, volviendo a esta fantasía que todos hemos tenido alguna vez en la infancia de que nuestros padres

no eran nuestros padres. No todo mundo ha tenido esta fantasía, hay quien se creía legítimo. Bueno, esos dos modos de enfrentarse a la realidad producen dos modos de literatura completamente distintos y que son seguramente los dos posibles modos de ubicarla. Desde mi punto de vista, la literatura interesante es la del bastardo porque se pregunta, pone en cuestión y trabaja con memoria de un modo distinto y dice ¿por qué tengo que aceptar que tú eres mi padre? Pone en cuestión todo: trabaja con el recuerdo y con el pasado, investiga el pasado. En otras palabras nace del conflicto, como decíamos un poco antes.

**—En sus novelas se siente una clase media sin opciones ni salidas y pocas perspectivas, como que tiene el destino de Gregorio Samsa.**

—Es una interpretación que me parece muy bien. No sé, tendría que pensarlo.

**—Y también percibo un acercamiento regular o recurrente hacia lo que es el cuerpo humano como materia de la narración.**

—A mí me interesa mucho el cuerpo como metáfora. Creo que todo lo que ha hecho el hombre a lo largo de la historia ha sido reproducir al cuerpo. No ha hecho otra cosa. Uno ve una casa y es un cuerpo. El cuerpo es la medida de todo. Mucha gente me dice «¿tú tienes un lío con el cuerpo?» y yo respondo: «¿yo?, no, la gente en general». La relación que mantenemos con el cuerpo es como si lo acabáramos de estrenar. Para entendernos mejor: si un amigo se compra el día anterior un coche, llegas al día siguiente a su casa y te dice quieres ver mi coche, lo entien-

des, pero si ya lleva siete meses con el coche y te lo sigue enseñando, te dices «qué pesado es». La relación que tenemos con el cuerpo es como si fuera una adquisición reciente y esto me parece muy curioso porque toda gente que he conocido tenía cuerpo, mi familia, mis compañeros del instituto y de la universidad, y sin embargo, la relación con el cuerpo es como la de un coche recién estrenado. Si uno ve la publicidad, el noventa por ciento gira en torno a un cuerpo. Es como si fuera un instrumento que dices «qué bonito sigo con esto». Es tal la fascinación con el cuerpo que el hombre se ha dedicado durante siglos a reproducirlo: una grúa ¿qué es?, es un brazo llevado a sus últimas circunstancias y cuando se acabó de reproducir el cuerpo, porque ya la mecánica está agotada y ya no se puede llegar más allá, el hombre va a comenzar a reproducir la mente, la inteligencia artificial a través de los ordenadores. Entonces esa obsesión mía por el cuerpo no es mía, es una obsesión muy vulgar, como te acabo de demostrar.

**—¿Y cómo se traslada esa obsesión a la literatura?**

—No, lo que pasa es que como me interesa tanto no me he puesto a estudiar el cuerpo como disciplina, pero sí leo cosas que me llaman la atención y me parecen muy literarias. Una buena autopsia es un texto literario estupendo. Del mismo modo me interesa mucho la física, leo y naturalmente influye igual que a otros autores les gusta el derecho y les influye la literatura jurídica.

—En sus personajes femeninos hay una actitud de desamparo, al principio están como abandonadas, pero al mismo tiempo expresan ese deseo de romper la dependencia hacia el hombre...

—Yo no creo que estén abandonadas, son ellas las que abandonan. En *La soledad era esto* hay una mujer que decide tomar las riendas de su vida y abandona a su marido. Ella no es abandonada.

—Pero su estado anterior es de desamparo.

—No es desamparo, es una mujer que en un momento determinado reelabora las relaciones que ha tenido con su madre muerta. En ese proceso la madre se convierte en la metáfora del mundo y lo que hace en realidad es reelaborar las relaciones que ha tenido con la realidad y decide cambiar su vida, da un paso realmente muy valiente y rompe con todo lo que tenía. En ese sentido la postura de esa mujer es mucho más activa que la de muchos hombres. Estoy convencido de que un hombre puede dejar de querer a su mujer y seguir viviendo con ella. Una mujer si deja de querer a su marido no sigue viviendo con él, a menos que no tenga más remedio. En ese sentido las mujeres son mucho más activas. En ese sentido yo creo que las mujeres pueden matar por amor.

—Rosa Montero y Marcela Serrano tienen una disputa por la forma en que defienden a sus personajes femeninos. ¿Los suyos a cuál de las definiciones de las dos autoras se acercan más?

—Rosa Montero y Marcela Serrano tienen una disputa más en la forma que en el fondo. Yo me quedaría con una mezcla de las dos. Cuando yo las he

visto a las dos se radicalizan mucho; por ejemplo, cuando yo presenté con Rosa Montero un libro de Marcela en Madrid y yo tenía que hacer de moderador y vi que no tienen modo de encontrarse.

—En su obra es evidente la insistencia de abordar la dualidad, la presencia de las dos partes, lo irreal y lo ficticio, la antípoda, el doble, ¿por qué?

—Debe ser porque el tema del doble es uno de los más importantes de la literatura de todos los tiempos. Además, como te he dicho, no hemos hecho otra cosa que crear el doble, finalmente estamos llegando al *clon* que es un doble a través de todo un proceso. Nosotros somos hijos de la dualidad y ella aparece en todas mis novelas bajo distintas formas (bajo la forma de la realidad o la apariencia, con el tema del doble en *Volver a casa* o el tema de la realidad en irrealidad), tiene que ver con que somos inventores del sistema estereofónico. Es decir, a nosotros nos han educado en la dualidad desde que éramos pequeños. Lo primero que aprendimos fue arriba, abajo, derecha, izquierda y estos conceptos son tan importantes que están conectados moralmente. Yo me pregunto mucho en este sentido. El sueño de toda persona más o menos consciente debería ser someter a unidad, que es lo que yo he intentado hacer siempre, esa dualidad enloquecedora que es un modo de esquizofrenia. Yo me pregunto si será verdad que en la filosofía oriental la funda y el forro son la misma cosa. Lo mismo que el yin y el yan, yo tengo mis dudas.

—¿Usted comparte aquella declaración de Antonio Muñoz Molina de que la novela española actual es fruto de una libertad política y estilística?

—Por primera vez en muchos años, en España se escribe sin corsés ideológicos ni estéticos. Si nos vamos a los años 50, por ejemplo, la novela era una arma de combate contra la dictadura a través de un canon realista y el corsé era ideológico. Como golpe de péndulo frente a esa presión llegan los años 70 y aparece la novela experimentalista, justamente todo lo contrario. Ahí el corsé es estético. Ahora escribimos sin corsé, cada uno desde donde quiera o desde donde pueda pero sin corsés ni ideológico ni estético.

—Tal como están las cosas, ¿España pasó de tener buenos poetas a contar con buenos, prestigiados y bien pagados novelistas?

—En España hay sitios donde hay cien mil poetas por metro cuadrado; por ejemplo en Granada hay cien mil poetas por metro cuadrado. Lo que pasa es que la poesía es un género más bien minoritario. La poesía en ese sentido está viviendo un buen momento en España, no solamente de cantidad, sino por la presencia entre los lectores. Hay poetas que reeditan y eso ya es una proeza.

## José Saramago

### Doce minutos para no olvidar

En ese momento (28-I-92) tenía sesenta y nueve años y ya había sido nominado al Premio Nobel de Literatura. Su estancia en La Habana, entre enero y febrero de 1992, no pasó desapercibida. Las entrevistas abundaban y hubo poco tiempo para conversar. Solo fueron doce minutos en una de las salas de la Casa de las Américas. Ocurrió cuando él participaba como jurado del premio literario de esta institución cubana. Además tuvo ocasión de asistir al Coloquio V Centenario. Al solicitarle la típica entrevista de pasillo, Saramago fue generoso: «Que sean unos pocos minutos valiosos, ¿le parece?», dijo en un español perfecto que confundía sobre su origen a cualquiera.

La transcripción ya editada de ese diálogo pasó mucho tiempo depositada en una maleta que llegó al Ecuador en 1995. Cuatro años después, con la noticia del Premio Nobel para José Saramago, empezó una búsqueda desesperada, hasta que en una madrugada, gracias a la casualidad, apareció la transcripción en una funda con muchos recortes de revistas.

Este hijo y nieto de labradores no ha cambiado mucho. Una sonrisa de sacerdote, una calva extensa y la delgadez de su cuerpo parecen vigentes desde hace dos décadas. Lo mismo podría decirse de su obra, porque todos sus escritos conservan esa frescura del portugués más aferrado a su tierra. Nunca buscó el éxito y gracias a esa conducta escribió y produjo una obra que solo acepta un adjetivo: sencillez. Y paradójicamente, desde 1976 vivió solo de la literatura.

—¿Por qué el éxito de su obras?

—Nunca esperé llegar a eso. Ocurrió cuando ya tuve unos cuarenta y cuatro años, pero yo empecé a escribir muy joven. Mi primera obra la publiqué cuando tenía veinticinco años y la titulé **La viuda**. Ese título no le gustó al editor y le cambió por **Tierra de pecado**. A mis veinticinco años ninguno de los temas sugeridos en los títulos estaban como para ser de mi dominio y muchas de las cosas dichas ahí fueron producto de mis lecturas. Entonces pasaron unos veinte años y no publiqué absolutamente nada. Después de ver publicada **Tierra de pecado** muchas veces pensé que al lector no le diría nada. En 1966, cuando publico **Los poemas posibles**, siento que con la poesía podía expresar muchas cosas. Por ahí más o menos empezaría eso que usted dice que es el éxito.

—¿En esos veinte años de no hacer literatura a qué pudo dedicar el tiempo una persona que amaba, según confiesa, tanto la literatura?

—Hice de todo: mecánico, editor, periodista, un tiempo burócrata, pero nunca dejé de leer o preocuparme por la literatura. Le repito que no sentí esa fuerza para expresarme literariamente hasta que terminé y publiqué **Los poemas posibles**. A partir de entonces como que todo quedó atrás y me abrió un mundo mil veces imaginado pero sin recorrerlo.

—Me disculpo pero solo he leído de usted *El año de la muerte de Ricardo Reis*. ¿Considera a ésa su obra más querida o *El evangelio según Jesucristo* quizá la más vendida hasta ahora?

—No creo equivocarme si le digo que **Memorial del convento** es mi libro más leído. No dudo que **El Evangelio...** tenga acogida y tal vez se venda bien, pero **El año de la muerte de Ricardo Reis** es la obra que más quiero. Si le puedo dar una explicación, que no justifica en nada su lectura, es que la novela muestra una visión o la postura del intelectual con respecto a su vida y su tiempo. La relación entre Pessoa y Reis abre una forma de evidenciar al poeta que llevamos dentro cada uno de los seres humanos.

—Usted fue nominado para el premio Nobel. ¿Considera un error no haberle sido otorgado?

—Un error, para mí o cualquier escritor, supongo, es esperararlo.

—¿Por qué? ¿Siente que no lo merece?

—No. Los premios son buenos si ayudan para que los lectores le conozcan a uno y le empujen a trabajar, si son económicos, sin preocupaciones de ese tipo. Y hacen daño si el ganador los asume como una meta alcanzada. En realidad no sé si me han nominado o no y para mí sería un tormento esperar todos los años a que llegue el mes de octubre para saber si me lo otorgan o no. Lo importante, en definitiva, es la obra, los premios, ¿quién sabe?

—¿Se siente satisfecho como poeta o como novelista?

—Las dos formas de expresión, así como mis ensayos o la dramaturgia, son parte de mi forma de ver el mundo. Con la poesía no creo que me reconozcan muchos. Con la novela tengo mucho cariño y tal vez con lo que he escrito pueda ser recordado por algunos.

—¿Asiste a muchos encuentros literarios, congresos políticos o encuentros como este del V Centenario o como jurado de los premios? ¿Eso no le impide su tarea como escritor?

—Puede ocurrir que a veces sí, principalmente si estoy trabajando en una obra, pero no dejo de pensar en lo que ocurre en el mundo. Soy parte de él y me preocupa lo que ocurre en mi país, ahora en su relación más abierta con Europa que no sé hasta dónde irá a llegar, pero tampoco espero que sea muy favorable. En varias ocasiones he dicho que lo peor que nos puede pasar a los portugueses es volvernos

Europeos porque sería una forma de perder nuestra identidad cultural, que de hecho está amenazada.

—A propósito, ¿cuál es la visión europea de este V Centenario? Mejor dicho, ¿cómo cree usted que se está observado desde Europa esta conmemoración y qué sentido histórico tiene para los americanos?

Una cosa en la que quiero insistir y trato de insistir mucho en estos días es que no hay una sola mirada desde Europa hacia América. Lo que más me impresiona ahora es que los intereses europeos se perciben más como una competencia con Estados Unidos, que solo por su ubicación también estamos obligados a llamarlos América sin desconocer su carácter imperial. Yo aspiro a un cambio radical de las relaciones entre los pueblos donde prevalezca el respeto mutuo y la solidaridad. De ese modo entiendo esta denominada, como usted dice, conmemoración del V Centenario, al mismo tiempo de examinar y replantear, en el caso portugués, la relación con esta parte de América para definir un proyecto nuevo, culturalmente productivo y políticamente justo para comprendernos mejor.

—¿Trabaja en alguna novela en estos días?

—Por ahora me ocupa la escritura del libreto de una ópera sobre una secta de herejes alemanes de inicios del siglo XVI, exterminada. Se trata de los anabaptistas. Al mismo tiempo tengo ya el plan o idea de una próxima novela, pero mientras no acabe lo primero no me ocupo completamente de lo segundo.

Javier Vásquez

## Un fabulador exiliado en la sierra

Siempre lo abrí para iniciar una lectura sin prejuicios, que suponía debía hacer sobre un autor ecuatoriano, pero no, no lo leí durante doce años desde que lo compré. El libro me acompañó por varios lugares. Pasó de la casa de mis padres, por un cuartucho que arrendé cuando me fui a vivir solo, luego estuvo metido en una caja de cartón por un año en el departamento de unos amigos y más adelante retornó a la casa de mis padres. Y el «milagro» se produjo el verano de 1996. **Ciudad lejana** apareció en la primera casa que arrendé en Quito después de siete años de estar fuera del país.

Al desempacar las cajas de cartón que había encargado a mis padres todo ese tiempo, lo reconocí y tomé asiento. Abrí sus páginas una por una y, como si el brebaje del polvo me hubiera drogado, me pasé una hora y media leyendo los cinco cuentos que escogí al azar. La frase que me iluminó fue la que en los últimos años he tratado de descifrar cómo nació, cómo llegó al pulso de su autor y cómo pudo engarzar un cuento que tiene la nobleza de enriquecerse con el paso del tiempo. «De Eva no he vuelto a saber

nada a partir de aquel día en que pretendí abandonar la ciudad vieja para internarme, sin propósito alguno, en los vericuetos de la nueva». Así de simple, así de fuerte, así de profunda, así de todo es esa entrada del cuento más admirado, para mí, de los tantos que ha escrito Javier Vásconez, *Eva, la luna y la ciudad*.

En lo personal, me trasladaba a las mismas sensaciones y aromas del Quito que un día abandoné jurando no volverlo a ver jamás. Y, en el fondo, narrando una historia que la había vivido en soledad una noche, en un sueño quizá o en una borrachera sin compasión. Luego vino la pasión y el fanatismo. Leí todo ese libro, compré **El hombre de la mirada oblicua** y un buen día supe que Vásconez lanzaba su primera novela, **El viajero de Praga**. La primera conversación fue el 22 de octubre de 1997. Fue una mañana clara, invadida de nubes transparentes y con un café de por medio. El centro de la plática fue Quito, La Habana, México, la novela policiaca, la literatura ecuatoriana y ni una sola palabra sobre la obra del autor de **Ciudad lejana**. Al final, la despedida, generosa de su parte, fue con un regalo: un ejemplar del un libro desconocido para mí, **El secreto**. De ahí en adelante, ya no paramos. Hemos hablado de todo, en diversos lugares, a cualquier hora, sobrios o semi-borrachos, de frente, por teléfono, vía e-mail. Hubo un tiempo que nos distanciamos y supe después que estaba embriagado con su última novela, **La sombra del apostador**. Y entonces, saltó la propuesta que me ardía en los labios más de un año atrás: «Quiero

que estés en mi libro de entrevistas». Y las razones no podían ser sino literarias. Había descubierto un autor ecuatoriano que hacía, de verdad y sin aspavientos, literatura por la literatura. Una frase de Mercedes Mafla fue certera y definitiva antes de la decisión de entrevistarlo: «Vásconez ha mantenido la conversación más frontal y, al mismo tiempo, la más imaginativa, consigo mismo y con su realidad». Cuando indagué sobre su vida, todas las versiones eran contradictorias. Entonces, decidí quedarme con la que me haría luego de cada conversación con Javier Vásconez, un quiteño nacido en Quito, en 1946, de carácter recio. Irónico, a ratos severo, incansable provocador de imágenes cuando de metaforizar se trata y con una voz que a mi hija Amanda sorprende cuando contesta el teléfono. «Es muy ronca, papi». Y esa voz denota un aire marino que envuelve la vida misma de Vásconez. Si se le pregunta dónde le gustaría vivir, responde «frente al mar».

—¿Cuál es el primer recuerdo de tu vida?

—No puedo asegurar si el primer recuerdo de mi vida estuvo relacionado con el mar, porque estaría haciendo literatura. Recuerdo la importancia que el mar tuvo para mí, a los cinco años. Hicimos un viaje a Playas. Fue la primera vez que vi el mar. Así me adentré por esa playa tan amplia y bonita. Eso me produjo temor, pero al mismo tiempo una increíble fascinación. Entonces comprendí que soy un exiliado en la sierra. Me cuesta vivir entre montañas, entre

volcanes. No dejo de admirarlos, pero mi elemento natural es el agua.

Si se le consulta sobre la primera gran obra que leyó y lo deslumbró, de nuevo, tiene que ver con el mar: «Creo que fue **Moby Dick**. No obstante, hay otro autor al que yo admiro muchísimo, que también está relacionado con el mar, Conrad». Y abunda en el tema: «Hasta que leí un libro impactante, lo cual me hizo pensar que estaba frente a otra cosa, a una obra maestra, y fue **Moby Dick**. Lo leí dos veces seguidas. Ésa fue mi primera incursión por la gran literatura. Ocurrió cuando tenía quince años. La complejidad de la novela, su sintaxis interior y su estructura, la simbología y ambición con que está escrita fue una revelación para mí. A riesgo de parecer cursi, debo decir que sentí algo muy cercano al asombro, como contemplar un paisaje insondable, distante, difícil de captar a primera vista en su totalidad. En mi ingenuidad, pensaba que Melville había escrito el libro para mí. Esa es una característica propia de una obra maestra. Creer que fueron escritas para uno, como si se tratara de una carta personal. De ese modo penetré en el universo personal de un escritor. Así comprendí, agradecido y feliz, lo que es la buena literatura. Es como recibir una ofrenda, un regalo excepcional otorgado por alguien ajeno a tu vida. En mi opinión, todo escritor, cuando recién lo descubres tiene que seducirte y hipnotizarte con su mundo interior, construido con palabras. Así me convertí en ferviente lector de Melville. **Bartleby el escribiente** es uno de

mis libros preferidos. Es fundamental para la comprensión de la literatura moderna. En Melville se anuncia a Kafka, y a toda esa literatura relacionada con el arte de escribir. Es una novela corta genial.»

—¿Por qué vives en Quito si no te sientes bien en ella?

—Es verdad, no tengo ningún apego ni arraigo especial con la ciudad de Quito, prefiero otras ciudades pero aquí nací. Por lo tanto, la considero mi ciudad. Además, la conozco bien. He ascendido por sus escaleras que no van a ninguna parte. Conozco su perversidad cortesana, la sordidez de sus tabernas y bares. Estoy familiarizado con su jerga popular, con la inclinación de sus habitantes por la elipsis y el *hiperbatón*, y el color violeta de sus amaneceres. He padecido su humor desgarrado y violento, detrás se oculta una enorme ternura. Y también estoy familiarizado con sus zonas de belleza, porque Quito es una ciudad excepcional para ser fotografiada, aunque nadie parece darse cuenta de ello. En general, los fotógrafos la ignoran. Esta ciudad tiene su cosas buenas, puesto que me ha permitido escribir. Aquí he escrito la mayoría de mis libros. Por otro lado, es la ciudad de mi infancia, de mis contradicciones. Mantengo con ella una relación de amor y de odio. Sin embargo, yo podría vivir en cualquier parte. De hecho he vivido en Barcelona, Madrid, Roma, Londres y París.

Y Quito, la ciudad de Javier Váscquez, rodeada de montañas y nevados, contaminada por todas par-

tes, tiene un puerto, deja escuchar la sirena de un barco y hasta tiene un aliento marino. «Te aseguro que dejará de llover y hasta llegaremos a ver la llegada de un barco», dijo en una entrevista. Es decir, este autor «inventó» la ciudad con la que muchos quiteños soñamos. Al mismo tiempo, le dio un lugar en la geografía literaria universal, para que quien no la conozca físicamente, la encuentre en los libros de Vásconez en su idealización mejor lograda. «Las ciudades existen cuando los escritores escriben y se ocupan de ellas, antes son apenas una mancha sin importancia en el mapa», dice.

En 1982 aparece **Ciudad lejana**, cuando su autor tenía treinta y seis años, un poco tarde para algunos. «Supongo que soy un escritor tardío. Sí, nunca me arrepentiré por el hecho de haberme tomado con calma la compulsión de publicar. Pues siempre he pensado que en este país hay demasiado apresuramiento. Cualquiera publica una colección de cuentos, una novela inacabada o un puñado de poemas, y los resultados son nefastos. **Ciudad lejana**, desde el comienzo, fue un proyecto ambicioso. Quería dar una visión personal y por lo tanto diferente de la ciudad barroca, del Quito antiguo y colonial. En ningún caso, quise que fuera un retrato pintoresco de la ciudad colonial, sino más bien la radiografía de un grupo de gente, la cual empezaba a estar en retirada», reflexiona sobre sí mismo y sobre **Ciudad Lejana**, sin dejar de mirar la ventana. Antes había escrito mucho, varios de esos borradores están guardados en algún lugar de su residencia, una casa de los años sesenta, en

la zona más movida de Quito, rodeada de enredaderas y en donde se respira un aparente aire aristocrático, pero que después de cinco minutos se descubre unos cuantos cuadros coloniales, miles de libros empastados, y el aroma penetrante del cigarrillo. Su interés por la escritura empezó cuando tenía catorce o quince años: «Nunca estuve en contacto con escritores ni con intelectuales. Los conocí a casi todos a mi regreso de Europa, en los años setenta».

—¿No influyó el hecho de que tu padre fuera escritor?

—Publiqué mi primer cuento en el periódico del colegio Spellman. La noticia no fue recibida con entusiasmo en mi casa, y menos aún por mi padre. Siempre hubo libros en casa. De hecho, crecí entre libros. Es falso creer que uno se vuelve lector, por el hecho de haber vivido rodeado de libros. Hay gente que no tiene dinero, y sin embargo a la hora de leer o conseguir un libro son capaces de cualquier cosa. No hay nada que los detenga. Los conozco bien. Son una raza en extinción. Son vampiros. Se alimentan de papel y tinta. Viven en las bibliotecas. No es conveniente convidarlos a tu casa, porque se te llevarán un libro. Son insoportables y peligrosos. Confunden las cosas, como el sentido de la vida, afirma irónicamente.

En otra ocasión y entrevista Vásconez comentó: «Escribir es una pasión practicada por muchos años. Al principio fue algo secreto, personal, solo me

permitió aislarme del mundo. Empezó siendo un juego, a los diecisiete años. Después, con los años, el juego se volvió serio, como todos los juegos, y me ganó la partida. Hoy día no sé hacer otra cosa. Estoy envenenado de literatura». Y no se queda ahí, siempre reitera una afirmación que dice mucho de su trabajo y describe bien el resultado: «Mi formación ha sido siempre solitaria. Yo nunca participé en un taller literario. Al contrario, como escritor he seguido un doloroso camino circular. Muchas páginas rotas, algunos viajes, muchos errores, debilidades, pérdida de tiempo, lecturas desordenadas. Buena y mala literatura, lo cual tiene su lado bueno y malo. Un escritor se hace no solo a partir de sus lecturas, sino a partir de sus fracasos». Su mayor ejemplo, la perseverancia y la exigencia consigo mismo. En la víspera del lanzamiento de su novela, **La sombra del apostador**, revisó conmigo dos veces el discurso y encontró «errores». Se sentía insatisfecho, nervioso, angustiado. Y con el borrador de esa novela sucedió algo parecido. Una copia, fechada en junio de 1999, me la obsequió para que la leyera como un «apostador sin sombra». De esa copia, muchas cosas cambiaron, para bien de la última versión y del lector. Conserva la barba que estuvo de moda en los años setenta y ochenta. Por su casa han pasado muchos escritores y amigos que refieren de Javier Vásconez su grandeza literaria, pero desconfían de su carácter. Por eso, tal vez, Diego Cornejo dijo que «los amigos de Javier Vásconez son aquellos que pasan por la estrecha retícula de su diatriba luminosa». Javier suspira, mira hacia abajo, po-

ne su dedo índice sobre la sien y responde: «Es una leyenda fabricada por Diego. Esas diatribas luminosas, a las cuales él se refiere, supongo tienen que ver con el rigor literario. Eso es fundamental. Exigencia que, por supuesto, empieza antes conmigo. No exijo a nadie lo que no soy capaz de exigirme a mí mismo. Los ecuatorianos nos exigimos muy poco. Tenemos una capacidad extraordinaria para mentir, hacer trampa y bajar la guardia en todos los terrenos. Por razones políticas, ésa fue una práctica corriente en los setenta. Eso nutrió, me parece, la mediocridad, el conformismo y hasta el amiguismo. En realidad, todavía, muchos siguen comportándose de esa manera. A pesar de que las noticias llegan tarde, supongo que ya se han dado cuenta de que ya cayó el muro de Berlín.»

Alejado de las corrientes y círculos literarios, según él, muy apegados a las ideologías de moda, este escritor empecinado, confiesa, a veces con timidez, su devoción por el oficio de editor, otra de sus obsesiones donde no perdona nada. Su editorial lleva el nombre de Acuario. Hay varios libros editados por él que ya forman parte de la historia bibliográfica del Ecuador, ya por su calidad, por el autor escogido o por el momento en que fueron publicados: **Los amantes de Sumpá**, de Iván Carvajal; **Obra poética**, de Gonzalo Escudero, y, **Obra poética**, de Jorge Carrera Andrade.

—¿Para qué escribir si hay miles de libros publicados?

—Un escritor vive condicionado por las necesidades que arrastra desde muy atrás, de la adolescencia, o del primer texto que admiró, quiso imitar y hasta superar. Escribir es como respirar. Debe ser una deformación profesional. Me siento incompleto. Pues mi verdadera voz está en lo que llevo escrito. Intuyo, es una suposición, que los escritores tenemos muchas vidas, y vivimos vidas prestadas. Somos un disco donde están grabadas infinidad de voces. No me interesa el realismo o el costumbrismo. Por eso he inventado un país y una ciudad, por cierto muy personal, ya que en literatura es lo único que cuenta. Además, cada época necesita ser reescrita, porque cada época vuelve a hablar sobre lo mismo: el amor, la muerte, la codicia de los hombres, el poder. Es sobre lo que hablan siempre los escritores. Los temas en realidad no cambian. Pero todo, claro, es un lugar común...

—¿Eso me llevaría a pensar que tu generación cometió el error de no escribir acerca de esta realidad?

—No voy a hablar de mis colegas. Además, me considero incapaz de responder aquí a una pregunta tan amplia. Sin embargo, a título personal, puedo afirmar que todos los recuerdos, visiones, lecturas, pensamientos y experiencias que yo he acumulado de este país, los he puesto sobre el papel después de darle un sello personal. Sin embargo, me sorprende ver que no hay un crítico capaz de ordenar y jerarquizar

nuestra literatura. En poesía quizá sea diferente, pero los criterios empleados para leer o analizar una novela son obsoletos. Pasan por los consabidos filtros políticos, sociológicos, antropológicos y argumentales. Sospecho, con riesgo de equivocarme, que estos criterios son muy limitados.

Lo que más destacan los críticos y lectores de Vásconez es el universo literario que ha creado desde su primer cuento (*Historia secreta de una campanilla*) hasta su última novela (**La sombra del apostador**). Incluso, parece ser el único autor contemporáneo que ha fijado su labor creativa alrededor de esa construcción de forma firme, coherente, sostenida y con resultados admirables. La crítica Mercedes Mafía, quien mejor ha indagado y analizado su obra, acierta cuando afirma: «tan intensa es la rebeldía del escritor que, inconforme con inventar una realidad paralela a través de sus relatos, se ha empeñado en que ésta tenga la consistencia de un universo unitario y cíclico. No estamos, sin embargo, delante de una empresa realista, sino más bien ante una particular concepción de la realidad, entendida como la confusa y siempre sorprendente mixtura de aquello que miramos, recordamos o soñamos». Y el propio autor, cuando se le consulta sobre su formación y universo literario, responde: «Escribo sobre mi pasado y escribo acerca de una ciudad a la cual he inventado durante todos estos años. No obstante, al referirme a ella, me he tomado ciertas libertades. No le doy importancia a su realidad histórica. La he construido, ladrillo a

ladrillo, usando la imaginación. Es complicado seguir mis huellas, si es que alguien piensa seguirlas, más aún entender de verdad al escritor que he llegado a ser. A veces percibo contradicciones, porque no es mi fuerte la línea recta.» Pero para llegar a eso, Vásconez tuvo una presencia fuerte de autores que están en las entrelíneas de su cuentos y novelas. A Faulkner lo leyó íntegro. A la lectura de **Absalón, Absalón**, cuando tenía 18 años, la define como «un momento iluminador de mi existencia.» En efecto, hubo un lector ingenuo antes de esta novela. Su lectura significó una crisis y una revelación.» Y añade: «Al acabar el libro supe que estaba frente a un monstruo literario. Faulkner no es solo un escritor, sino que es toda una literatura». El otro autor es Juan Carlos Onetti. Afirma haberlo descubierto tarde y tímidamente, en comparación con otros escritores latinoamericanos. «Esa experiencia, significó el contacto directo con una tradición y con el Río de la Plata. Ahí se escribía en serio, con buena tinta, sin el pintoresquismo retórico al que nos tenían habituados ciertos escritores latinoamericanos. Me refiero a Asturias, Alegría o Icaza. En relación a Rulfo, <otro encuentro sorprendente>. Una de las cosas buenas que nos brinda la literatura es la relación con el azar. Un día entras a una librería y compras un libro, digamos que de Onetti, o de Juan Rulfo. Vas a tu casa y te topas con ese vagón de carga que es la prosa de ese autor. Pura atracción fatal. La razón no interviene para nada. Pasa a un segundo plano». De hecho, su tesis en la Universidad de Navarra versó sobre Juan Rulfo. De pronto, hace una

revelación: «En muchos aspectos, el doctor Kronz (protagonista de **El viajero de Praga**) está tomado del hombre Onetti. Me ayudó mucho el libro de Luis Haars, cuando cuenta que lo veía caminar por Buenos Aires, una sombra que iba empujando el viento helado del invierno. Ésa es una de las imágenes iniciales con la que nació el doctor Kronz. Otro aspecto que se rescata de la lectura de su obra es la presencia o influencia de la novela policiaca y la novela negra. Sobre esto, Vásconez no da muchas vueltas y entra de lleno, afirmando: «Creo que la novela negra y, por añadidura, la novela de espionaje está presente en todo lo que he escrito. Dashiell Hammet, Chandler o Le Carré son escritores notables. No creo que nadie haya escrito con tanta inteligencia sobre la guerra fría como Le Carré. Sus espías no son buscadores de información política, sino que poseen una personalidad minada por las dudas. Un Smiley, por ejemplo, está más cerca de los héroes de Conrad que con los de un vulgar aventurero. Es indudable que tengo una deuda con la novela negra».

Un análisis interesante de Mercedes Mafla señala que **El secreto**, **Café Concert** y **Un extraño en el puerto** son una síntesis de la poética de Vásconez. El autor no acepta globalmente la afirmación porque tiene otros elementos para la polémica: «Supongo que tiene que ver con la siguiente reflexión: ¿dónde empieza realmente la diferencia entre un hombre que anda por la calles, digamos un dentista, y un asesino que viaja a lado tuyo en el autobús? ¿En qué instante ese hombre normal, padre de familia ejemplar, se

vuelve peligroso y se transforma en un asesino? Incluso, hay quienes piensan que por abundar en este asunto hago una apología del crimen en *El secreto*. No me interesan las objeciones morales, sino lo que está relacionado con el mundo psicológico y, aunque resulte pedante, con el aspecto metafísico del asunto. Quise ponerme en lugar del criminal. Me preocupa el asesino sofisticado, aquel ingeniero del mal, que calcula y mide cada paso de su vida. Es un personaje fascinante. Como escritor, debo sentir asombro frente a la realidad. Ésta es una de las razones por las que escribo, de lo contrario me aburriría en el acto. Si después de leer una novela no siento ese misterio y no posee el don de lo insondable, estoy seguro que esa novela no es buena y va a dejar de interesarme. Sin embargo, no confundamos el suspenso con lo que estoy diciendo, aunque a veces no sé dónde localizarlo. Tal vez en el lenguaje...»

—¿Algún título?

—Los adioses, de Onetti. *La metamorfosis*, de Kafka. *El corazón de las tinieblas*, de Conrad. *El extranjero*, de Camus. *Pedro Páramo*. *Absalón, Absalón*. *Lolita*. Todas poseen esa cualidad que está por encima del escritor. Es como una bruma que se queda flotando y uno se olvida de su estructura, hasta que uno encuentra eso que logró Henry James en *La vuelta de tuerca*. Para mí esto es fundamental. Kundera dice que «hay un Kafka para cada necesi-

dad». Se puede decir lo mismo de Cervantes. Todo gran escritor es un camaleón.

—¿Por qué el doctor Kronz es checoslovaco?

—Cuando escribí *El jockey y el mar* yo no sabía que el doctor Kronz iba a ser checoslovaco. Le leí el cuento a un amigo y me hizo la misma pregunta, pero no pude contestarle. Muchos años después, cuando le conocí mejor al doctor Kronz, después de haber escrito otros cuentos y principalmente *El viajero de Praga*, comprendí por qué tenía que ser checoslovaco. Kronz se ha impuesto como personaje, gracias a una serie de elementos literarios y oníricos. De algún modo, representa la soledad de Kafka, combinada con la figura un poco mítica de Onetti, en Buenos Aires, cuando andaba por los cafetines en los años cuarenta... Pero también es un homenaje a Kafka, por supuesto.

Siempre me inquietó aquella afirmación de que Váscenez, con *El viajero de Praga*, «ingresó de manera consistente y definitiva en la galería de narradores ecuatorianos de primera fila», según Agenor Martí. En la relectura, siempre se ha dicho, las zonas oscuras se aclaran y las claras adquieren otras tonalidades. «Esta novela —como dice la presentación de la obra— es la historia íntima y nostálgica del checoslovaco Kronz, y narra la naturaleza compleja, distante e intangible de un hombre que se abandonó a las manos del destino, cuando emprende un viaje del que parece no haber retorno».

La lluvia recorre, como un intruso, a lo largo de la novela. Parece un manto necesario para cobijar el mundo que observa el narrador. Y sobre todo, hay pasajes que conmueven y deleitan o quizá constituyen una perturbadora forma de decir que la literatura tiene otro «menú de opciones». Por ejemplo: «Cuando el doctor Kronz leyó en el boletín del hospital que se precisaban voluntarios para dictar un seminario en Barcelona estampó sin demasiada fe su nombre en el tablero que colgaba a la entrada del hospital. Estaba convencido que nunca haría ese viaje, así que se olvidó del asunto». Ese pasaje desata la explosión narrativa que cautiva al lector. Pero a Váscónez no le gusta comentar sobre lo publicado. Es más, parece un pariente lejano del que ya no se habla ni se lo invita a cenar y menos a pasar unos días en casa. «No tengo una idea muy clara de la novela. Los libros después de escritos pasan a un segundo plano. Mientras los escribo conservo una relación muy intensa con ellos, se podría decir que es física y hasta incestuosa. Después de publicados, me sorprende cuando ciertas personas comentan cosas sobre lo que han leído. Escribir *El viajero de Praga* fue como participar de un viaje y una aventura. Antes solo había escrito *El secreto*».

—Sobre *El secreto* la crítica ecuatoriana no fue tan generosa o atenta. Sin embargo, esta *nouvelle* es anterior a *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina. Juan González Soto, crítico catalán, ha-

bla en buenos términos de las dos, pero fundamentalmente pone en el lugar adecuado a *El secreto*. ¿Le faltó audacia, rigurosidad, empeño o extensión para que, a nivel internacional *El secreto* tuviera el mismo o quizá mayor recibimiento que tuvo *Plenilunio*?

—Mi propósito fue colocarme en el terreno ambiguo y penumbroso de un asesino, que camina detrás de una niña por una ciudad. En las novelas relacionadas con crímenes, el policía es un representante de la ley y del sistema. Así nos convertimos en cazadores y seguimos encantados al asesino. Mi apuesta fue hacer exactamente lo contrario: en vez de ayudar al lector a descubrir al asesino, seguramente en compañía de un detective, quise hacer algo bastante arriesgado. Quise resaltar el lado humano de todo asesino. Me aburre contar una historia solo por el hecho de contarla. Eso para mí no tiene sentido. Me gusta raspar y encontrar los enigmas ocultos debajo de la realidad. En todo caso, la novela fue mejor recibida afuera que aquí. Y en términos generales, muchos la leyeron desde el punto de vista esencialmente moral. En literatura, la ambigüedad, los juegos tienen más interés que lo otro. Si solo hubiera sido la historia de un asesino de niñas, habría sido una novela como cualquier otra, pero esta *nouvelle* posee su secreto. Por eso se llama así. «El secreto» es mucho más que un título. Detrás hay varios secretos.

—¿Cómo se explica aquella afirmación tuya de que «el asesino y el poeta andan tomados de la mano»?

—En mi opinión, los poetas se han movido siempre en el terreno del absoluto. De alguna manera, los asesinos hacen lo mismo. Habitan esa misma zona de la realidad. Es algo que lo he pensado muchas veces.

Un aspecto de la narrativa de Vásconez que, de verdad, atrae es el tratamiento a sus personajes femeninos. No hay atrevimiento al afirmar que en la literatura ecuatoriana no hay un universo tan bien encuadrado y acentuado con las mujeres. Cada una de ellas, en los cuentos y novelas del autor, tienen un peso gravitante en el equilibrio narrativo: cuando aparecen en escena tienen el poder de mitigar la nostalgia y en la medida que crecen miran con otros ojos el escenario, de modo que dislocan la visión machista de varias obras ecuatorianas. Y esto se explica, gracias al propio autor, del siguiente modo: «De todas las mujeres que he conocido ninguna se propone aparecer fijada a una sola visión. Todas poseen una gran capacidad para el cambio. Mi descripción adolece de cierta vaporosidad, pues así las veo. Los hombres, en cambio, estamos empeñados en ser, pese a que detrás de esta ilusión hay una gran mentira. Deseamos representar un solo papel, engañándonos cuando únicamente somos el malo, el poderoso, el débil o el galán. Las mujeres, en cambio, no pretenden representar un solo papel, sino que actúan alternativamente en va-

rios papeles. La historia les ha obligado ser más moldeables».

Con el lanzamiento de la novela **La sombra del apostador**, Vásconez pisa fuerte en el terreno de la literatura. Incluso existe el comentario que ese libro pudo haber ganado, sin dificultades, el premio Alfaguara 2000, aunque el autor no lo presentó a concurso. Independientemente de eso, la obra tiene varios elementos que devuelven a la misma visión del universo de Vásconez. Por ello, aquí se reproduce íntegra la entrevista realizada el 8 de diciembre de 1999.

—¿Cómo nació la obra?

—Escribir **El viajero de Praga** fue como cumplir con una ceremonia y un ritual. Me despertaba cada mañana, encendía un cigarrillo, y empezaba a trabajar guiado por el doctor Kronz. La novela estaba ahí. Solo tenía que seguir los pasos del doctor. En cambio, **La sombra del apostador**, es el producto de una serie de visiones, voces y fragmentos que no se dejaban atrapar. Nació con la imagen de una niña encerrada en una casa llena de perfumes y un caballo galopando en un hipódromo. Pero nada parecía tener sentido.

—¿Y de ahí qué vino, cómo fue creciendo, cómo se fue materializando la escritura?

—**La sombra del apostador** es un diálogo entre varios personajes: Roldán, Sofía, Lena, el Coronel. Me costó organizar este material. Pues estaba atado de pies y manos. Hasta que al fin capté el tono

mítico con que debía ser contada esta historia, como si todo hubiera ocurrido muchos años atrás. Por otro lado, me di cuenta de que me hacía falta libertad literaria para escribirla. Entonces ignoré la verosimilitud y di más importancia a la veracidad de la ficción. En ese instante se me abrió la novela... Así empezó la escritura fluida. Escribí los tres primeros capítulos bajo un impulso creador muy poderoso, después sobrevino una especie de bloqueo o de parálisis. Fue cuando tuve conciencia del narrador J. Vásquez.

—**Háblame de los homenajes...**

—**El viajero de Praga y La sombra del apostador** están llenos de homenajes. Hay homenajes, explícitos y casi desvergonzados, a varios escritores que admiro. Entre ellos están Cervantes, Kafka, Onetti, Camus, Celine, pero también he homenajeado a escritores como Le Carré y Chandler. Estos homenajes aparecen en casi todos mis libros, desde que empecé a escribir.

—**¿Fundamentalmente es un homenaje a la literatura? Porque se nota muchísimo trabajo de investigación, los caballos, lo del hipódromo, Quito mismo. ¿Cómo fue esa investigación, tardaste en ubicar los sitios o es ficción pura?**

—Toda ficción parte de una semilla, o de un germen que está relacionado con la realidad. Nunca hubo un hipódromo importante en Quito. Hace muchos años existió La Carolina. Fue un proyecto precario y sin mayor resonancia. No obstante, para escribir esta novela leí libros y reportajes sobre los hipódromos de Londres, París y Buenos Aires. Tam-

bién leí una biografía del jockey Shoemaker y otra de *Tiny Wells*. Dispuse de un material bastante amplio para informarme, aunque como tú bien sabes, esta anécdota del hipódromo pasa a ser secundaria en la novela. Hay otros elementos tan importantes como la carrera, el amor, la corrupción y el poder.

—**¿Cómo es posible que un escritor ecuatoriano con todas las dificultades que tenemos, con todas las carencias culturales, trabaje a tiempo completo?**

—Mi relación con la literatura es el producto de una pasión. Escribo porque quiero, nadie me ha obligado. Escribo con un ojo entrenado para ver de manera diferente las cosas. Y eso toma tiempo. A pesar de todas las limitaciones de este país, creo que nos quejamos demasiado. La literatura es lo que a mí me permite vivir, sin asfixiarme, puesto que la realidad no responde a ciertas perspectivas deseadas.

—**¿Eso te hace feliz?**

—Escribir y entregarse a literatura no son ingredientes para la felicidad. Porque incluso en sus mejores momentos, durante su etapa más creativa, escribir produce angustia y una sensación de incertidumbre. Es igual a lo que ocurre antes de una carrera. Nunca se sabe si el caballo va a ganar o perder. Es en el desafío, y en esos instantes, donde radica la felicidad. No creo que la literatura sea un refugio para tristes. Aquí creemos, erróneamente, que con la literatura uno puede aislarse del mundo; y no es así. Para escribir es necesario estar en contacto con la vida.

—En la novela aparece Roldán, quien es un asesino que aparentemente se lanza a un proyecto con todas las de ley. ¿Por qué de nuevo este personaje en la literatura de Vásconez?

—He dicho en varias ocasiones que estoy construyendo un universo unitario y cíclico. Roldán ha circulado por algunos cuentos anteriores (*Crónica de la sangre*, *Un resplandor en la ventana*), y al contrario de lo que dices es un hombre lleno de terrores. Recuerda los capítulos del hotel, cuando recibe esa misteriosa llamada telefónica. Luego, los reflexiones que se hace al contemplar el cementerio, aparte de su soledad y de los recuerdos de su infancia, todo eso lo convierte un ser angustiado. Pero al mismo tiempo, es un profesional dispuesto a cumplir a cabalidad sus propósitos. En todo caso, Roldán no puede renunciar a la muerte.

—¿Quien es J. Vásconez para Javier Vásconez?

—J. Vásconez para Javier Vásconez es un personaje, gracias al cual he podido moverme con soltura y libertad por los pasadizos de esta novela. Es un personaje, un narrador que me ha ayudado a descubrir, con sabiduría y calma, ciertos sutilezas y recovecos de la narración.

—¿Se te ha aparecido J. Vásconez en algún momento?

—J. Vásconez apareció por primera vez en *Café Concert*. Luego, en otro cuento, *Un extraño en el puerto*, y por último en esta novela. Al contrario de lo que me ha ocurrido con otros personajes, quienes

han sido el producto de una visión súbita y poderosa, como es el caso del doctor Kronz, sobre el que creo haber hablado cuando lo vi caminar una tarde lluviosa por la Mariscal, en cambio J. Vásconez es como un *iceberg* salido bruscamente de la nada. Quizá estoy haciendo trampa, quizá lo he vislumbrado arrinconado en un pequeño periódico de provincia, teniendo que escuchar y tragarse todos los acontecimientos y la mugre que ocurre en la ciudad.

—¿Con la creación de este personaje la literatura ecuatoriana entra en otra dimensión?

—No podría responder a esa pregunta. A veces me pregunto si de verdad existe la literatura ecuatoriana. Quizá solo sea una lista de novelas más o menos logradas, y para decirlo con honestidad, lo que se destaca es la poesía y el cuento que han tenido continuidad. Tenemos Carrera Andrade, Gangotena y César Dávila, pero en novela andamos por la cuerda floja. Hay épocas de silencio, es como si el país le hubiera dado la espalda a la novela.

—Quito casi siempre está presente en tu obra, pero en *La sombra del apostador* es otra ciudad, no la de las calles del centro colonial precisamente, sino la de las expresiones de la gente.

—Hay tantos espejos donde uno puede mirarse. El Quito sobre el que hablo es una invención. En ningún momento he pretendido que el Quito de mis cuentos y de mis novelas sea real o auténtico. En esta novela hay incluso una buena dosis de libertad fabuladora en cuanto a tiempos y épocas.

mítico con que debía ser contada esta historia, como si todo hubiera ocurrido muchos años atrás. Por otro lado, me di cuenta de que me hacía falta libertad literaria para escribirla. Entonces ignoré la verosimilitud y di más importancia a la veracidad de la ficción. En ese instante se me abrió la novela... Así empezó la escritura fluida. Escribí los tres primeros capítulos bajo un impulso creador muy poderoso, después sobrevino una especie de bloqueo o de parálisis. Fue cuando tuve conciencia del narrador J. Vásquez.

—**Háblame de los homenajes...**

—**El viajero de Praga y La sombra del apostador** están llenos de homenajes. Hay homenajes, explícitos y casi desvergonzados, a varios escritores que admiro. Entre ellos están Cervantes, Kafka, Onetti, Camus, Céline, pero también he homenajeado a escritores como Le Carré y Chandler. Estos homenajes aparecen en casi todos mis libros, desde que empecé a escribir.

—**¿Fundamentalmente es un homenaje a la literatura? Porque se nota muchísimo trabajo de investigación, los caballos, lo del hipódromo, Quito mismo. ¿Cómo fue esa investigación, tardaste en ubicar los sitios o es ficción pura?**

—Toda ficción parte de una semilla, o de un germen que está relacionado con la realidad. Nunca hubo un hipódromo importante en Quito. Hace muchos años existió La Carolina. Fue un proyecto precario y sin mayor resonancia. No obstante, para escribir esta novela leí libros y reportajes sobre los hipódromos de Londres, París y Buenos Aires. Tam-

bién leí una biografía del jockey Shoemaker y otra de *Tiny Wells*. Dispuse de un material bastante amplio para informarme, aunque como tú bien sabes, esta anécdota del hipódromo pasa a ser secundaria en la novela. Hay otros elementos tan importantes como la carrera, el amor, la corrupción y el poder.

—**¿Cómo es posible que un escritor ecuatoriano con todas las dificultades que tenemos, con todas las carencias culturales, trabaje a tiempo completo?**

—Mi relación con la literatura es el producto de una pasión. Escribo porque quiero, nadie me ha obligado. Escribo con un ojo entrenado para ver de manera diferente las cosas. Y eso toma tiempo. A pesar de todas las limitaciones de este país, creo que nos quejamos demasiado. La literatura es lo que a mí me permite vivir, sin asfixiarme, puesto que la realidad no responde a ciertas perspectivas deseadas.

—**¿Eso te hace feliz?**

—Escribir y entregarse a literatura no son ingredientes para la felicidad. Porque incluso en sus mejores momentos, durante su etapa más creativa, escribir produce angustia y una sensación de incertidumbre. Es igual a lo que ocurre antes de una carrera. Nunca se sabe si el caballo va a ganar o perder. Es en el desafío, y en esos instantes, donde radica la felicidad. No creo que la literatura sea un refugio para tristes. Aquí creemos, erróneamente, que con la literatura uno puede aislarse del mundo, y no es así. Para escribir es necesario estar en contacto con la vida.

—En la novela aparece Roldán, quien es un asesino que aparentemente se lanza a un proyecto con todas las de ley. ¿Por qué de nuevo este personaje en la literatura de Vásconez?

—He dicho en varias ocasiones que estoy construyendo un universo unitario y cíclico. Roldán ha circulado por algunos cuentos anteriores (*Crónica de la sangre*, *Un resplandor en la ventana*), y al contrario de lo que dices es un hombre lleno de terrores. Recuerda los capítulos del hotel, cuando recibe esa misteriosa llamada telefónica. Luego, los reflexiones que se hace al contemplar el cementerio, aparte de su soledad y de los recuerdos de su infancia, todo eso lo convierte un ser angustiado. Pero al mismo tiempo, es un profesional dispuesto a cumplir a cabalidad sus propósitos. En todo caso, Roldán no puede renunciar a la muerte.

—¿Quien es J. Vásconez para Javier Vásconez?

—J. Vásconez para Javier Vásconez es un personaje, gracias al cual he podido moverme con soltura y libertad por los pasadizos de esta novela. Es un personaje, un narrador que me ha ayudado a descubrir, con sabiduría y calma, ciertos sutilezas y recovecos de la narración.

—¿Se te ha aparecido J. Vásconez en algún momento?

—J. Vásconez apareció por primera vez en *Café Concert*. Luego, en otro cuento, *Un extraño en el puerto*, y por último en esta novela. Al contrario de lo que me ha ocurrido con otros personajes, quienes

han sido el producto de una visión súbita y poderosa, como es el caso del doctor Kronz, sobre el que creo haber hablado cuando lo vi caminar una tarde lluviosa por la Mariscal, en cambio J. Vásconez es como un iceberg salido bruscamente de la nada. Quizá estoy haciendo trampa, quizá lo he vislumbrado arrinconado en un pequeño periódico de provincia, teniendo que escuchar y tragarse todos los acontecimientos y la mugre que ocurre en la ciudad.

—¿Con la creación de este personaje la literatura ecuatoriana entra en otra dimensión?

—No podría responder a esa pregunta. A veces me pregunto si de verdad existe la literatura ecuatoriana. Quizá solo sea una lista de novelas más o menos logradas, y para decirlo con honestidad, lo que se destaca es la poesía y el cuento que han tenido continuidad. Tenemos Carrera Andrade, Gangotena y César Dávila, pero en novela andamos por la cuerda floja. Hay épocas de silencio, es como si el país le hubiera dado la espalda a la novela.

—Quito casi siempre está presente en tu obra, pero en *La sombra del apostador* es otra ciudad, no la de las calles del centro colonial precisamente, sino la de las expresiones de la gente.

—Hay tantos espejos donde uno puede mirarse. El Quito sobre el que hablo es una invención. En ningún momento he pretendido que el Quito de mis cuentos y de mis novelas sea real o auténtico. En esta novela hay incluso una buena dosis de libertad fabuladora en cuanto a tiempos y épocas.

—En *Un extraño en el puerto* Quito incluso tiene un puerto y se oye la sirena de un barco. El Quito de tus novelas, ¿es el que desearías que sea o el que puede ser posible algún día?

—Es un Quito imaginario y el que nunca va a existir, porque no se puede cambiar la geografía. También es el Quito de mi infancia, de una época que ya sucumbió, es el Quito barroco del centro, con sus iglesias y sus campanarios, con sus pasajes y zaguanes. Pero sobre todo es un Quito inventado. Aunque también es el que va creciendo con otras opciones de vida. Sin embargo, deseo insistir que todos estos Quitos, esta acumulación de Quitos, como cuando uno inventa un personaje, no corresponde a una sola persona ni está tomado únicamente del Quito real.

—¿Por qué la intriga es importante como una forma de trabajar la literatura?

—En esta novela estuve más preocupado por captar esas voces dispersas, confusas, por reunir y comprender a todos los personajes que se iban configurando de manera casi automática en mi cabeza, que por la intriga. Una novela es una visión del mundo, es una relación con el lenguaje y también es una forma de adentrarse por ciertas zonas enigmáticas de la realidad. Alguien dijo que no se debe juzgar un texto por lo que anuncia sino por lo que tiene de inexplicable; con *La sombra del apostador* espero haber alcanzado, de algún modo, esa región donde convive con el mismo derecho lo inexplicable y lo misterioso, donde a veces, solo a veces, accedemos a la zona áspera la literatura.

—Hay gente que relaciona la obra de Vásconez con la película de Sebastián Cordero, *Ratas, ratones y rateros* por el enfoque de la realidad ecuatoriana.

—No creo que exista relación entre el cine de Cordero y mis obras. Yo respeto su película, la verdad es que me gustó mucho. Pero hace muchos años que yo estoy metido de lleno en el mundo marginal.

—Con *La sombra del apostador*, ¿cuánto ha crecido Javier Vásconez con respecto a su novela anterior *El viajero de Praga*?

—Quizá soy más sabio y por lo tanto más humilde. Porque escribir es como caminar por los hilos de una telaraña.

## ÍNDICE

- **Eliseo Diego**  
La experiencia y la expresión de la memoria..... 9
- **Dulce María Loynaz**  
La poesía, la meta desconocida..... 37
- **Daniel Chavarría**  
Tengo toda una leyenda creada..... 49
- **Paco Ignacio Taibo II**  
¡Muerta la literatura policiaca. Viva la literatura  
policiaca!..... 99
- **Antonio Gala**  
La pasión es todo..... 111
- **Manuel Vázquez Motalbán**  
No sé hacer otra cosa que escribir a máquina y  
cocinar..... 131
- **Juan José Millás**  
La realidad o el espejo de la ficción..... 147
- **José Saramago**  
Doce minutos para no olvidar..... 169
- **Javier Vásconez**  
Un fabulador exiliado en la sierra..... 175

En estas entrevistas hay un eje común: la creación literaria requiere de la experiencia, la vitalidad y el sentido universal de la vida para que sus resultados sean trascendentes. También, y no en menor medida, está el talento particular que se descubre en un esfuerzo cotidiano, lecturas disímiles, conversaciones vanas y profundas, pero también con la reflexión cotidiana de lo que realmente es posar los pies sobre la Tierra. *Celebración de la libertad*, el primer libro de entrevistas que publica el periodista Orlando Pérez, recoge la voz de escritores iberoamericanos con una profunda convicción en la palabra. En cada una de las entrevistas se puede también observar el diálogo como mecanismo de exploración íntima.

Escritores como periodista asumen un solo reto: abrir más cauces a la lectura de las respectivas obras de los creadores.

Con las entrevistas pueden ocurrir dos cosas. La primera, que quien no haya leído a alguno de los entrevistados recurra a sus novelas o poemas porque las respuestas generan expectativas. Segundo, que quien ya los leyó descubra varias de las causas que llevaron al autor a escribir tal o cual obra.

Y más allá de eso, este libro inaugura una serie en esta colección de LIBRESA para un género todavía no suficientemente explotado en el Ecuador: la entrevista literaria.



9 789978 806715