

diezaños

Conversaciones en Cartagena de Indias con Héctor Abad Faciolince, Jaime Abello Banfi, Cristian Alarcón, Alessandro Baricco, Philip Boehm, Piedad Bonnett, Lydia Cacho, Martín Caparrós, Javier Cercas, Sergio Dahbar, Erri De Luca, Junot Díaz, José Ángel Fernández, Peter Florence, Carlos Fuentes, Santiago Gamboa, David Grossman, Wilder Guerra, Mario Jursich, Eduardo Lago, Jonathan Levi, Valeria Luiselli, Ian McEwan, Rosa Montero, Herta Müller, Néida Piñon, Marianne Ponsford, David Rieff, Salman Rushdie, Daniel Samper Pizano, Estercilia Simancas, Vicenta Siosi y Juan Gabriel Vásquez

diezaños

Conversaciones y fotografías
Hay Festival Cartagena de Indias
2006 — 2015

diezaños

Conversaciones
Hay Festival Cartagena de Indias
2006 — 2015

Fotografías
Daniel Mordzinski

HAY FESTIVAL
ÁFRICA AMÉRICA ASIA EUROPA ORIENTE MEDIO



cooperación
española



LITERATURA RANDOM HOUSE

HAY FESTIVAL

HAY FESTIVAL

diezaños

diezaños

Conversaciones
Hay Festival Cartagena de Indias
2006 — 2015

Fotografías
Daniel Mordzinski

HAY FESTIVAL




índice

agradecimientos

Peter Florence 9

invitación a una fiesta

Margarita Valencia 11

2009

Junot Díaz
y Eduardo Lago 15

2010

Peter Florence
e Ian McEwan 25

2010

José Ángel
Fernández, Wilder
Guerra, Estercilia
Simancas y Vicenta
Siosi 37

2011

Alessandro
Baricco y Marianne
Ponsford 47

2011

Lydia Cacho y Daniel
Samper Pizano 59

dossier fotográfico 68

2011

Jaime Abello
Banfi, Cristian Alarcón,
Martín Caparrós y
Sergio Dabbar 99

2012

Carlos Fuentes,
Santiago Gamboa
y Juan Gabriel
Vásquez 109

2012

Peter Florence
y Salman Rushdie 121

2012

Julian Barnes,
Marianne Ponsford
y Mario Vargas
Llosa 133

2012

Mario Jursich
y Nélida Piñon 149

dossier fotográfico 158

2013

Javier Cercas y Juan
Gabriel Vásquez 187

2013

Philip Boehmy
Herta Müller 201

2013

Erri De Luca
y Valeria Luiselli 213

2013

Héctor Abad Faciolince,
Piedad Bonnett, Rosa
Montero y David Rieff 221

2013

David Grossman
y Jonathan Levi 235



agradecimientos

Peter Florence

Todo empezó con Gabo y el clima en Gales. «Olvídate. Hay-on-Wye es demasiado frío y húmedo para él», dijo Carlos Fuentes. «Vas a tener que llevarle el festival.» Y eso fue lo que pasó. Aquí estamos diez años después, reunidos alrededor de las historias, felizmente empeñados en compartir sueños e ideas bajo el sol abrasador del Caribe colombiano.

Hay una versión más larga, por supuesto, que incluye la generosidad de Carlos y sus habilidades diplomáticas, el patrocinio silencioso de Gabo, la elegante naturalidad de los cartageneros y su hospitalidad; una historia de aventuras en la cual aparece el Nobel nigeriano Wole Soyinka bailando en las calles de una ciudad construida con el expolio de la esclavitud; una historia en la que presidentes y poetas discuten sobre la belleza, y periodistas y negociadores se encuentran en una habitación para defender la libertad de expresión; es una historia de iniciación que celebra el surgimiento de una nueva y resonante generación de escritores hispanoamericanos y estimula a miles de colombianos jóvenes a escribir por placer; y es una historia de amor, en la que cientos de escritores de todo el mundo son seducidos por un país maravilloso que está emergiendo de la guerra civil, que atesora a sus contadores de cuentos y que adopta nuevas formas de imaginar el mundo.

En el centro de esta historia hay una mujer extraordinaria: Cristina Fuentes La Roche. Su amplitud de

miras logra reunir en Cartagena a escritores, lectores, patrocinadores y medios, y esta reunión es siempre una fiesta gracias a su donaire y a su encanto, a la fortaleza de carácter con la que enfrenta los obstáculos.

Margarita Valencia y Martín Gómez se encargaron de la transcripción y de la edición meticulosa de las conversaciones que aparecen en el libro, en las cuales se ha logrado capturar la intensidad y la espontaneidad de las conversaciones entre algunas de las personas más lúcidas del planeta. Estos diálogos han enriquecido y enriquecerán nuestra percepción de muchos otros libros.

Las fotografías de Daniel Mordzinski merecen capítulo aparte. No son un registro periodístico del acontecimiento sino el resultado de la colaboración entre creadores. Más que retratos, son historias, cada una de las cuales explora la personalidad y el contexto. Son irónicas, autocríticas, juguetonas; minimizan la soledad del escritor, se burlan del heroísmo del artista. Y son asombrosamente bellas.

AECID y Penguin Random House, coeditores de este libro, merecen nuestra gratitud.

Así fueron los primeros diez años. Quisiéramos que nos acompañaran los próximos diez. Serán más que bienvenidos.

invitación a una fiesta *Margarita Valencia*

Después de un breve periodo de hibernación, volvió a despertar la idea de la literatura como representación y las palabras recuperaron sin pudor sus poderes mágicos. Los libros dejaron de ser los depositarios exclusivos de la poesía y ésta regresó al cuerpo, donde nació; a los cuerpos, donde ha vivido siempre, despezándose bajo el sol. Apenas pasaron los primeros pregoneros del Hay Festival, hace diez años, la gente salió a la calle y no ha dejado de hacerlo desde entonces, año tras año, a finales de enero.

Este libro celebra ese despertar y a los participantes del ritual: a los lectores, espectadores, danzantes que atendieron el llamado; y a los creadores, poetas, actores, músicos que aceptaron la invitación a poblar el escenario y las calles. Quiere servir también de señuelo para atraer a nuevos participantes a esta fiesta. Y de guía, cuando queramos atisbar por nuestra cuenta en los misterios de la creación.

El libro, como el Hay Festival, es una fiesta a la que todos están invitados: el trabajo fotográfico de Daniel Mordzinski es una convocatoria a navegar y es tierra firme que nos acoge, y el diseño de Juanjo Justicia lo ilumina. Las conversaciones son una selección imposible de las muchas conversaciones de aquí y de allá que pueden escucharse en www.hayfestival.com. La escogencia se hizo pensando en los lectores que han participado en el carnaval, que esperan ilusionados

la revelación de la magia pero no quieren renunciar al asombro y a la sorpresa; los que respetan a los creadores pero también se saben partícipes esenciales de su proceso de creación.

Después de la transcripción palabra por palabra, sometimos las conversaciones a tres hervores para que quedaran en su punto: debían ser precisas, sin adornos que opacaran la belleza de las ideas y de las palabras expresadas, pero frescas, con esa frescura que caracteriza las ideas que nacen en el curso de una conversación entre amigos.

Queremos que a este libro, como al Festival que celebra, nos sintamos impulsados a volver para reavivar el júbilo que siempre nos produce la literatura.



2009

Junot Díaz y Eduardo Lago

EDUARDO LAGO Si te dieran la oportunidad, ¿elegirías otra profesión?

JUNOT DÍAZ En un momento como éste, sí. Yo empecé a escribir porque creía que un escritor se quedaba tranquilo en su casa, sin que nadie lo molestara. Yo soy medio ermitaño: aunque me encanta ver gente y hablar con los lectores, estos encuentros me dan un miedo tremendo. Entonces, a veces sí. Pero es que yo quiero mucho los libros, Eduardo, y para quienes nos encanta leer, el mejor trabajo es ser escritor.

EL Si quieres vamos a un momento muy importante, quizás el más importante de tu vida, cuando tienes aproximadamente seis o siete años. Llegas a Estados Unidos y, si lo recuerdo bien, de repente te envuelve una especie de muralla de silencio porque alrededor tuyo el inglés desplaza por completo al español... ¿Cómo fue esa experiencia, que sigue siendo algo muy vivo en todo lo que escribes? Porque en tus libros los dos idiomas están presentes de una manera compleja.

JD La inmigración es una mierda. Es una cosa muy fuerte, más que todo para los muchachos, para los niños. El inglés me pareció muy difícil. Para mí fue un desafío enorme. Cuando llegué a Estados Unidos pasé como dos años en los que no hablaba ni una palabra de inglés. Fue como un bloqueo, yo no podía hacer nada con ese idioma. Imagínate qué ironía: luché muchísimo para aprender inglés, y después

perdí casi totalmente el español. Yo me crié en un barrio completamente boricua y *African American*, donde nadie hablaba español. Ni los inmigrantes nuevos: en la calle no se hablaba español. En esa época —estamos hablando de los años setenta— había una vergüenza enorme en Estados Unidos. Fuera de lugares como Nueva York y Los Ángeles, la mayoría de latinos no hablaba español en público. Eso era muy feo. Parte de mi interés por los idiomas, del amor que le tengo a la escritura, al lenguaje, tiene mucho que ver con esos primeros años peleando para tratar de comunicarme, luchando para aprender un idioma ajeno... Eso te deja marcado.

EL He hablado con otros escritores latinos de Estados Unidos, en concreto con Sandra Cisneros, que me decía: «Es un milagro que yo sea escritora. No sé cómo pudo suceder, porque todo era un complot para que yo no llegara aquí». Yo no sé cómo llegaste al milagro de los talleres de escritura donde te animaron. Porque me imagino que además te encontrarías sin modelos válidos..., pero ya hablaremos de eso después. ¿Cuáles fueron tus primeras lecturas?

JD Mi papá era militar, esa clase de militar muy salvaje. El tigre era un bruto. A él no le importaban nada los libros ni el arte: él sólo quería tener hijos, sus cabos, otros militaritos... El ambiente y la cultura de mi familia eran muy militares. No había libros. Mi hermano y yo duramos años yendo cada sábado

durante cuatro horas al *rifle range*, no sé cómo se dice en español, a tirar con rifle. Y los domingos hacíamos boxeo. Ése era el sueño de mi papá, que quería criar a un par de muchachitos militares. Yo odiaba todo eso: era un muchacho al que no le importaban el boxeo, el rifle, las balas, el ejército... Mi rebelión fue empezar a leer. Ésa fue mi manera de escapar de mi papá y de esa locura que había en la familia. Para hacer su rebelión, otros muchachos hacen vainas locas. Yo me metí a leer, porque mi papá era como demente. De los primeros libros que leí recuerdo que las cosas que me encantaban no eran de aventuras ni de acción; siempre eran historias de familias normales, porque eso era todo lo que yo quería en ese momento: quería tener una familia normal en la que tú pudieras hablar con tu papá y mirarlo a los ojos. Porque, imagínate, mi papá era tan salvaje que no podías mirarlo a los ojos; tenías que decirle «señor». Era un disparate. Mis primeras lecturas fueron libros de la escritora inglesa Enid Blyton, cosas muy cursis. Mi papá siempre decía: «Coño, tú vas a terminar maricón». Y yo le respondía: «Bueno, señor, uno tiene que buscar su vida... Quédate tú con tu rifle y yo me quedo aquí con mis libros y ya».

EL ¿Y los libros de ciencia ficción vinieron después? Creo que ibas a las bibliotecas por tu cuenta y leías más o menos todo lo que te caía en las manos.

JD Mi papá tenía uno de esos trabajos de cinco de la tarde a doce de la noche. Entonces cuando yo salía de la escuela tenía muchas horas libres y me iba a la biblioteca a buscar libros. Imagínate, ésa era la única oportunidad que tenía de escapar del señor. Cuando tenía doce o trece años, me dio la locura de la ciencia ficción; y me duró como hasta los quince años. Después uno se da cuenta de que tiene que tomar una decisión: la ciencia ficción o las muchachas.

EL Y al final conseguiste juntarlas en la novela...

JD Uno tiene que utilizar todas sus locuras.

EL Yo creo que en tu caso fue muy difícil encontrar no solamente una voz, sino también una manera de escribir con cierta claridad. Se dice que uno tiene que escribir dentro de una tradición...

JD Sí, pero mira: lo de ser escritor siempre es una pelea contra la soledad. Tú puedes ser el muchacho de una familia riquísima, que viene de una tradición muy fija, que cuenta con muchísimos modelos en su vida y que tiene millones de libros en su casa, pero aún así terminar una novela es una maldita lucha. Ese pleito contra la página en blanco es casi la misma vaina, sin importar si uno es rico o pobre. Yo tuve que luchar mucho para encontrar modelos y libros que hablaran de las cosas que me interesaban: el Caribe, la dictadura, por qué todos los hombres que yo conocía les metían los cuernos a sus mujeres y nadie lo mencionaba en público, por qué a nadie le interesaba para nada la vida de los inmigrantes en nuestro propio país, todas esas cosas... Yo no encontraba eso en Shakespeare. Dicen que en Shakespeare puedes encontrar el mundo entero, pero eso es mentira. Todos tenemos experiencias y vidas, pero la mayoría tiene experiencias para las que no hay modelos... *There is nothing that came before.*

EL Pero Toni Morrison, y gente así, te ayudan un poco a entenderte, ¿no?

JD Claro. Si no fuera por los escritores *African American* de Estados Unidos me habría vuelto loco. Cuando me meto en las librerías de México, Cartagena o Bogotá, veo que los libros de Estados Unidos que se traducen al español son los menos interesantes, los que menos valen la pena. Por eso a quienes quieren conocer literatura norteamericana les digo que dejen de leer Truman Capote o Paul Auster, por favor... Ustedes mantienen a ese hombre más rico que el diablo. Y vale la pena, Auster es un gran escritor. Pero, por favor, métanse a leer a gente como Edward P. Jones o Toni Morrison.

EL Te gusta Cormac McCarthy...



Junot Díaz

JD Ah, Cormac McCarthy, sí... Para mí McCarthy es uno de los escritores angloparlantes importantes. El tigre está completamente loco. Yo no sé si han leído sus novelas; en inglés son una cosa sumamente extraña. No hay nadie que escriba como él. Y a él le interesa algo que en Estados Unidos no es muy importante: la frontera entre Estados Unidos y México. Y es una vaina muy rara que un gringo tenga esa obsesión. McCarthy ha producido una literatura muy interesante e importante.

EL Para mí, que lo traduje, es evidente que en *Los Boys*, tu primer libro de cuentos, hay una división muy clara entre las dos partes. Están los dos mundos: el de República Dominicana, el de la Isla, por una parte, y luego el de los barrios de Nueva Jersey, donde incluso el lenguaje cambia. Después de ese libro, estuviste diez años como diciéndole al mundo: «Déjenme en paz, que tengo que escribir otro libro y no tengo ni idea de cómo voy a hacerlo». Y aguantaste diez años. ¿Cómo fue eso?

JD Yo no sé por qué me pegaron este ritmo, no puedo explicarlo, pero yo escribo lentísimo. Si escribo un cuento en un año, para mí ya es mucho. Y te digo, yo me levanto todas las mañanas a escribir. Yo me fajo para escribir. Pero es que tengo que botar gran parte de lo que escribo, porque es una mierda. Hombre, esos once años fueron horribles. En esos años yo estaba como en el desierto. Uno se pierde después de dos o tres años tratando de lograr algo. Uno ya ni sabe dónde está. Lo más difícil fue mantener la fe en que ese proceso iba a terminar en algo bueno, en una novela que valiera la pena.

EL ¿Qué hacen *Los 4 Fantásticos* junto a Derek Walcott antes de empezar tu novela? Esos versos de Derek Walcott que son potentísimos, que dicen al final: «Solo soy un negro pelirrojo enamorado del mar, recibí una sólida educación colonial, tengo de holandés, negro e inglés, así que o no soy nadie o soy una nación». Estos versos vienen seguidos, para apoyarlos, de una cita de uno de los cómics de Marvel...

JD Es una cita de Stan Lee... En el Caribe se encuentran todas las cosas buenas y todos los disparates del mundo. Yo quería enseñar que ser caribeño es pertenecer a una cultura donde tú tienes muy vivos los cómics, pero también el arte profundo de autores como Walcott o García Márquez.

EL En *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* hay novelas dentro de la novela, una de las cuales se enmarca en la tradición latinoamericana de la novela de dictadores. Es cuando dedicas todo un segmento importantísimo a analizar la dictadura de Trujillo. Hay novelistas que han hecho eso mismo y lo han hecho bien. Voy a nombrar dos novelas importantes: *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez, y *La fiesta del chivo*, que a mí como escritor me parece fantásticamente bien construida. Sin embargo, tú dices: «Algo no va bien aquí, lo que estos tipos están haciendo es perpetuar el mito del poder». Tú intentaste darle la vuelta para atacar la figura del dictador por abajo, en lugar de engrandecerla. Algo muy complicado...

JD Traté de escribir una novela sobre la dictadura de Trujillo, pero también sobre el presente, sobre esa energía de los carajitos —como decimos nosotros—, sobre los jóvenes a los que la historia no les importa nada. Quería demostrar que la historia sigue viva incluso en la vida de la gente que más rechaza la idea de que una dictadura o el pasado son importantes. Óscar, el personaje principal de la novela, es un *nerd* enorme. A ese muchacho no le importa la historia dominicana: no le importa quién era Trujillo, qué pasó en 1955 o cómo se metieron los Estados Unidos allá... Nada de eso le importa. Él solo quiere hablar de cómics, de Frank Herbert, de *Dune*, de *Star Wars*, de *Star Trek*... Yo quería demostrar que uno no puede separar con un cuchillo el presente del pasado, que no es tan fácil. No creo que lo haya expresado bien, pero la idea es tratar de demostrar que la historia sigue viva. Uno no puede abandonar el pasado. Yo creo que eso le hace mucho daño a la literatura de un país.

EL Me parece que los norteamericanos tienen serios problemas cuando un escritor latino tiene mucho talento. Las críticas que hacen de los libros de los latinos siempre son iguales —me refiero a medios como *The New York Times*, *The New York Review of Books*, etcétera—: son completamente estúpidas, porque tienen una preconcepción de lo que los latinos saben o deben hacer y, en cuanto se encuentran con un latino un poco intelectual, que les habla de las cosas que les interesan a los blancos, dicen: «Algo aquí no está funcionando». ¿Cómo ves esto?

JD Uno puede disfrutar y gozar leyendo un libro o una novela. Pero leer una novela para hacer una crítica es un trabajo. Tú tienes que leer no solamente esa novela, sino también muchísimas cosas alrededor suyo. Tienes que entender el contexto, de dónde surgió esa novela. Y yo creo que a veces es más fácil escribir una reseña sobre los zapatos que te gusta ponerte o la comida que te gusta comer, porque así puedes evitar el gran trabajo de entender de dónde sale esta novela, por qué es tan importante o por qué da tanto miedo... Especialmente cuando es una novela que viene de abajo y está llegando a una institución como *The New York Times*...

EL Te has referido varias veces al miedo en la relación entre lo anglosajón y lo hispano.

JD Es verdad que mucha gente viaja a Nueva York o a Miami y lo pasa muy bien. Pero si realmente quieres conocer una cultura o un país, tienes que tener doce o trece años, asistir a una escuela pública y durar seis meses allí para darte cuenta de cuáles son sus valores. Y hay una cosa fundamental: en Estados Unidos, aunque digan lo contrario, tienen un temor profundo del español y de los latinos. Yo creo que en cada pesadilla que un gringo tiene, siempre hay un latino. Y puedes viajar allá, y no te das cuenta de eso. Pero uno de estos días tienes que hablar con un joven latino que se esté criando en Estados Unidos y charlar un poco de sus experiencias: es una cosa salvaje.

EL Has trabajado muchísimo las mujeres de distintas generaciones, sus voces... Hay ahí un trabajo, como dirías tú, del diablo. Para un escritor es muy difícil encarnar la voz de un género que no es el suyo.

JD No sé cuál sea la reputación que tienen los escritores masculinos en Colombia, pero en Santo Domingo y en Estados Unidos los hombres tienen fama de escribir tremendamente mal sobre la mujer. Cuando tienen que crear un personaje femenino, siempre les sale malísimo. Yo quería evitar eso. Pero también te digo: yo me crié con mi mamá, mis dos tías, mi abuela y todas sus amigas... En una casa con tantas mujeres, esas voces te llegan. Tú te das cuenta de que una mujer es una cosa muy distinta, poderosa e interesante. A veces esa imagen que un muchachito tiene de las mujeres es demasiado simple y básica. Creo que duré once años escribiendo esta novela, porque tenía que romper muchísimos prejuicios. Como escritor, como hombre, quería escribir los personajes femeninos de otra manera. Es verdad: yo quería escribirlas de una manera que me conviniera, que me favoreciera como hombre, pero esos no son personajes, son esclavos: *that's how you write someone who you can control. I mean, I don't know Eduardo... for a male writer...*, para un escritor hombre el reto más grande es tratar de darles humanidad a sus personajes femeninos. En la vida real todas las mujeres que conoces son seres humanos. No sé por qué cuando los hombres se ponen a escribir empiezan a simplificar a las mujeres. Yo, de verdad, cansé a todas mis amigas: les daba esos capítulos con la voz de la mamá o la hermana, y les decía, «Por favor, ayúdame. Arréglame esta mierda, yo quiero que suene bien».

EL ¿Qué significó para ti el Pulitzer, qué consecuencias ha tenido y cómo te ha cambiado la vida?

JD En España y en otros lugares los premios son muy importantes. No quiero decir que el Pulitzer no lo sea, pero no te da mucho dinero, económicamente no te va a cambiar tu vida. Te dan diez mil dólares,

que después de impuestos son seis mil. Duré once años escribiendo una novela: seis mil dólares en once años... Eso no es dinero. Hay muchísimos escritores jóvenes trabajando, y creo que esos premios valen la pena porque pueden impulsar a algunos de ellos. El Pulitzer me dio la oportunidad de viajar a varios lugares... Cuando te dan un premio, es un honor. Durante el año que sigue al premio, no puedes escribir. Creo que he escrito como dos palabras en estos dos últimos años, porque siempre estoy viajando. A mí me encanta Cartagena, pero te digo que aquí no se puede escribir. Si yo viviera aquí, me volvería loco. Es como Santo Domingo. El premio me cambió la vida en algunas cosas. Mi pasaporte está gordísimo. Pero en otras cosas, no, es lo mismo: sigo con la misma mierda de ropa.

Junot Díaz REPÚBLICA DOMINICANA, 1968

es autor de *Los Boys* y de *Así es como la pierdes* y de la novela *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Ha recibido el MacArthur Fellowship y ha ganado los premios Dayton Literary Peace Prize, National Book Critics Circle y Pulitzer.

Eduardo Lago ESPAÑA, 1954

es autor de las novelas *Llámame Brooklyn* y *Siempre supe que volvería a verte*, *Aurora Lee*, así como de *Cuaderno de México*, *Cuentos dispersos* y *Ladrón de mapas*. Ha ganado los premios Bartolomé March, Ciudad de Barcelona, Fundación Lara, Nacional de la Crítica y Nadal.



2010

Peter Florence e Ian McEwan

PETER FLORENCE Quiero comenzar con una pregunta sobre el tono. Tu trabajo explora a menudo los extremos del amor, la muerte, el sexo y la violencia pero con una contención, con un control de la prosa que no resulta jactancioso o presumido, un poco a la manera de Flaubert. Algunas veces tu presencia es una ausencia. ¿Qué piensas sobre la prosa en sí misma desde tu condición de escritor?

IAN MCEWAN Yo pertenezco a la tradición intelectual británica del empirismo, del pragmatismo y del placer de nombrar las cosas en sí mismas. Y comparto con Vargas Llosa la admiración por Conrad, que era alguien que sabía nombrar las cosas y que celebraba la materialidad de los nombres. Me encanta que la prosa permita hacer trucos de magia, pero también me funciona, como lector y como escritor, cuando actúa como una lámina de vidrio y puedes ver directamente no la palabra, sino la cosa que ésta nombra; no gracias a la eficacia de la oración, aunque nos gusta ver el poder de las palabras, sino por aquello a lo que la frase se refiere. Ésta ha sido una premisa para mí casi desde que comencé a escribir, a los veintiún o veintidós. Me gustan los escritores como Updike o Rudyard Kipling (desde una tradición completamente diferente), o Conrad, o Saul Bellow, que se empeñan no necesariamente en permitir que sus personajes desplieguen sus alas y se estrellen contra las ventanas sino en lograr que

se comprometan con un mundo recreado de manera convincente, y que puede ser el mundo que compartimos incluso en este momento. Hablo de realismo: allí me sitúo yo y mi prosa me sigue.

PF Y cuando estás presente en la prosa, y entablas una relación directa con el lector como Ian McEwan, a menudo me parece que se establece una complicidad retorcida con la comedia o el humor...

IM Cuando tenía veintiún o veintidós años y escribía mis primeros cuentos y se los mostraba a mis amigos para que los comentaran, me decían que tenían un humor muy negro. Eso opinaban los que disfrutaban de mis cuentos. Cuando estos cuentos aparecieron en *Primer amor, últimos ritos* me espantó la reacción que provocaron, aunque era perfectamente comprensible. En el libro había un catálogo de psicópatas y de tipos raros, de personajes muy violentos con una imaginación muy extraña, marginales. La reacción de la prensa fue que les gustaba la prosa pero les horrorizaba el contenido. Me sentí expuesto. ¿En dónde está su sentido del humor? Comenzaban los setenta y yo pensaba que después de haber vivido un siglo con Joyce, William Burroughs y Jean Genet, no había nada que no se pudiera decir. Pero estaba equivocado. En la literatura inglesa de los setenta había muchas cosas que no podían decirse. Pero me aferré a la convicción de que si tenía que nombrar

algo lo nombraba; si se atravesaba en el camino, había que enfrentarlo. En ese momento descubrí la utilidad de una cierta perversión desapegada.

PF A tus dos colecciones de cuentos les siguieron dos novelas cortas muy poderosas: *El placer del viajero* y *El jardín de cemento*. ¿Cuál era entonces tu posición en relación con la escala y con la forma en la escritura?

IM Los cuentos eran una especie de laboratorio; por eso me encantaban. Imitaba a otros escritores y escribía parodias de mis preferidos. Lo mejor de los cuentos es que si fallas sólo has perdido dos semanas de tu vida. Si escribes un cuento terrible, si no funciona, puedes seguir adelante. Hay un consejo que siempre les doy a los escritores jóvenes: «No arranquen con la novela de ochocientas páginas. Arranquen con el cuento de quince páginas, permitan que los relatos cortos sean su laboratorio, su crisol. Prueben diferentes voces como si fuera ropa nueva o un disfraz. No paren, no se queden estancados, incorporen el mundo a su vida hasta que encuentren el ritmo y la voz que les convenga».

Cuando finalmente me senté a escribir novela, gran parte de la estructura se la debía al cuento. La primera novela, *El jardín de cemento*, iba de comienzo a fin en línea recta, no tenía tramas secundarias, estaba muy estructurada, los personajes estaban contenidos: los niños aislados del resto del mundo, los padres muertos, la representación de relaciones difíciles en una casa aislada que nadie visitaba; pero en realidad esta contención escondía mis propios nervios, mis pasos inseguros hacia la novela. Con la segunda novela hice algo parecido, una joven pareja inglesa perdida en Venecia que se involucra fatalmente con otra pareja. En este caso la sensación de claustrofobia la producía Venecia: calles estrechas en las cuales era fácil perderse, una atmósfera opresiva... Mis pasos seguían siendo inseguros pero en algún momento me dije: «¡Basta!». Me había encerrado a mí mismo y necesitaba salir de esa claustrofobia. Tenía que ser un escritor más grande. Durante algunos años

dejé de escribir ficción, me dediqué a la escritura de guiones, y los guiones de alguna manera lo empujan a uno hacia el mundo: los diálogos, la interacción social, la obligación de no olvidar la historia me ayudaron a ampliar el escenario, lo cual fue muy importante para mí. Cuando volví a la novela *Niños en el tiempo*, cuya escritura me tomó siete años, me sentía más alineado con la novela tradicional, que incluye elementos como el lugar, el tiempo, los grandes escenarios. Por ello digo que en este campo fui un alumno de lento aprendizaje.

PF Durante los últimos treinta años has escrito novelas contemporáneas que en ocasiones exploran la historia del siglo XX. En el caso de *El inocente* y *Los perros negros* se contempla un ideal europeo y se examinan Alemania y las consecuencias políticas de la Segunda Guerra Mundial. ¿Cómo encuentras los temas y cómo los entroncas en temas contemporáneos o históricos?

IM Sin pensar en ello. Nabokov les dio a sus estudiantes de Literatura de la Universidad de Cornell un gran consejo: «Cuando lean un libro, no piensen en temas. Apenas están comenzando a aprender a leer. Piensen en los detalles de la novela, aprendan a mimarlos, abracen y mimen cada detalle». Y aunque éste era un consejo para lectores, pienso que es una buena descripción de lo que los escritores deberían hacer.

Un escritor no se propone: «Voy a escribir una novela cuyo tema es el fracaso o el destino de los seres humanos». Generalmente comenzamos con algo pequeño: una sugerencia, un comentario, un suspiro, un recorte de prensa o algo que escuchamos al pasar. A veces llego hasta una frase garabateando, y ésta termina teniendo un peso que no me deja en paz. Cuando comencé *Expiación* no me propuse escribir una novela sobre la expiación. El título surgió mucho después. Y tampoco pensé en escribir sobre la redención o la Segunda Guerra Mundial o lo que significa enmendar un error. Simplemente un día andaba sin hacer nada mientras mis hijos estaban

en un campamento de verano, un lugar espantoso en Holanda. Tenía un par de horas para mí solo y escribí un párrafo sobre una joven que entra a una habitación como del siglo XVIII, lleva un ramo de flores salvajes que acaba de recoger, y afuera hay un hombre joven, un jardinero; quiere hablar con él, pero no lo hace, está un poco confundida, molesta; desea a este joven. Eran sólo seiscientas palabras y no sabía por qué me llamaban tanto la atención. No sabía quién era ella, ni siquiera sabía en qué siglo estaba, y por un rato jugué con la idea de que esto fuera ciencia ficción y que sucediera en el siglo XXIII o XXIV, en una época en la que las elites preferían vivir como la alta burguesía o como la aristocracia del siglo XVIII, en la que la clase trabajadora tenía toda la tecnología y este joven jardinero tenía un implante en la cabeza que le permitía tener acceso directo a Internet. Iba a ser una novela terrible, como pueden darse cuenta. Abandoné la idea como quien abandona una fiesta espantosa después de disculparse. Así que allí se quedó el párrafo. Sabía que había comenzado una novela pero no sabía cuál y tampoco hacia dónde iría. Poco a poco escribí lo que hoy en día es el segundo capítulo de *Expiación*, luego le di a la chica una hermana, y en cuanto Briony comenzó a llenar la página me di cuenta de que ella era la heroína. Unos meses después lo vi todo claro, pero para llegar allí tuve que recurrir a todos los trucos. Uno no comienza con temas sino con cosas pequeñas.

PF ¿En qué punto, mientras escribías esta historia clásica de guerra, te diste cuenta de que estabas poniendo la convención patas arriba y creando algo diferente? ¿Fue cuando encontraste a Briony?

IM Cuando esa joven empezó a existir en la página me di cuenta de que ella sería la autora del libro, de que tendría alrededor de ochenta años y de que estaba recordando un momento en su vida pero también volviéndolo ficción. Aunque sólo pude hacerlo de manera tangencial, no completamente, pensé en lo liberador que sería dejar de ser un escritor de cincuenta años y convertirme en una anciana novelista.

Gran parte del resto surgió de ahí: que ésta sería una novela sobre literatura, sobre la forma como la literatura cuenta las historias. Al terminar sentí la necesidad de disculparme; llamé a mi editor y le dije: «Creo que va a ser difícil vender esta novela porque sólo les gustará a los escritores y es un poco larga». Me sentía genuinamente culpable; es una reflexión más bien larga sobre la naturaleza del modernismo en la ficción, sobre cómo la ficción se ajusta a la realidad que describe.

PF Quienes han leído, por ejemplo, *Amor perdurable*, piensan que tienes una gran habilidad para conjurar imágenes físicas increíblemente poderosas. Pero me pregunto si no se te ocurrió que la escena del globo al comienzo de *Amor perdurable* desbalanceaba la novela, en la medida en que es una imagen con tanta fuerza.

IM Las novelas pueden abordarse de muchas maneras..., se pueden pensar como si fueran sinfonías. Pueden comenzar con estrépito. Para no ser tan generales, pensemos en una sinfonía como *Haffner*, de Mozart, que comienza con un estimulante salto de octava que luego encuentra su camino en notas más tranquilas y apacibles, para luego irrumpir de nuevo con mucha fuerza. Las novelas también pueden hacer eso. El clímax no se construye únicamente hacia el final. Es posible comenzar con un choque de símbolos. Éste fue el caso de *Amor perdurable*. Después de un año aún no había escrito el principio de la novela. Tenía todo lo demás, pero no la apertura. Luego, durante una excursión, un amigo me contó que había leído algo sobre un accidente de globo en Alemania. En ese momento Internet apenas comenzaba y no todo el mundo tenía acceso. Afortunadamente mi esposa trabajaba en esa época para *The Financial Times* y tenía acceso, así que al buscar «muerte globo» encontró toda la información posible sobre accidentes en globo y me la envió por fax. ¿Recuerdas el fax? Eran páginas y páginas de muertes por accidentes de globo. En ese momento tuve claro el comienzo de la novela y también que

jamás me subiría a un globo. No seguí la pista de este accidente en Alemania hasta mucho tiempo después, pero la idea persistió: seis personas sostienen un globo en medio de una fuerte corriente de viento, una ráfaga lo eleva, y si todos persisten y cooperan el globo se estabilizará y podrá aterrizar; pero si una persona rompe filas los demás harán lo mismo porque nadie quiere que el viento lo arrastre. Entendí que este hecho tenía un gran significado para mí; como si fuera el principio de la moralidad. La cooperación sobrevive mientras todos hacen su parte; pero, como a menudo sucede en una guerra, si alguien deja de hacerlo o si la cooperación desaparece, el caos se desata. Así que tenía el principio de la novela y lo escribí en dos días de insomnio, bajo la sensación de un redoble de tambor. No tengo problemas con una novela que comience de manera tempestuosa y luego desacelere su ritmo para examinar lo que ha sucedido. Es lo opuesto de lo que hice en *Expiación*: aquí algo sucede y el resto de la novela especula sobre lo que sucede y su significado. Las personas recuerdan de manera distinta porque la memoria humana es una máquina imperfecta que a menudo es engañada por creencias, por emociones, por anhelos o por simples imprecisiones. No parece que hayamos evolucionado hasta el punto de tener claridad total sobre lo que nos sucede. Somos muy buenos engañándonos a nosotros mismos. *Amor perdurable* es una exploración de todas estas cosas.

PF Hablas de la memoria, de la enmienda y de contar una historia de nuevo, y supongo que tu exploración, tu interés por estos elementos te llevó a interesarte en la neurología y en lo fácil que es jugar con nuestras mentes racionales. ¿Todo esto te llevó a escribir *Sábado*?

IM Uno de los grandes misterios del mundo es cómo un kilo de esa materia esponjosa y gris que hay dentro de una protuberancia ósea sobre nuestros hombros puede producir esta brillante proyección interior de realidad, del yo, de sueños, pensamientos, deducciones. Siempre había tenido el secreto deseo de

observar un cerebro vivo y cuando comencé a escribir *Sábado* conocí a un neurocirujano muy amable que me acogió, y después de seis meses de hablar con él comencé a ir a neurocirugías. Andaba por ahí con el vestido de cirugía y me convertí en una figura conocida; tomaba café en el vestidor de cirugía y conocí a todos los anestesiólogos. Llegué a resultar tan familiar que un día, mientras el neurocirujano operaba conmigo a su lado, dos estudiantes de quinto año de medicina entraron a la sala, se dirigieron hacia mí y me abordaron: «Disculpe, doctor, ¿le importaría si observamos y nos explica por favor lo que está pasando?» «No hay ningún problema, claro que sí», les contesté. Así que me dirigí a la pantalla y les mostré: «Estamos obturando un aneurisma en la arteria cerebral media y hemos optado por esta vía». Pensé, ya sé esto, puedo hacerlo. Al final me dieron las gracias por haberlos dejado observar y se fueron. A menudo me pregunto cómo les habrá ido en los exámenes y si alguna vez se dieron cuenta de que estaban hablando con un novelista y no con un neurocirujano. Fue el proceso de investigación más intenso que he tenido.

Si me preguntas sobre la racionalidad, diría que somos criaturas racionales pero también somos otras cosas. Y creo que una de las áreas más interesantes de exploración, si pensamos en las novelas como investigaciones de la naturaleza humana, se encuentra en la mezcla de lo que sabemos con nuestra mente racional con lo que sabe nuestro corazón y lo que deseamos con nuestras emociones, y cómo todo esto se enreda. No somos autómatas que sólo hacen operaciones mecánicas, somos muchas más cosas. Aunque no sabía cómo resultaría, *Sábado* acabó siendo una exploración de todo esto.

PF ¿Cómo empezó?

IM Con una gran cantidad de notas que no iban a ninguna parte. De repente leí una frase sobre un hombre que despierta en medio de la noche y se levanta de su cama. Su esposa está durmiendo a su

Ian McEwan



lado y él la observa. En ese momento supe que ése era mi personaje, un hombre desnudo que espera que yo lo vista. Algo me conmovió en la pureza de esta imagen: él no sabe por qué está despierto ni qué es lo que lo despierta; camina hacia la ventana de su habitación y observa el invierno que se extiende en la ciudad. Es como cuando uno va por la playa y se inclina a recoger una piedra que le llama la atención, y la piedra que recoge es ésa y no otra, como lo describió alguna vez un gran científico. Pasé mucho tiempo empollando ese detalle: ¿quién es ese hombre y qué voy a hacer con él? Sólo sabía que ése era el comienzo de mi novela.

PF ¿En qué punto decidiste que en *Sábado* querías explorar la idea de un matrimonio feliz?

IM He escrito mucho sobre la infelicidad (nadie se ha quejado) y tuve algunos problemas a la hora de describir a este hombre que ama su trabajo y a su esposa, que se lleva bien con sus hijos, que además no son drogadictos... Durante mucho tiempo pensé que recrear la felicidad era un gran desafío; que quizá es mala fe intelectual de parte de los occidentales que pretenden que la gente es infeliz todo el tiempo. El único novelista que ha representado la felicidad de manera genial es Tolstói en *Ana Karenina*. Los primeros años de matrimonio de Levin y Kitty son una de las descripciones más exultantes del amor marital. Yo no pude lograr nada parecido, pero me hizo reflexionar y pienso mucho en eso hoy en día. Si uno quiere describir un momento feliz, debe recurrir al poema; la poesía nos lleva al momento preciso; si uno quiere describir el éxtasis, o el júbilo absoluto ante un paisaje, o a un amante, hay que ir a la poesía. La cosa con la novela es que se extiende en el tiempo; las novelas son largas y capturan a las personas mientras cambian; el hombre infeliz se vuelve por fin feliz, o la mujer que es feliz atraviesa por un momento difícil y se vuelve infeliz. Es la naturaleza de la experiencia humana. No se puede experimentar un orgasmo que dure cincuenta años, no es natural, y ya no habrá éxtasis si se vuelve aburrido y uno se está preguntando

cuándo terminará. Es por eso que las novelas suelen ocuparse del conflicto y del desarrollo, del cambio, del distanciamiento. Pero *Sábado* sucede en un lapso de veinticuatro horas, así que podía intentar mantener una cierta armonía doméstica, en parte porque quería que mi personaje se preocupara por el mundo; quería liberarlo de la ansiedad que inunda tantas novelas sobre amantes, y matrimonios, y adulterios y cosas por el estilo. Hay otros temas, y quería que mi personaje reflexionara sobre lo que estaba ocurriendo. Y lo que estaba ocurriendo en ese momento era que el país estaba al borde de una guerra. Seguíamos bajo la sombra del 11-S, nos enfrentábamos a la sensación de un nuevo orden mundial y yo quería que él se preocupara por eso.

PF Al final de *Sábado* hay un momento de gran impacto dramático cuando una mujer que está a punto de ser violada intenta calmar a su agresor recitándole un poema. Es un gran riesgo narrativo...

IM Lo fue. El punto es que el agresor padece una enfermedad cerebral, una enfermedad neurodegenerativa, y lo que quería mostrar era que su estado emocional podía cambiar con facilidad. No estaba sugiriendo que la mejor manera de hacer frente a un intruso en casa es leerle poesía. No creo que sea la mejor forma de mantener a raya a las personas agresivas. Pero sí fue un riesgo. El poema en cuestión forma parte esencial de la forma de ver el mundo de la tradición liberal culta decimonónica; es «Dover Beach», de Matthew Arnold. Un poema que entre otras cosas le resulta completamente desconocido a mi neurocirujano, que en un momento dado exclama: «¿Arnold qué?» Él no es un hombre a quien la literatura conmueva.

PF La mayor parte de tu siguiente novela, *Chesil Beach*, también es breve, y la poderosa escena central es una larga descripción de una noche de bodas absolutamente dolorosa y terrible. ¿Podrías describir Chesil Beach para aquellos que no están familiarizados con la geografía inglesa?

IM Chesil Beach es una formación geológica extraordinaria. Es una playa de guijarros que se extiende a lo largo de casi dieciocho millas, una franja estrecha que limita por un lado con el Canal de la Mancha (estamos hablando del sur de Inglaterra) y por el otro, hacia el interior, con una laguna salada. Esta extraordinaria franja de guijarros, de doscientos metros de ancho, es recta y a veces puede verse desde el avión. Es fascinante..., parece hecha por el hombre. La última vez que la vi antes de escribir la novela pensé que sería un lugar maravilloso para una confrontación, un momento emotivo, una pelea, para que algo saliera a flote, para que el corazón se liberara de algo; y después un personaje se alejaría caminando, una mujer que deja a un hombre y desaparece en la distancia y nunca se verán de nuevo. La geografía de esta playa le dio forma a mi historia de amor.

PF *Chesil Beach* sucede en Inglaterra, con su característica torpeza social, y en 1962, una época relevante de la historia social y sexual del país...

IM Es 1962 pero no han empezado «los sesenta», esa revolución que permeó todos los niveles de la sociedad y que enredó las relaciones humanas. No fue sólo *rock and roll* y marihuana, jipies y protestas estudiantiles; fue un momento de revelación, de liberación social, que duró más allá de los sesenta y que se extendió de muchas maneras: los movimientos feministas y ambientalistas comenzaron aquí; muchas de las cosas que hoy consideramos importantes y que siguen vivas empezaron tres o cuatro años después del momento en el que termina *Chesil Beach*. Pero si uno pudiera transportarse hasta 1962, creería que todavía es 1935 porque aún existía una cierta rigidez que controlaba las expresiones sociales. Cuando la gente habla del canon de literatura inglesa suele decir que son las cosas que no se mencionan, las que son difíciles de decir, que no pueden decirse o que no se verbalizan, las que después le dan toda la fuerza a la situación; los silencios, la incapacidad de expresar una emoción... Aquí es igual: dos jóvenes de veinte

años, bien educados, con grados universitarios, casados pero vírgenes sexuales, se enfrentan finalmente al momento en su habitación de hotel. La fiesta se acabó, los invitados se fueron, y mi novela —es una novela corta— se concentra en los acontecimientos de las seis horas siguientes, con muchos *flashbacks*. Me gusta mucho la novela corta porque las treinta o cuarenta mil palabras que pueden leerse en tres o cuatro horas tienen un dramatismo característico, un atractivo particular. Me encantan obras como *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, o *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann. Hay novelas cortas maravillosas que a menudo sacan lo mejor de los escritores. *El corazón de las tinieblas*, por ejemplo, es un clásico que probablemente se lea más que *Nostramo* y *Lord Jim*.

PF Volviendo a la trama de *Chesil Beach*, no es raro que la primera experiencia sexual sea terrible para las vírgenes. Pero una de las razones por las cuales sucede en 1962 es que hay que estar casado para llegar a la primera experiencia sexual, así que el resto de la vida será un desastre. No se trata simplemente de sentirse avergonzando al día siguiente en la escuela...

IM Nos enfrentamos a una época y a una sociedad en las que, si uno quiere a la chica, hay que conocer a los padres y casarse con ella. Muchos matrimonios comenzaron así, obedeciendo al puro deseo y al diablo con las consecuencias. Así que hay mucho que está en juego, mucho más de lo que está en juego en un encuentro sexual casual de hoy. Para mí *Chesil Beach* es un regreso al estrecho control de las situaciones que hay en mis primeras novelas y que describí antes. Y quizás la novela corta permite un escenario pequeño; es como música de cámara; es un espacio más pequeño que permite que las cosas se exploren con una cierta ternura.

PF Han pasado 25 años y en cierto sentido con este libro se cierra el círculo. ¿Cómo percibes tu capacidad en comparación con la de entonces? Porque ahora puedes hacer más y estás en el punto más alto de

tu capacidad como escritor. ¿Te despojas de cosas inútiles? ¿Estás más concentrado, más en control del lenguaje, de los recursos emocionales?

IM Hablo mucho de esto con mis amigos escritores y coincidimos en que escribir una novela nunca se hace más fácil. Debería serlo. Si uno ha escrito novelas durante treinta o cuarenta años debería saber cómo se hace. Pero siempre me ha parecido que cada novela que empiezo es la primera que escribo. Flaqueo, dudo, me tropiezo, espero. Creo que lo que he desarrollado a lo largo de los últimos 25 años es paciencia. Mi yo de 25 años estaría furioso consigo mismo por no ser capaz de hacer que avanzara. He aprendido el valor creativo de la duda, de contenerme sólo para ver si es lo correcto, y puedo esperar durante semanas. Puedo dejar lo que estoy escribiendo y hacer otra cosa: leer, salir de excursión, cocinar, cualquier otra cosa en lugar de escribir por escribir. Creo que la duda, para mí, es una estrategia crucial al escribir una novela.

PF ¿Qué tan física crees que es tu prosa? Porque sé que te gusta decirla en voz alta, recitarla mientras caminas.

IM No me gusta recitarla mientras voy de excursión porque volvería loco a mi compañero de viaje, pero sí disfruto leerme en voz alta cada párrafo a medida que los escribo, como saboreándolos. Quizás es como convertirse en el lector de uno mismo; una cosa es transferir los pensamientos a la página, pero tan pronto como uno lo lee en voz alta ya tiene distancia y lo que se ha escrito regresa desde el mundo real. Uno vuelve a ser un cuerpo, y empiezan a ser importantes cuestiones como la respiración, o la forma como la lengua chasquea, o cómo se combina una palabra con la siguiente. La prosa que más me gusta leer y la que trato de escribir tiene cierta elasticidad. Entre una frase y la que sigue tiene que haber una lógica, pero esa lógica no puede ser demasiado evidente, debe haber un bachecito en el significado que el lector pueda llenar. El maestro de la elasticidad en la prosa es John Updike, que murió el año pasado. Era un

maestro logrando que en lo que no se dice entre la oración A y la oración B quedara algo implícito. Eso se puede oír cuando uno lo lee en voz alta; la prosa tiene que volverse física.

PF Tu última novela habla de grandes temas relacionados con el cambio climático. Pero me imagino que, una vez más, abor das la cuestión de la identidad individual y la acción...

IM *Solar* se originó... Hace cuatro o cinco años fui al Ártico con un grupo de científicos y artistas. Llegamos hasta el paralelo 80 en Spitsbergen, estábamos a -40°C y vivíamos en un bote congelado en medio de una explanada. Lo que me impresionó —y ése fue precisamente el inicio de la novela, aunque en ese momento no me di cuenta— fue un cierto elemento cómico. Hablábamos, especialmente en las noches al calor del vino, del cambio climático, de las políticas, de lo que teníamos que hacer, de lo que los gobiernos deberían hacer, del papel de la tecnología, de la responsabilidad individual. Mientras tanto, durante la semana que estuvimos allí, guardábamos nuestros equipos de invierno en una habitación donde nos poníamos los gorros, las gafas, los guantes gruesos; a medida que avanzaba la semana, este vestidor se volvió cada vez más caótico y se nos salió de las manos; se volvió tan caótico que hubo gente que no podía salir del bote porque no encontraba sus cosas. Entonces pensé: «¡Qué maravilla que estemos aquí soñando con organizar el mundo entero y no seamos capaces de organizar nuestro vestidor!». De repente me di cuenta de que mi camino hacia el tema del cambio climático era a través de la naturaleza humana y no de las estadísticas, la moral, la virtud, la ceguera o lo que fuera. Llevaba más de diez años pensando que ahí había una novela pero no se me ocurría el cómo hasta que tropecé con este detalle. Después escribí *Chesil Beach* y una ópera, y todo el tiempo estuve pensando en ese cuartico caótico y en cómo no habíamos sido capaces de organizarlo. Eso fue para mí una pista, un empujón que me impulsó a comenzar a escribir.

DE LAS FORMAS TRÁGICAS DE ENTENDER

LA VIDA Y DE LA ESPERANZA

IM No comparto el pesimismo ante el proyecto humano. Si tuviera que confrontar a mi yo de 25 años, tendríamos diferencias irreconciliables. En mi caso, y creo que también en el de muchos escritores, el pesimismo total es un lujo de juventud. A medida que uno envejece se instala el deseo de que el proyecto humano tenga éxito. Y uno empieza a buscar signos de esperanza. El panorama es complejo, pero desistir es una falla del espíritu.

CON JOYCE Y SIN JOYCE

IM Joyce está en la sangre de muchos escritores. Nadie antes de él nos mostró la vida de la conciencia a lo largo de un día con tanta poesía en la prosa, con tanta habilidad y capacidad de observación. Nadie había descrito como él lo ordinario de la vida sin aburrirnos: un hombre va a comprar riñones para freírlos para su esposa, un hombre sentado en el retrete. Fue un libro revolucionario. Pero las mejores páginas de Joyce son las últimas diez o doce páginas de *Los muertos* y, para quien le importe, las últimas líneas de *Sábado* son un homenaje al personaje principal de *Los muertos*, Gabriel, que mira desde la ventana de la habitación del hotel cómo cae la nieve y reflexiona sobre las almas muertas, sobre la nieve que cubre toda Irlanda y cae sobre las olas amotinadas del Shannon y la tumba de Michael Furey; sobre cómo también él será algún día uno de los muertos interminables. Es un texto magnífico y ejerció una influencia inmensa en mí.

LA MÚSICA, LA LITERATURA

IM A mí no me interesa tanto la forma como la música, y cómo utilizarla para forjar a los personajes y darnos una idea de su mutua incompreensión.

Peter Florence REINO UNIDO, 1964 es el fundador y director de los festivales Hay, que empezaron en Hay-on-Wye en 1988 y que actualmente se realizan en todos los continentes.

Ian McEwan REINO UNIDO, 1948 es autor de los libros de relatos *Primer amor*, *Últimos ritos* y *Entre las sábanas* así como de las novelas *El placer del viajero*, *Niños en el tiempo*, *El inocente*, *Los perros negros*, *Amor perdurable*, *Amsterdam*, *Expiación*, *Sábado*, *En las nubes*, *En Chesil Beach* y *Solar*. Ha ganado premios como el Booker, el Commonwealth Eurasia, el Femina, el People's Booker, el Somerset Maugham y el Whitbread.



2010

José Ángel Fernández, Wilder Guerra, Estercilia Simancas y Vicenta Siosi

WILDER GUERRA Hacer literatura desde un pueblo indígena tiene ciertas particularidades. Una de ellas tiene que ver con la relación entre el conjunto oral como creación colectiva y la creación individual. ¿En dónde puede trazarse una línea que separe el legado de una agrupación humana de la creación de los autores? Desde el siglo XIX el pueblo wayuu tiene figuras que han aportado a la literatura escrita. Pero aquí tenemos figuras de la nueva generación wayuu como Vicenta Siosi. ¿Qué es ser un escritor indígena?

VICENTA SIOSI El narrador wayuu es quien guarda y transmite el saber, la filosofía y la historia de la comunidad. Como su tarea es muy digna, el narrador wayuu debe conocer la tradición, tener sentido del humor, un ánimo sosegado y capacidad gestual para poder atrapar a su público, contar con una riqueza lingüística muy amplia y ser una persona respetable en su entorno. La etnoliteratura está influenciada por ese narrador, por lo que nuestra narración tiene mucho humor, una musicalidad distinta y un tiempo mítico que no es necesariamente secuencial y en el que el pasado se hace presente. La literatura de la cultura occidental es diferente de la etnoliteratura. Cuando ustedes leen etnoliteratura y ésta logra cautivarlos es maravilloso porque es arte... El arte es cuando ustedes se asombran y se admiran por lo que se hace con sentimiento.

WG En el mundo wayuu hay cuatro canales en los que la palabra es clave: el canal persuasivo y retórico de los palabreros, el canal ritual de las mujeres chamanes, el canal estético de los *jayeachimajachi* y la palabra hablada de los narradores de cuentos, del humor y de las narraciones etiológicas —que es de lo que Vicenta estaba hablando—. Vicenta nació en el delta del río Ranchería, una zona muy cercana al mar Caribe que es el gran referente para los guajiros. ¿Qué significa ser una escritora desde el delta del río Ranchería y cómo incide la naturaleza en tu trabajo?

VS Para los habitantes de la parte media de la Guajira el río es un centro de socialización. Nosotros decimos: «Nos vemos en el río». Ese río forma parte de la tierra de los que estamos en la media Guajira y es el lugar obligado para que sucedan las cosas. Por eso el río siempre está presente en lo que escribimos.

WG La abogada y escritora Estercilia Simancas ha publicado algunas narraciones que tienen que ver con el mundo mítico wayuu como el mito de *Wale'keru*, la araña que les enseñó a tejer a las mujeres. Otras de las narraciones de Estercilia tienen que ver con el drama de los indígenas wayuu que están en contacto con el mundo urbano. ¿Por qué te gusta ese tema del contacto a veces inarmónico entre los wayuu y la sociedad nacional?

ESTERCILIA SIMANCA En El Paraíso, que es mi ranche-ría, todos nacían el 31 de diciembre. ¿A quién se le ocurre ceder a todos los wayuu con esa fecha de nacimiento? Empecé a averiguar y mi investigación llegó hasta la Registraduría Nacional del Estado Civil, donde presenté un derecho de petición. Allí me respondieron diciendo que el wayuu es el que dice que nació el 31 de diciembre. Pero eso es falso... A mí se me ocurre que quizás alguien puso esa fecha para que yo después de mucho tiempo escribiera el libro *Manifiesta no saber firmar. Nacido: 31 de diciembre*. Comencé a buscar pruebas para demostrarle a todo el mundo que nosotros nacemos el 31 de diciembre. Entonces conocí a Raspahierro, que es una autoridad tradicional. Su cédula está en la portada de este libro. Ése es el cuento con el que más me identifican en la localidad. Por un tiempo yo me le escondía a Raspahierro. Si yo iba a hacer una diligencia en la alcaldía, al verme él me decía: «Tú estás sacando plata foto mía». Y me perseguía. Yo le contestaba que los escritores no ganamos dinero pero Raspahierro me decía que yo estaba haciéndome rica. Y ahí tengo ese pequeño drama con Raspahierro, que nació el 31 de diciembre y manifiesta no saber firmar.

WG Los wayuu sienten que su nombre y su imagen pueden ser disminuidos y gastados si tras consignarse en el papel o en un libro adquieren una vida propia, por lo que el escritor wayuu tiene que ser muy cuidadoso cuando menciona a alguien. Estercilia, tú recreas la tradición mitológica wayuu en un cuento sobre Wale'keru, la araña tejedora. ¿Hay una barrera que separe el conjunto mitológico de los wayuu de tu creación individual como escritora?

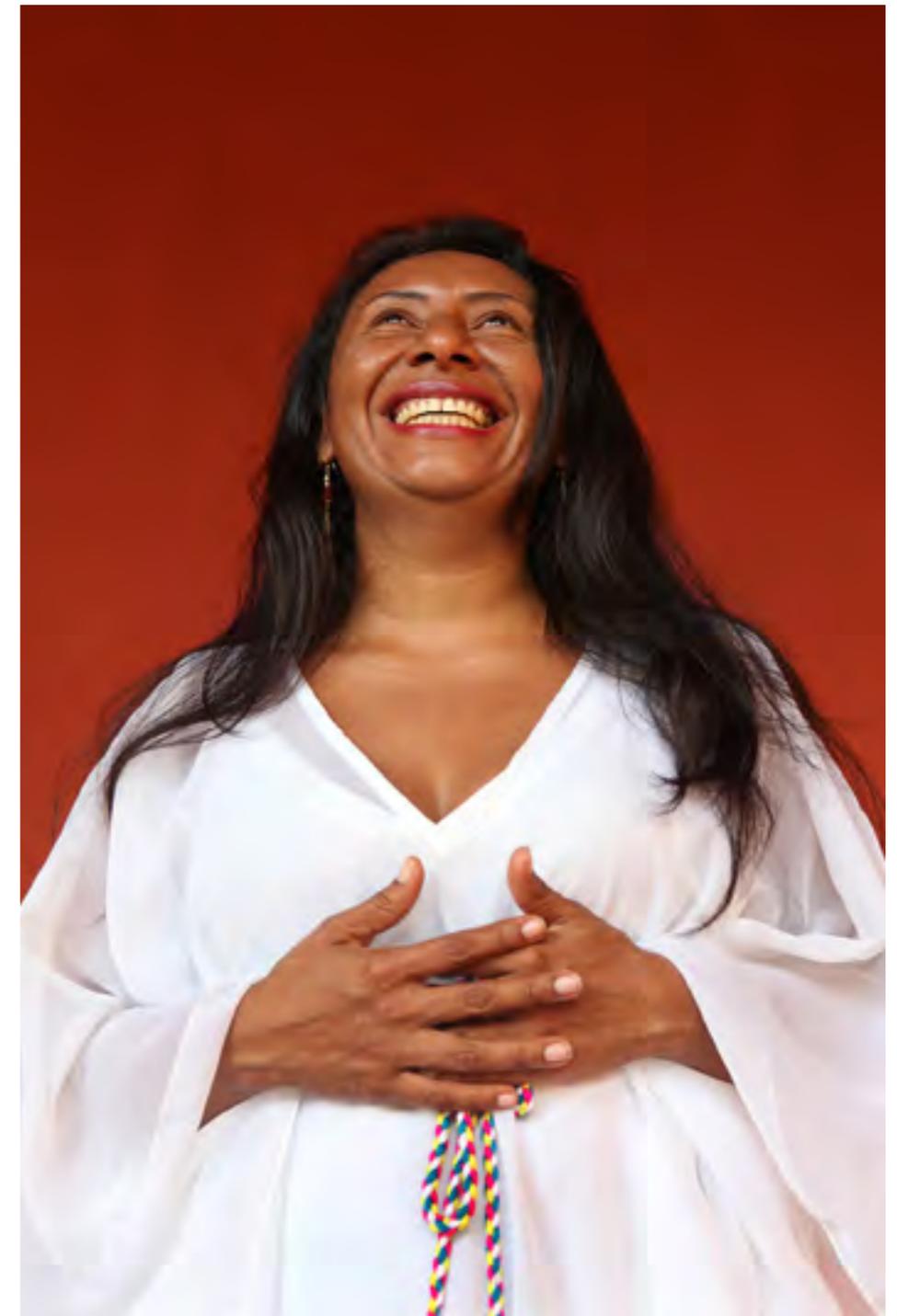
ES Siempre me hacen esa pregunta que es difícil de contestar. Yo puedo ser wayuu por ser hija de una mujer wayuu, pero siempre estuve en contacto con el mundo occidental. Me crié en Maicao, por lo que siempre estuve en contacto con el mundo ariajuna y con el wayuu. Y mientras me formaba fui tejiendo el cuento, que también es una reivindicación mía con mi cultura. Al no haber pasado por el encierro, no tengo

el prestigio de la mujer wayuu cuando la encierran. Yo debía llenar ese vacío cultural y empecé a indagar sobre el encierro y sobre la leyenda de Wale'keru. Con mi formación vine y tejí, como le digo a mis hermanas wayuu que son las mejores artesanas del mundo. A veces vienen y me molestan diciéndome: «Tú no puedes casarte, tú no sabes tejer, tú no cocinas, tú mejor que no te cases...». Y yo les contesto: «Yo no tejo chinchorros pero tejo historias. Y mis historias son fáciles de captar». Y ellas me dicen: «Ah, entonces tú sólo sabes hacer cadeneta». Ellas siempre me ganan pero debe de ser porque no pasé por el encierro. Busqué una forma de reivindicarme, aproveché esos dos elementos que tenía y los tejí en cadeneta, como dicen mis hermanas. Y ahí está *El encierro de la pequeña doncella...*

WG José Ángel Fernández, antropólogo wayuu nacido en la Laguna del Pájaro, es un destacado poeta y en su obra ese tiempo mítico de los primeros seres ancestrales que dieron origen al universo convive con el mundo actual. Él refleja como nadie el mundo del pastoreo. José Ángel, ¿cuál es la relación que tú encontrarías en tu obra, y en general en la de todos los escritores wayuu, entre la música y la palabra?

JOSÉ ÁNGEL FERNÁNDEZ Hay una sincronización y los instrumentos musicales van inscribiéndoles características propias a los ritos ceremoniales. Si una señorita ha terminado el encierro, tiene que ser presentada a la sociedad, hay que convidar a la gente colectivamente y todo el mundo va a llegar. También hay una comunicación directa entre los pastores que están en el abrevadero y las mujeres que vienen a buscar agua; ellas tienen que ser deleitadas con esos instrumentos. Por aquí tengo un instrumento que es pastoril y que como la mariposa sufre una metamorfosis: de día es un instrumento exótico y de noche puede ser un instrumento erótico.

WG Vicenta tiene entre su vasto público de lectores a la población infantil. Me encantaría que escucháramos un fragmento de un cuento tuyo...



vs Voy a leer un fragmento del cuento «El dulce corazón de los piel cobriza»:

«Todos los niños estaban riéndose, Wachir no pensó que fuera de él. Había caminado dos horas pero no estaba cansado. Tampoco tenía miedo, era su primer día de clase. Vestía un guayuco floreado, la faja y las borlas alrededor de la cintura las había tejido su hermana, las wariña las hizo su tío Woku, y la mochila donde llevaba los cuadernos era un regalo de su mamá. La varita que le servía de bastón la trajo su abuelo de la Macuira, el oasis del desierto guajiro. Tenía doce años, iba a iniciar el primero elemental en un colegio distante quince kilómetros de su ranchería. Había pedido a su papá lo dejara estudiar en la ciudad para que los arijuna no lo engañaran. Los niños continuaban riéndose, y aún en el aula lo hacían en voz baja. La maestra debió callarlos golpeando su inmensa regla en el escritorio. Durante el recreo nadie se le acercó, pero lo miraban y se reían. A la salida de clases cuando los chicos lo seguían en algarabía comprendió que se burlaban de él, pero no entendía por qué. El segundo día los niños estaban esperándolo en el portón del colegio y tan pronto entró empezaron a seguirlo. «Indio, indio, indio», gritaban hasta que vino la profesora y con su reglón en alto los esparció por el patio. Al concluir la jornada un pelotón de muchachos lo acosó gritando: «Indio, indio, indio» hasta la salida de la ciudad donde Wachir tomó el sendero a su ranchería. Al tercer día lo esperaron una calle antes de la escuela y lo escoltaron en tropel al salón de clase. Aunque lo señalaban, no se le acercaban. Fue Juan de Dios durante el recreo el que le jaló el rabo del wayuu. Wachir volteándose y blandiendo su varita lo encaró amenazante: «¡Quieto ojo de vaca!», le dijo por sus grandes ojos saltones, entonces el resto de niños estalló en carcajadas y fueron a rodear a Juan de Dios gritándole: «¡Ojo de vaca! ¡Ojo de vaca! ¡Ojo de vaca!». Al cuarto día, por la espalda, Clemente le tocó la cabeza. Inmediatamente Wachir también le palpó el cabello y le dijo: «¡Quieto nariz de gorgojo!». Clemente

que era ñato sintió vergüenza, y los niños enfilaron sus burlas al recién bautizado: «¡Nariz de gorgojo! ¡Nariz de gorgojo! ¡Nariz de gorgojo!». A quien se le acercaba fue llamándolo por su defecto físico sobresaliente. A Teódulo le llamó «Gallinazo calvo», por su color moreno y escaso cabello. A Diógenes «Patita de garza», por sus escuálidas piernas. Y a Micaela, una niña que le tiró una tiza, la llamó por su fina voz paraulata chillona, y santo remedio, nadie deseaba ser rebautizado por Wachir».

wg Esterilia, ¿cuál ha sido en tu obra la influencia de referentes en el mundo wayuu como Ramón Paz Ipuana, Miguel Ángel Jusayú y Glicerio Pana? ¿Cuál ha sido tu relación con esos hombres que son parte tanto de la tradición oral como del mundo escrito y que son familiares en la creación literaria wayuu?

es La relación con Miguel Ángel Jusayú y con Ramón Paz Ipuana es primero de agradecimiento. Para mí sus escritos son temas de revisión obligatoria. Siempre estoy mirando en su obra a ver qué se me pega de ellos.

wg José Ángel, ¿qué elementos en común ves tú entre la literatura wayuu y la de otros pueblos indígenas de América?

JÁF Veo coincidencias muy marcadas. Por ejemplo, la cosmovisión wayuu que se representa con la espiral que lucen las señoritas danzarinas —esa que puede verse en mi sombrero y que elaboran día a día las artesanas— la manejan muchas culturas indígenas como los náhuatl: el eterno retorno, la vida como un capullo. Es una coincidencia feliz que se expresa también en términos poéticos.

wg Quiero recordar a un miembro de esta generación tan valiosa de escritores wayuu que no está con nosotros materialmente pero sí espiritualmente: Vito Apūshana o Miguelángel López-Hernández, premio Casa de las Américas. Vito tiene un poema que a todos nos gusta:

«Cuando vengas a nuestra tierra,
descansarás bajo la sombra de nuestro respeto.
Cuando vengas a nuestra tierra,
escucharás nuestra voz, también,
en los sonidos del anciano monte.

Si llegas a nuestra tierra
con tu vida desnuda
seremos un poco más felices...
y buscaremos agua
para esta sed de vida, interminable».

SOBRE EL ENCIERRO

wg El encierro es un ritual de paso que en el mundo wayuu permite la transición a la adultez. Cuando una niña wayuu tiene su primera menstruación se le corta el cabello, se le encierra en una habitación porque no puede ser vista por personas del sexo masculino —ni siquiera por sus hermanos— y las mujeres de la familia empiezan a darle una alimentación especial. Entra en un estado liminal, en un limbo, está entre dos situaciones porque ya dejó de ser niña pero todavía no es una mujer y empieza a aprender cosas. Comienza a aprender la genealogía familiar y el arte del tejido, es como si hiciera una maestría en ser mujer. Una vez que tiene todos esos conocimientos, debido a la alimentación que ha recibido y a la ausencia de la luz solar su piel adquiere un color bastante claro. Se le da una alimentación muy liviana, sin grasas, así que las impurezas de la piel se van y del encierro sale una mujer muy bella. Cuando sale, las abuelas y las tías la han preparado. Tiene como vestimenta la manta de una mujer wayuu, ya es una mujer casadera y se hace una danza ritual, una yonna, para anunciar que ella va a salir del encierro. A esta fiesta acuden los vecinos, los familiares y los pretendientes.

vs Entre Maicao y Riohacha las niñas van a estudiar la primaria o el bachillerato y a veces no dicen que se han desarrollado porque no quieren someterse. Sin

embargo, si se desarrollan durante las vacaciones son obligadas a hacer el encierro. No por tanto tiempo como antes pero sí por lo menos durante dos o cinco meses y en el caso de algunas muy rebeldes durante unos días. Ese rito aún está vigente en nuestra cultura.

LOS WAYUU, LOS ARHUACOS, LOS WIWA Y LOS DISTINTOS PUEBLOS DEL CARIBE

wg Los mamas wiwa dicen que originalmente los pueblos de la Sierra eran cinco y no cuatro. Dicen que había un hermano menor que era tan huraño que decidió no convivir con nadie y habló con Serankua, el gran dios, que le dio dos cosas: la mujer, para que conviviera en paz con ella y no peleara con sus hermanos, y la custodia de las cosas del mar. Cuando el etnógrafo alemán Konrad Theodor Preuss estuvo en Dibulla en 1914 encontró entre los héroes al hermano menor Simata, una especie de héroe cultural wayuu que defendió a la gente de la Sierra, que peleó junto a ellos y les entregó la sal de Calanaca. Allí, entrecruzados, aparecen los wayuu como los hermanos menores que al principio fueron parte de ese gran territorio que es la Sierra. Los wayuu iban a estudiar chamanismo con los yukpa y también se aliaban militarmente con los chimilas y los tupes, de tal manera que este universo indígena es muy amplio.

José Ángel Fernández VENEZUELA, 1961

es autor de *Iitakaa (La totuma)*, *Nünüiki Ka'ika (Lenguaje del Sol)*, *Jayeechiirua je Ojutuuirua Sümüinjatü tü Eiikaa Mma (Cantos y pagamentos a la Madre Tierra)* y del poemario *Apaalaairua je Jayeechiirua nujutumaaajatü chi Uuchi Laiülaakai (Dones y cantos al cerro mayor)*. Ganó el IV Premio Continental de Literaturas en Lenguas Indígenas Canto de América. Es miembro honorario de la Asociación de Escritores en Lenguas Indígenas de México y de la fundación cultural para la integración y el diálogo multicultural Lameladivetro.

Wilder Guerra COLOMBIA, 1960

es antropólogo, ha sido secretario de Asuntos Indígenas del departamento de La Guajira, director ejecutivo del Observatorio del Caribe Colombiano y gerente del Banco de la República de Riohacha. Es miembro correspondiente de la Academia de Historia de Colombia y ganó el Premio Nacional de Cultura 2001-2002 en el área de Antropología.

Estercilia Simancas COLOMBIA, 1975

es autora de los libros de narrativa *Manifiesta no saber firmar*. Nacido: *31 de diciembre* y *El encierro de una pequeña doncella* así como del volumen de poemas *Caminemos juntos por las sombras de la sabana*. Ha recibido reconocimientos del periódico *Wayuunaiki*, del International Board on Books for Young People (IBBY), de la Fundación La Cueva y de diversos concursos de cuento.

Vicenta Siosi COLOMBIA, 1965 es autora de *La señora iguana*, del libro de relatos *El dulce corazón de los piel cobriza* y de *Shimirra tepichi wayuu (Juegos de los niños wayuu)*. Ha ganado el Premio Nacional de Literatura Infantil de Comfamiliar del Atlántico y una mención de honor en el concurso ENKA de literatura infantil.



2011

Alessandro Baricco y Marianne Ponsford

MARIANNE PONSFORD ¿Cómo eran la casa y el barrio donde usted creció?

ALESSANDRO BARICCO Muy tristes, muy normales. Crecí en Turín, al norte de Italia. Es una ciudad en la que se trabaja mucho. Tiene tradición militar, de modo que sus habitantes son muy serios y rigurosos. El clima es pesado y hay mucha niebla. Yo vivía en un barrio más bien triste, de gente que trabajaba y donde no sucedía prácticamente nada extraordinario. Y esto para mí fue una suerte porque al tener una adolescencia muy aburrida me vi obligado a soñar mucho. Pasaba el tiempo mirando por la ventana. Aunque había poco para ver, mi cabeza estaba llena de cosas. Me inicié allí.

MP El mar es una presencia importante en su obra. ¿Iba al mar de pequeño?

AB El mar es un asunto extraño para los que nacimos en Turín, que está en la llanura. Al final de la llanura, a una hora en carro, están las montañas. Y más allá de las montañas aparece, súbitamente, el mar. Los que vivíamos en la niebla y el frío teníamos este pensamiento de que el mar estaba allá. Y siempre imaginábamos el mar como un lugar cálido y con atardeceres excepcionales en el que se comía afuera, entre mujeres bellísimas. Ahí estaba el mar y, por lo tanto, el infinito. Por esto para nosotros

era un sueño. Naturalmente cada tanto íbamos al mar, que siempre fue una presencia lejana y un poco legendaria. He escrito muchos libros sobre el mar porque crecí lejos de él. Y se escribe mejor sobre las cosas que no se conocen bien y que se han soñado mucho. Muchos me preguntan si soy un navegante o si me gusta viajar en barco porque escribí *Océano mar* y *Novecento*. Y la verdad es que escribí estas cosas porque soy un hombre de la llanura y el mar es una especie de sueño para mí.

MP ¿Alguien en su familia le contaba historias cuando era pequeño?

AB Nuestros padres trabajaban mucho, no contaban historias, pero en mi vida me he encontrado con muchas personas que me han enseñado a narrar. Mi abuela era una narradora formidable. Desde pequeño he encontrado muchos curas que sabían narrar. Crecí en un mundo muy católico en el que los maestros eran los curas y de ellos aprendí el arte de narrar. Luego en la escuela tuve maestros extraordinarios y cada vez que me encontraba con alguno le sonsacaba alguna cosa porque me fascinaba el arte de saber narrar. A menudo pienso que estoy hecho de pedazos que he tomado de aquí y de allá. Sobre todo cuando hablo. Me doy cuenta de que muevo la mano como lo hacía mi abuela, que me contó que una semana antes de casarse con mi abuelo no sabía si casarse

con otro. Y cuando narraba la parte verdaderamente importante de esta historia hablaba cada vez más bajo. Cuando oyes a una persona que cuenta así, tú también lo haces. En la escritura es igual. Al escribir puedo decidir a qué distancia quiero al lector. Puedo gritar y mantenerlo alejadísimo o puedo hablar muy bajo, escribir con una voz muy sutil, de modo que se produzca un silencio y él se acerque; y cuando esté muy cerca, alzo la voz y hago que se aleje. Es una cuestión de distancias que viene de la conversación y de la narración oral. Las narraciones escritas tienen los mismos mecanismos.

MP Tiene dos hijos pequeños, de modo que ha podido presenciar el nacimiento de la palabra en un ser humano... ¿Qué le han enseñado sus hijos sobre el nacimiento de la palabra?

AB Los niños son una gran escuela. Tengo un hijo que hablaba como un profesor. Cuando tenía un año recuerdo que me decía: «Si no estuvieras tan ausente, te querría más». Luego tuve un hijo que se negó a hablar durante dos años y medio. Cada caso es diferente. Mis hijos son muy divertidos. Cuando les cuento por la noche mis historias, ellos las cambian porque no les gustan las mías. Y yo les digo: «Pero dense cuenta de que yo soy un escritor muy famoso en Italia...». Yo no quería tener hijos. Tenía otras cosas que hacer. No pensaba que pudiera ser un buen padre ni un buen marido. Los tuve muy tarde y han sido una de mis grandes fortunas.

MP Hablemos de esa carrera de escritor que quizás en cierto momento era más importante que ser padre... ¿Cómo comenzó esa carrera?

AB Mi historia es bastante normal: comencé a escribir tarde. Siempre tengo prisa porque he llegado tarde a todo. Antes de los treinta escribí mucho para periódicos y editoriales, discursos para políticos, textos para Corn Flakes y un manual de instrucciones para llantas para nieve... Pero no pensaba escribir historias. Tras estudiar filosofía,

pensaba escribir sobre filosofía y enseñar en la universidad. Luego estudié música y escribí sobre música. Pero no escribía historias. Un día una amiga me convenció de que escribiera un guión para una película. Es una historia preciosa de un cantante italiano del siglo XVIII. Escribiendo este guión pensé que también podía escribir algo de ficción y a los dos años escribí mi primer libro. Y como salió bien, pensé que podía hacerlo y descubrí que la escritura era mi oficio.

MP Antes de *Seda* publicó dos novelas que tienen una naturaleza muy onírica y surrealista. *Seda* no es una novela onírica ni surrealista y tuvo ese éxito que le dio fama internacional... No sé si le incomoda que su novela más famosa no sea emblemática ni de su obra ni de su mundo literario.

AB *Seda* es un libro que escribí para mí. Necesitaba escribir este libro, así que fui a ver a mi editor y le dije: «Escribí un pequeño libro que no va a vender nada pero tenía una gran necesidad de escribirlo». *Seda* ha vendido una gran cantidad de ejemplares en todo el mundo. Pensé que *City*, que vino inmediatamente después, iba a tener un gran éxito. Y de mis libros es el que menos ha vendido. Cuento esto para decir que nadie entiende a los lectores. En particular los escritores no entendemos casi nada sobre el mercado. No pensaba que iba a tener ese éxito y lo obtuve de manera inesperada. Y todavía me preguntó por qué. *Seda* es un libro más lineal que los otros, le ofrece al lector un camino bastante simple y sin grandes dificultades. Por eso ha terminado incluso en las manos de quienes no leen más que dos o tres libros al año. Recuerdo a la señora que arreglaba mi casa cuando vivía solo. Ella nunca leía libros y un día se me acercó y me dijo: «Leí *Seda*». Luego me dijo algunas cosas sobre *Seda* y supe que había entendido perfectamente la esencia del libro. Creo que a veces sucede que escribimos historias que logran entrar con una gran presteza en las estancias secretas de las personas. Muchísimas mujeres me han explicado cómo eran

Alessandro Baricco



de reales los pequeños gestos de Hélène, la mujer que aparece en el libro. De vez en cuando eres capaz de capturar algo mágico. Puede que lo logres unas pocas veces en toda tu vida.

MP Pero ha dicho que llegó a odiar *Seda*.

AB No, odiar es demasiado. *Seda* es una historia que me gusta mucho. Aunque de mis libros no es el que más me gusta... Gracias a este libro me han sucedido muchas cosas. Una vez me escribió el alcalde de un pueblo francés llamado Lavilledieu —así se llama el pueblo que inventé para ambientar la historia de *Seda*— y me dijo que durante años sus habitantes han vivido del comercio de la seda y que me agradecía por hacer que su pueblo se volviera famoso en todo el mundo. Me invitaron a inaugurar la biblioteca del pueblo y cuando fui me encontré con que era como lo había imaginado. Me han pasado muchas cosas de este tipo en torno a este libro. Hay un montón de parejas que se casaron gracias a *Seda* porque se amaban y en cierto momento uno le regaló al otro este libro. Y también están los que se divorciaron a causa de *Seda*. Se trata de un libro muy breve pero es toda una avalancha.

MP Como lector uno siente que en *City*, su siguiente novela, de alguna manera quiere retar al lector de *Seda*. De entrada es una novela muy difícil, las primeras cincuenta páginas son complicadas y tengo la sensación de que escribió *City* casi como una reacción contra el éxito de *Seda*. Tiene una arquitectura muy compleja, está llena de historias dentro de otras historias... ¿Cómo armó la estructura de *City*?

AB *Seda* es un libro muy simple y su éxito me impresionó. El éxito conlleva también cosas insostenibles... Es verdad que tuve ese gesto infantil de querer escribir un libro muy difícil. Escribí las primeras cuarenta páginas de *City* justamente para impedirle a la señora de la limpieza leer este libro. Al comienzo de *City* hay tres historias que no están relacionadas y simplemente una le sigue a la otra. Mi editor me

pidió con mucha amabilidad que separara cada una de estas tres historias al menos con un breve espacio en blanco, de modo que el lector supiera dónde acababa cada una. Y recuerdo que le dije que no porque debía haber una suerte de prueba: quien supere el examen lee el libro. Hoy no haría eso. Era un juego infantil y agresivo. Pero quería escapar de ese éxito. Es extraño, porque cuando logras un gran éxito sólo deseas escapar. Y luego pasas el resto de la vida buscando que llegue otra vez. Es la historia de todos los escritores. *City* nace de esto pero al final el libro no es tan difícil. Tiene una estructura muy extraña que surge de un viaje a los Estados Unidos durante el cual me encontré un periódico de finales del siglo XIX en un anticuario, cuando en los periódicos había sólo un encabezado y debajo estaban las columnas donde aparecían los escritos uno después del otro, según como iban llegando. No había ninguna jerarquía. Me pareció de una belleza increíble y se me ocurrió escribir un libro así. Yo quiero mucho *City* y pienso que quizás sea el libro más bonito que he escrito. Los lectores no creen lo mismo. Pero sigo pensando que tiene una estructura fantástica y que todas las historias tienen que ver unas con otras y se convierten en una única historia. Al final todos estos distintos fragmentos del mundo acaban siendo un solo fragmento pequeñísimo. Fue una acrobacia formal cuya elaboración me produjo mucho placer. Es un libro que siempre recuerdo con gusto y me alegro mucho cuando un lector viene a mí con *City* a pedirme un autógrafo.

MP En *City* el protagonista es un niño de trece o catorce años que es genio y vive solo; en *Novecento* hay un pianista genio que nació en un barco y nunca ha pisado tierra... Son personajes imposibles en este mundo casi surrealista y onírico que caracteriza su obra... ¿Qué le permite decir ese mundo onírico que no puede decir en una novela de corte realista?

AB Lo que me interesa son las historias. Nunca me siento inclinado a contar cómo veo la realidad: sobre la realidad escribo ensayos. Me gusta entender el

mundo: qué es esto, por qué viene la gente y llena este teatro para oírnos conversar, qué estamos diciendo... Pero no me dan ganas de contar esto en un libro. Prefiero contar historias de personajes imposibles. El mundo está lleno de personajes así. Es algo típicamente sudamericano. Soy el más grande escritor sudamericano nacido en Italia. Cuando les pregunto si las historias de García Márquez son ciertas, ustedes responden: «Sí, en parte son ciertas, luego se transforman en algo distinto». A mí me fascinan quienes tocan piano en los transatlánticos pero también en los centros comerciales y en los supermercados, como sucede en Estados Unidos. Me fascinan porque son personas muy reales que con este oficio ganan el dinero que llevan a casa. Todo esto es muy real: el modo como se sientan frente al piano, cuando se detienen y recomienzan, o la mirada hacia la empleada bonita que pasa mientras ellos tocan. Si yo estoy quieto toda esta realidad se transporta a un transatlántico, el pianista se convierte en un genio y nunca se baja... Éste es mi modo de inventar historias, no tengo ningún otro.

MP Hay muchos escritores que dicen que al escribir no saben cómo va a terminar su novela... Tengo la impresión de que en sus novelas, en cambio, sabe exactamente qué va a pasar y de que controla el texto de una manera muy precisa.

AB Para mí escribir es semejante a construir y por esto siempre tengo en mente cómo será el final. Trabajo mucho antes de ponerme a escribir. Pienso durante años en mis libros y luego los escribo... Escribí *Novecento* en tres meses, pero es una historia que me acompañó durante un montón de tiempo. Cuando estoy escribiendo un libro yo sé en cuatro quintas partes cómo es y adónde va. Con el final es diferente y a veces puede sorprenderme. Por ejemplo, en *Seda* no tenía la idea desde un principio de que la carta era escrita por la mujer. Se me ocurrió después. Tenía en mente una historia de amor en la que los dos amantes no podían hablarse jamás. Y al final ella escribía una carta, que era la cosa más

grande que los dos hacían juntos. Luego, escribiendo el libro, poco a poco, un día se me ocurrió este cambio que le da mucha fuerza a toda la historia. Cuando comencé *Seda* no conocía este final. Pero al empezar *Seda* sabía cuán larga sería, qué voz iba a usar, dónde estaba el nudo, dónde perdería él la esperanza, dónde se quebraría y muchísimas otras cosas. Y esto me sucedió también en *City*.

MP ¿Recuerda algún problema específico durante la escritura de un libro que le haya impedido seguir?

AB A menudo me encuentro con situaciones difíciles que exigen mucho tiempo y mucha paciencia. En *Océano mar* sufrí mucho porque no lograba encontrar el modo de escribir la historia del naufragio. Tenía la historia verdadera del naufragio de una fragata francesa. El problema no era la historia sino cómo escribirla y qué ritmo adoptar. Creo que pasé un mes pensando únicamente en esto. Y luego me vino esta suerte de música que quien ha leído *Océano mar* puede recordar, que la primera cosa es mi nombre, la segunda, la tercera... Es una construcción geométrica. Y en *City*, al principio pensaba hacer muchas historias del Oeste que fueran cuentos separados y que no tuvieran ningún vínculo entre sí. Cuando llegué a la mitad comencé a pensar que me gustaría que todas las historias confluyeran en un único tiroteo final. Y esto técnicamente resulta muy difícil porque debes tomar historias que surgieron para estar aisladas unas de otras y juntarlas en una única historia. Esto resultó muy agotador. Y de hecho la novela tiene errores e incoherencias porque al final no logré ponerlo todo junto.

MP Usted ha escrito para teatro y cine... ¿En ambos géneros el problema y el reto de la escritura son los mismos?

AB No, son completamente diferentes. Naturalmente en los dos géneros cuento una historia. Pero el paso siguiente es completamente diferente porque el público no es el mismo. Cuando leo un libro mi

cerebro trabaja de una cierta manera y cuando voy al cine lo hace de otro modo. Por eso cada género requiere técnicas diferentes. Hay algunas habilidades que puedes usar en ambos casos pero son oficios completamente diferentes. Si eres un carpintero, hacer un ataúd no es igual que hacer una silla porque las exigencias del cliente son diferentes.

MP ¿Qué puede decir la literatura que el cine no puede decir?

AB En la literatura puedes esconder las cosas pero en el cine no. Cuando Flaubert te cuenta que Emma Bovary entra en una estancia, él escoge lo que tú como lector ves. Quizás ella se sienta pero él no habla de la silla. Sólo dice: «Se sienta». Luego te habla de un cuadro que cuelga de la pared o de un rayón en un mueble. Pero no sabes de qué color es la pared ni cómo es el piso. Si en una película debes grabar una escena, alguien te pregunta: «¿De qué color quieres la pared?». Como director tú debes decir: «Azul». Él la pinta de azul y tú debes decir: «No me gusta..., mejor roja». Él la pinta de rojo y tú dices: «Un poco menos roja». Al final todos quedan contentos pero no puedes esconder la pared. Y esto es difícil porque la forma del vaso en el que toma *madame* Bovary está relacionada con ella. Cuando escribo no hablo del vaso. Escribo «bebe». Pero cuando hago cine debo mostrar el vaso y si me equivoco al elegirlo la película se vuelve más fea. En las películas también resulta imposible esconder a los personajes. En *Seda* la mujer del protagonista apenas aparece en todo el libro. En cierto momento dice cuatro palabras. Está siempre un poco alejada y tú sabes que está pero nunca la miras verdaderamente. Parece una clásica mujer que hace cosas de mujer, no molesta jamás... Siempre hay algo delante de ella: una planta, o el marido, y ella siempre está detrás. Se abrazan pero quien habla es él. Por esto durante gran parte del libro ella está pero tú no la ves. Y al final del libro, cuando el lector descubre que ella ha escrito esta carta y se convierte en la protagonista de la historia, es

natural que sienta una suerte de sorpresa. Recupera todos los recuerdos que tenía de ella: aquella vez que apenas la vio pasar... Muchas veces en la vida sucede que después redescubres qué tipo de persona era alguien que estaba allí. Y esto puedes hacerlo en los libros. Cuando hicieron la película, Héléne fue interpretada por Keira Knightley, que es una estrella. Ella puede pasar detrás de una planta pero tú sólo la ves a ella. Todo el tiempo estás viendo a Keira Knightley. Después de dos minutos piensas que ella es el personaje principal de la historia. Luego pasa una hora y ella no hace nada y tú comienzas a pensar: «Qué película tan aburrida».

MP No le gustó la adaptación de *Seda* al cine...

AB Es una película bien hecha y muy elegante. Pero hacer una película de *Seda* es muy difícil aunque parezca fácil. Parece que el texto ha sido escrito para el cine, pero cada vez que quieres filmar un capítulo no lo logras. Es muy complicado. Además, es una película muy triste. Para mí *Seda* no es un libro triste: después de que ha vivido esta vida y esta extraña historia de amor, en el último capítulo Hervé Joncour observa un lago y ve el agua impulsada por tantos vientos, fluyendo en muchos sentidos diferentes. Hervé Joncour mira este hermoso espectáculo y piensa que es el espectáculo de su vida. El sentimiento que experimenta es de maravilla, no de tristeza. La mujer está muerta pero lo que siente no es tristeza sino asombro. Piensa: «La vida es una locura». En la película este señor tan triste te cuenta una historia muy triste... Eso no me gustó. Otras cosas me gustaron. Algunos actores son extraordinarios.

MP Ray Bradbury decía que no se puede enseñar a escribir, que las escuelas de escritura creativa son una estupidez, que los profesores creen que saben más que los alumnos, que una biblioteca no tiene los prejuicios que tiene un profesor que enseña escritura, que hay que aprender solo y leyendo... ¿Qué le diría a Bradbury después de montar la Escuela Holden para enseñar a escribir?

AB En general quienes hablan mal de las escuelas de escritura nunca han estado en una. Creo que un escritor que creció en una escuela de escritura nunca diría que resulta inútil ir allí. Creo que el talento no puede enseñarse pero sí entrenarse, lo cual puede mejorar mucho las cosas. Éste es el sentido principal de la Escuela Holden, que tiene muchísimos otros que también son importantes. La escuela acaba con la soledad porque muchos jóvenes sueñan con escribir o con hacer cine pero están solos en esta empresa... Le dan a leer alguna cosa a su novia. En la escuela descubren que hay otras personas como ellos que tienen sus mismos sueños y que también se dedican a esa tarea. Descubren que son mejores o peores, más fuertes o menos fuertes. La soledad es un peligro para el talento porque es necesaria pero no en exceso. El verdadero talento tiene necesidad de alguien a quien imponerse: su profesor, su compañero... Y la escuela ofrece esto. Todas las escuelas son un fantástico ascensor social. A esta escuela asisten jóvenes que vienen de familias en las que no hay nadie que haya desempeñado nunca un oficio intelectual. Entre ellos y el mundo de los libros o del cine hay una distancia infinita que nunca podrían salvar verdaderamente. En la escuela los acercamos porque sus profesores pertenecen a ese mundo. Y basta un gesto para tomarlos y llevarlos a ese mundo. Los traemos de mundos muy lejanos y los acercamos al lugar donde sueñan con trabajar. Este simple gesto justifica una escuela. Si eres un buen estudiante puedes aprender muchas cosas. Siempre pienso que cuando hacen su primer libro los escritores de talento están llenos de respuestas instintivas pero no conocen las preguntas. Tienen gestos pero no saben cuál es el problema, actúan por instinto. Escriben como animales. Justamente así escribí mi primer libro: como un animal. Liberen un animal de su jaula y obtendrán *Tierras de cristal*, mi primera novela. Una escuela te enseña a entender las preguntas a las que no sabes responder. Las preguntas son importantes porque cuando te pierdes las respuestas desaparecen y el instinto te traiciona, mientras que la pregunta permanece porque ya se ha

aprendido y puedes encontrar de nuevo la respuesta con paciencia e inteligencia. He comprendido que hay muchísimas personas capaces de escribir una hermosa página, pero pocas capaces de escribir un libro entero hermoso. Para escribir muchos libros debe haber una fuerza que la escuela te ayuda a encontrar. Por eso ir a la escuela es un modo de pensar en escribir constantemente y de asumir la escritura como un oficio en lugar de hacer un libro porque es algo hermoso. Al final las escuelas son muy divertidas y son experiencias maravillosas. Estamos llenos de alumnos que se han casado y de hijos de la Escuela Holden, niños que ahora corren por allí y que son hijos de nuestros alumnos. Es importante que en la vida hagas algo muy emocionante. Y si puedes hacerlo cada día durante dos años, pienso que es algo provechoso.

MP ¿Cómo es el proyecto que hizo con Air en el que lee fragmentos de *City* que este grupo musicalizó?

AB Air y yo habíamos hecho juntos un espectáculo en Roma. Ellos tocaban y algunos actores leían fragmentos de *City*. Nos divertimos mucho. Fue un espectáculo hermoso. Entonces quisimos hacer un disco. Habíamos terminado una gira. No sabíamos qué hacer y entonces me dijeron: «Encerrémonos en un estudio en París, nosotros tocamos y tú lees en voz alta estas historias en italiano. Y hagamos esta especie de música juntos». Hicimos un disco para nuestro placer. Luego también lo vendimos pero no mucho. Es verdaderamente un experimento extremo pero muy bonito. Nos encerramos en ese pequeño estudio con todos estos instrumentos, yo estaba en una cabina con los audífonos, leía mientras ellos tocaban y juntos buscábamos el ritmo apropiado, el color justo de la voz, que se convierte prácticamente en un instrumento, de manera que leer un texto es como tocar algo.

Alessandro Baricco ITALIA, 1958 es autor de las novelas *Tierras de cristal*, *Océano mar*, *Seda*, *City*, *Sin sangre*, *Homero*, *Iliada*, *Esta historia*, *Emaús*, *Mr. Gwyn* y *Tres veces al amanecer*, así como de los libros de ensayo *Next*, *El alma de Hegel* y *las vacas de Wisconsin* y *Los bárbaros*. Ha ganado los premios FriulAdria, Giovanni Boccaccio, Médicis Étranger, Selezione Campiello y Viareggio. Es el fundador de la Escuela Holden de escritura creativa y artes performativas que se encuentra en Turín.

Marianne Ponsford REINO UNIDO, 1964 ha sido columnista de *El Espectador* así como directora de las revistas *Cromos* y *Arcadia* y actualmente escribe una columna en *La Nación* de Buenos Aires. Ha ganado el premio Simón Bolívar.



2011

Lydia Cacho y Daniel Samper Pizano

DANIEL SAMPER PIZANO La escritora y periodista Lydia Cacho protagonizó uno de los más sonados episodios de conflicto del poder político y económico con la prensa. Su caso, del que habla en el libro *Memorias de una infamia*, tiene una serie de protagonistas. Quiero que nos cuente qué papel desempeñó cada uno de los personajes que voy a mencionar y que antes nos diga cuándo empezó y terminó este caso.

LYDIA CACHO Empecé la investigación para *Los demonios del Edén* en octubre del 2003 y el episodio comenzó a principios del 2004 con la fuga de Jean Succar Kuri, el traficante de niños y niñas que hace pornografía infantil en Cancún. El libro salió en abril del 2005 y luego me arrestaron ilegalmente.

DSP *Los demonios del Edén* denuncia una red de pornografía infantil y fue la base del episodio. Le propongo que repasemos primero el reparto de personajes. ¿Quién es Jean Succar Kuri?

LC El líder de la red de trata sexual de niñas y niños que tenía cerca de doscientos menores de entre cuatro y trece años. Se los vendía a políticos, empresarios y turistas y les cobraba entre dos mil y cinco mil dólares cada vez que tenían sexo con ellos.

DSP Es un empresario de origen libanés...

LC Sí, es un empresario de origen libanés radicado en Cancún. Es hotelero y está asociado con otros empresarios.

DSP ¿Quién es Mario Marín?

LC El gobernador del estado de Puebla, que hoy deja el poder.

DSP ¿Quién es Kamel Nacif Borge?

LC Lo llaman «el rey de los bluyines». Es un socio multimillonario de Succar. Fue el primer mexicano que estuvo preso en Estados Unidos por lavado de dinero en Las Vegas. En *Los demonios del Edén* hice su biografía, expliqué cómo está vinculado con la trata de niños, niñas y mujeres. Él fue quien le pidió al gobernador Mario Marín que me arrestaran ilegalmente.

DSP Kamel Nacif también es de origen libanés; de hecho, hay varios diálogos en árabe entre Kamel Nacif y Succar que fueron muy importantes para este proceso...

LC Hay unas llamadas telefónicas que, según supimos después, fueron grabadas por la esposa de Kamel Nacif porque él había intentado matarla en un episodio de violencia doméstica y ella, con el miedo que tenía,

mantuvo en su casa gente que estuvo grabándolo sistemáticamente y luego filtró esas llamadas. En una de ellas Kamel Nacif le pide a Succar que le traiga unas niñas de El Salvador y de Estados Unidos, de Florida, y le pregunta cuánto le cobraría por traerle algunas vírgenes. Succar le contesta que son dos mil dólares por cada niña, además de los costos del pasaporte falso.

DSP ¿Quién es Guillermo Pacheco Pulido?

LC El operador del sistema del Tribunal Superior de Justicia del estado de Puebla.

DSP ¿Quién es Rosa Celia Pérez?

LC La jueza que se prestó a mandarme arrestar, torturar y encarcelar a cambio de un viaje a Las Vegas.

DSP ¿De dónde sale la curiosa frase «mi góber precioso» y quién la pronuncia?

LC Justamente de una de esas llamadas que se hizo evidente tres meses después de que fui arrestada y torturada. Cuando la esposa de Kamel Nacif llevó las grabaciones al periódico, escuchamos una conversación en la que su marido le dice al gobernador: «Oye, mi góber precioso, te agradezco lo que hiciste con esta pinche vieja» —ésa soy yo—. Y el gobernador le contesta: «No, hombre, si a mí esto me encanta. Si a los periodistas hay que darles coscorrónes para que aprendan quién tiene el poder». Y Kamel Nacif le dice que le va a agradecer muchísimo y que le tiene dos botellas de coñac finísimas. Unos policías especializados en estos temas están seguros de que las botellas de coñac finísimas son dos niñas.

DSP La expresión «mi góber precioso» es la frase clave. Se convirtió en una expresión de uso común entre amigos y ya forma parte del folclor.

LC ¡Incluso la ponen en las discotecas con la llamada telefónica y reguetón de fondo!

DSP Éstos son los episodios de una historia de la que ahora podemos reírnos un poco, pero que fue durísima para usted y para muchas personas que la rodean y la quieren. La historia empezó el 16 de diciembre de 2005 en Cancún, cuando estaba llegando a la oficina del Centro Integral de Atención a las Mujeres, CIAM Cancún A.C., en el que ayuda a mujeres y niños. ¿Qué pasó entonces?

LC Yo ya tenía amenazas de muerte. Succar había llamado a la oficina de la revista, se había identificado plenamente y me había dicho que me iba a morir. Ya se había dado a la fuga después de que hablé sobre él en mi programa de televisión, después de que solicité una orden de detención a la Interpol y de que comenzamos a rescatar a las niñas y a los niños, que empezaron a hablar. Una vez compilamos toda la información, descubrimos que en realidad había una red internacional de trata de menores. Intentaron comprarme: primero fue Emilio Gamboa Patrón, que es uno de los socios de Succar —tengo evidencia de ello, además de su participación en fiestas con menores— y que logró que éste lavara dinero para él a través de sus negocios de hotelería. Gamboa es un hombre profundamente poderoso y ahora que vuelva el PRI va a tener aún más poder. Me había mandado ofrecer —según me dijo un mensajero— un millón de dólares y lo mandé a volar. Como no acepté el dinero, me amenazaron de muerte. Ese día llegué a mi oficina y cuando estaba bajando de mi auto iba fijándome en todo. En ese momento llegó un auto por cada lado de la calle y se bajaron varios hombres armados. Habían cerrado la calle; ya había alguien vigilando y haciendo llamadas para avisar de mi llegada. Yo creí que eran sicarios y estaba segura de que iban a matarme. No respondí cuando se me acercaron y me preguntaron si era Lydia Cacho. Uno de los hombres puso una pistola sobre mi brazo y me dijo que no me moviera y que no llamara a mi escolta —yo tenía tres escoltas federales que me cuidaban porque tenía amenaza de muerte—. ¡Y los escoltas estaban en la esquina mirando! Uno

de ellos llamó a su jefe, que ahora es el Secretario General de Seguridad Pública, Genaro García Luna, y le dijo:

—«Oiga, hay unos hombres armados que están deteniendo a la licenciada.»

—«¿Y son policías?»

—«Pues parecen.»

—«¡Ah, deje que se la lleven!»

Y entonces me llevaron con ellos. Fueron veinte horas de camino, dos policías armados iban conmigo en el auto y había tres más en otro vehículo. Me torturaron durante veinte horas.

DSP Usted temía que la arrojaran al mar, pues amenazaron varias veces con hacerlo...

LC Sistemáticamente la conversación entre los policías torturadores era justo ésa. Me decían que tenía dos opciones: una era que llegara con vida a Puebla —yo en ese momento todavía no entendía por qué Puebla, no lo asociaba con nada porque en mi libro lo único que aparece relacionado con Puebla es que Kamel Nacif vivía allí— y que al llegar me metieran a la cárcel. Si me desdecía de todo el contenido de mi libro, si decía que era una fantasía mía y reconocía públicamente que había mentido, iban a condonarme la prisión. De no ser así, la otra opción era que iban a matarme. Por supuesto que dije que no iba a ser así y en un momento me bajaron al mar, en el camino, a media noche.

DSP Unos personajes bastante siniestros la llevaron veinte horas por carretera a enfrentar a alguien que usted ignoraba quién era. Esto es lo que en México llamaron un «secuestro legal», una paradoja notable. ¿Con qué se encontró en Puebla, qué había al llegar allí?

LC Lo más emocionante fue que cuando me estaban amenazando con tirarme al mar y agredéndome físicamente, sonó el teléfono de uno de los policías.

Era el gobernador —yo en ese momento no sabía quién era— para advertirles que me llevaran con vida. Uno de los policías dijo: «Cambio de planes: tiene que llegar a Puebla». Yo estaba feliz. Nunca en mi vida me he sentido tan feliz. Me dije: «Bueno, lo que sea, aunque sea cárcel pero voy a estar viva». En ese momento me quedó clarísimo que no iba a callarme.

DSP Usted logró avisarles a algunos de sus amigos y a su pareja que iba rumbo a Puebla, ¿verdad?

LC No. Como ya teníamos amenazas —yo venía haciendo reportajes y ser feminista en México es un poco peligroso—, habíamos puesto cámaras de video y un sistema de alarmas en las afueras de mi oficina. Por eso mi arresto está grabado. Meses antes, después de las amenazas de Succar, me senté con mi equipo de la oficina y les dije: «Si me matan, tienen que hablar con tal, tal y tal, y hacer esto y esto. Si desaparezco yo, o una de ustedes o la abogada, tal y tal». Teníamos planes para todo y creo que en realidad eso fue lo que me salvó la vida, porque en cuanto me llevaron lo primero que hizo mi equipo fue llamar a mi pareja, a colegas periodistas y a Amnistía Internacional, así que la movilización fue brutal. Y hay un detalle importante: la embajadora de España en México, que en ese momento era Cristina Barrios, había sido madrina de nuestro refugio. Cuando la llamaron para avisarle que los policías de Puebla me habían llevado ilegalmente, que no había orden de aprehensión y que no sabían de qué se trataba, la embajadora llamó al gobernador y con una diplomacia tremenda le dijo: «Oiga, mire, yo conozco perfectamente a Lydia Cacho, es una periodista y activista. Y si no llega con vida a Puebla usted no se imagina la que se va a armar». Yo creo que ésa fue, entre otras, una de las llamadas que me salvó la vida.

DSP Empezó un proceso largo y costoso con abogados. Ellos cambiaron porque se asustaron y hubo viajes suyos en avión que castigan la economía de una persona que no es rica...

LC Ése es uno de los métodos que utilizan los políticos, empresarios y criminales. Ahora se ha puesto de moda que los criminales también denuncien a los periodistas —en México y en diferentes países como Colombia, Sri Lanka y Turquía—. Con sus denuncias provocan un desgaste económico brutal porque en ese momento tu vida y tu libertad dependen de que tú inviertas todas tus energías económicas, vitales y emocionales en mantenerte libre o en tratar de salir de prisión. Yo tuve siete abogados diferentes. Los primeros no me duraron 24 horas porque fueron amenazados de muerte por el gobernador. Cuando entré a la cárcel y me dijeron que iban a violarme, los abogados salieron huyendo porque les avisaron que iban a matarlos si me sacaban de allí. Otro abogado se vendió al gobernador y a otro casi le secuestran a su esposa embarazada, a quien amenazaron de muerte. Y así hasta que logré encontrar unos abogados...

DSP De su libro me llamó la atención el precio emocional que se paga por las amenazas o por saber que uno sale de la casa pero no sabe si regresa en la noche. Habla mucho de eso y dice que sólo estaba tranquila cuando estaba con su compañero en la cama, que el resto del tiempo era un estrés permanente. Y eso es lo que siente un periodista en esos momentos. Hay un precio que se paga y a veces todo se derrumba por su peso.

LC Sí, porque además está la familia, mi padre, mis hermanos. Mi madre había muerto hacía poco tiempo pero tengo una hermana que se parece muchísimo a mí y la paraban en la calle para preguntarle si era yo. Como mi hermana y su marido tienen dos niños pequeños, mi cuñado temía que la confundieran y quisieran matarla. Todo eso es un desgaste sistemático y brutal. Y reconocerlo es muy importante, porque por otro lado están los medios que, además de ser muy solidarios, en alguna medida fueron parte de mi salvación. Conforme el caso fue avanzando se convirtió en un espectáculo y los medios querían un drama, querían que llorara y hacían preguntas muy fuertes, muy dolorosas y muy estúpidas... Me preguntaban si cuando me violaron me dio miedo, si no me que-

dé traumada y si ahora odiaba a los hombres. Toda esta dinámica perversa de los medios de convertir el dolor de las víctimas en un espectáculo fue para mí un aprendizaje esencial, pero también muy doloroso.

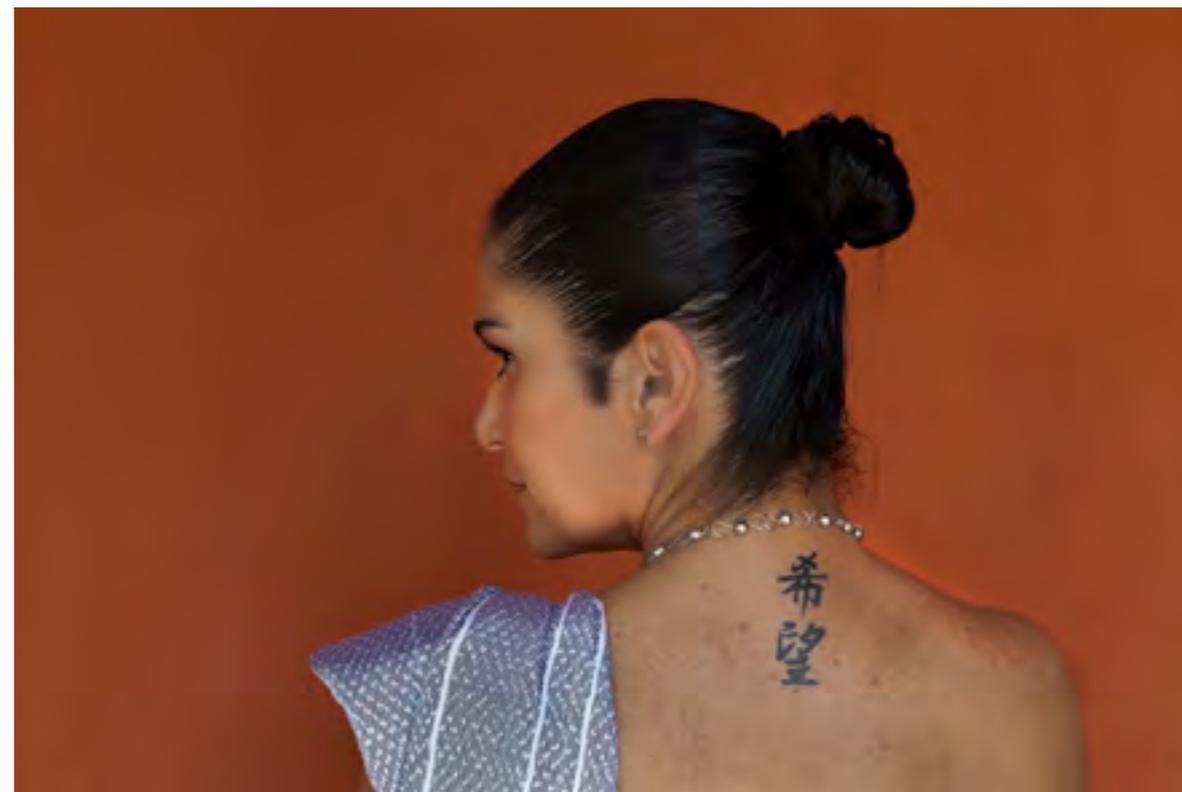
DSP El 14 de febrero de 2006 —recordemos que la detención fue el 16 de diciembre de 2005—, el diario *La Jornada* publicó unas grabaciones que marcaron un cambio en el rumbo del proceso y del caso. Son unas grabaciones que se obtuvieron ilegalmente. Después de esto, la situación empezó a cambiar. Y el 21 de junio salió una carta muy interesante firmada por algo así como dos mil intelectuales, en principio de México pero a los que se sumaron figuras de todas partes... Los firmantes van desde Noam Chomsky hasta Blue Demon: artistas, escritores y toda clase de personas la respaldaban; la marea estaba cambiando y yendo a su favor... ¿Cuándo se produjo finalmente la sentencia de inocencia?

LC A mí me arrestaron el 16 de diciembre de 2006 y el 31 de diciembre de 2007 le gané el juicio a Kamel Nacif en los tribunales de Quintana Roo, porque pudimos denunciar la corrupción de los jueces. Yo estaba primero en la cárcel y luego en libertad bajo fianza. Cada semana tenía que firmar y pedirle permiso al juez para salir del país porque todo el tiempo estaba yendo a los careos con estos tipos.

DSP ¿Cree que sin esta reacción de solidaridad de artistas, de algunos políticos y de jueces su suerte habría podido ser distinta al enfrentarse a esto que la periodista Carmen Aristegui llamó «una red de prostitución y pornografía infantil que involucra a personajes del mundo empresarial y político del país»?

LC Estoy segura de que no habría tenido suerte y de que estaría muerta.

DSP Tuvo suerte. Y, además, hay una Suprema Corte de Justicia que le da la razón y que le dice que incluso se quedó corta en las denuncias que hace en su libro...



Lydia Cacho

LC En realidad el caso se hizo un poco más famoso porque el expresidente Carlos Salinas de Gortari, que tenía intereses importantes en el estado de Puebla, contactó a mis abogados para ofrecernos ayuda a cambio de información sobre Marín. Yo no la acepté, mis abogados estaban traumatados, pero la decisión tenía un costo brutal y se trataba de un asunto ético... Se convirtió en un caso muy llamativo porque fui la primera mujer periodista en México que llevó ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación un caso de derechos humanos vinculado con libertad de expresión. Todos los medios nacionales estaban seguros de que ganaría, teníamos una cantidad de información brutal y los propios jueces supremos habían hablado con las niñas pequeñitas que les habían contado sus historias. Una de las niñas le dijo a uno de los jueces del Tribunal Superior que si traía a un hombre —y le señaló al Secretario de Seguridad Pública, Miguel Ángel Yunes— ella podría decir cómo era «su cosita», refiriéndose a sus órganos sexuales. Y a pesar de todas estas entrevistas con las víctimas y de que yo persistí en mis denuncias, ellos lograron negociar con un juez y con otra jueza y perdimos el caso en la Suprema Corte, aunque el documento inicial sentenciaba a once servidores públicos, al gobernador y a una red internacional criminal de pornografía infantil. Y dijeron eso: que mi libro se quedaba corto frente a la realidad que otros jueces habían descubierto.

DSP Ahora que han pasado cinco años quiero que nos cuente qué ha pasado con cada uno de estos personajes.

LC Se logró que extraditaran a Jean Succar Kuri de Estados Unidos a México. Estuvo en una prisión de alta seguridad y logró que lo llevaran a la cárcel de Cancún, desde donde pagó dos veces a sicarios para que me mataran. Uno de estos sicarios leyó mi libro estando preso y decidió ir a confesarle al director de la cárcel que le habían dado un plano con la dirección de mi departamento y que él no quería matarme porque se veía que yo no era tan

mala persona. El otro sicario sí hizo su intento y tuve que salir del estado durante cerca de tres semanas hasta que lo detuvieron. Lo soltaron a los quince días. Pero un juez federal ya le tiene lista la sentencia a Succar, que a sus setenta años va a ser condenado al menos a cincuenta de prisión. Es un caso histórico: por primera vez en la historia de México se va a juzgar en nuestro país a un personaje de esta naturaleza¹.

DSP Denos otra alegría: ¿qué pasó con Mario Marín, el gobernador del PRI de Puebla?

LC Ayer justamente fue su último informe de gobierno. Hoy está saliendo del poder y perdió el fuero. Yo estoy llevando el caso a la Corte Iberoamericana y creo que vamos a ganarlo.

DSP ¿Qué pasó con «el rey de los bluyines»?

LC Tuvo que cerrar muchos negocios y dice que por mi culpa perdió millones de dólares y el trabajo en sus maquiladoras, donde explotaba laboral y sexualmente a miles de mujeres y hombres. Se ha mudado a República Dominicana y a Costa Rica, donde tiene estos hoteles que están poniéndose de moda en el Caribe y en algunos lugares de Europa con prostitución VIP. Hay una investigación que el gobierno de Costa Rica está llevando a cabo. Yo ya les di toda mi información y vamos a ver qué pasa.

DSP ¿Qué pasó con el presidente del Tribunal Superior de Justicia del estado de Puebla, Guillermo Pacheco Pulido y con la jueza Rosa Celia Pérez?

LC Pacheco está bajo investigación de los tribunales y Pérez sigue siendo jueza en Puebla.

¹ Jean Succar Kuri finalmente fue sentenciado por pornografía infantil a ciento doce años de prisión. Fue enviado a una cárcel de alta seguridad. Se trata de una sentencia histórica para Latinoamérica.

DSP En su libro *Esclavas del poder* dice usted que quería explorar «la mentalidad masculina respecto a las mujeres y a la sexualidad». ¿Pudo hacerlo? ¿Es posible generalizar en esta materia?

LC No creo que pueda generalizarse. Yo estaba buscando entender a los clientes de la prostitución. Y a lo largo de cinco años de investigación para *Esclavas del poder* pude acercarme a estos clientes: tuve que disfrazarme, entrar como bailarina a algunos lugares y viajar a diferentes países para lograrlo. Ahí hay un bosquejo, pero hace falta mucha investigación sobre las razones por las que cada vez hay más jovencitas adolescentes que están entrando en el comercio sexual internacional y cada vez más hombres que viajan a otros países para consumir turismo sexual adolescente.

DSP En el libro se menciona el caso de una colombiana de 21 años dominada por la mafia sexual japonesa que en once meses había tenido sexo con 1 320 hombres para pagar su deuda. ¿Supo algo más de ella?

LC Claro, la conozco porque la entrevisté. Vive en Estados Unidos con su esposo y su hija. Sufrió muchísimo, su vida es impresionante... Además, se trajo una cantidad de información que les entregó a las autoridades estadounidenses para que persiguieran a la yakuza. Tiene elementos de prueba brutales para demostrar cómo la yakuza opera en Cali al igual que la mafia italiana. Y tiene muy claro dónde están estas bases que operan para conseguir jovencitas adolescentes en Colombia con el propósito de venderlas en Japón o México.

DSP ¿Ha oído en sus investigaciones acerca del turismo sexual con menores en Cartagena de Indias?

LC Por supuesto. Voy a sacar un papelito porque la menopausia ha hecho que pierda la memoria. Hay evidencia muy clara de cómo la 'Ndrangheta de Francesco Mancusso, que en este momento es la mafia italiana más poderosa, está operando desde

Cali y Cartagena. La 'Ndrangheta viene de Calabria, lleva allí a las mujeres colombianas y está involucrada directamente con lo que queda del cartel de Cali y con el cartel de Sinaloa. Tengo mucha evidencia sobre este tema.

DSP O sea que en su próximo libro habrá más información sobre este punto...

LC Mi próximo libro es un poemario.

DSP Usted creó una red de protección de menores para defender a quienes han sido abusados y a mujeres maltratadas. ¿Cree que el periodista debe ser activista?

LC No creo que siempre. Creo que nuestros maestros de periodismo tradicional se equivocaron porque además eran hombres. Yo tengo 47 años, pero cuando empecé a hacer periodismo tenía 23 y no creo en este rollo que echaban nuestros maestros de que como periodista se tiene que ser objetivo, fumar muchísimo en las redacciones, ser muy macho y tal... No creo que podamos ser verdaderamente objetivos. Por eso hay reglas deontológicas y una ética profesional. Y por eso sabes que hay unas cosas que se deben hacer y otras que no se hacen.

Tú como periodista nunca dejas de ser ciudadano. Yo empecé a ser activista cuando era adolescente gracias a la educación de mi madre, que era feminista. Y yo sabía que mi forma de estar en el mundo y de ser ciudadana era haciendo activismo por los derechos humanos. Y cuando soy periodista no soy activista. En el caso de *Esclavas del poder* hubo momentos en los que se me movió todo: mis valores, mis prejuicios y mis miedos. Lo que hago como periodista es contarles a mis lectores que en este momento siento esto y me cuestiono tal y cual cosa. Me parece que es un acto de honestidad. Ahora, no es cierto que eso signifique que soy activista mientras estoy haciendo reportaje. Soy una periodista honesta pero me parece que hace mucha

más falta que los periodistas nos atrevamos a ser ciudadanos plenos, que nos involucremos. Y ésta es mi forma de ser ciudadana.

DSP Usted entiende muy bien el problema de las mujeres maltratadas y quizás sea porque usted misma fue víctima de una violación. Eso fue mucho antes de todos estos líos. ¿Logró superarlo?

LC Absolutamente. Y tiene que ver con la forma como fui cuidada. Tiempo después me dijeron que había sido el gobernador quien me había mandado violar —otro gobernador, Mario Villanueva, que ahora está preso en Estados Unidos por narcotráfico—, pero nunca pudimos comprobar si eso era cierto o no. En el peor de los momentos, cuando yo decía «qué horror, no puede ser que por decir la verdad me pase esto», mi madre me dijo: «Mira, mijita, es horrible lo que te pasó y tienes dos opciones: una es regalarle tu vida y el resto de tu felicidad a este cabrón; la otra es decidir que fue un suceso tremendo, drástico, que va a ser parte de tu vida y que tu vida sigue y no le regalas tu felicidad a nadie». Desde ese entonces, hasta la fecha, ésa es mi filosofía: yo no permito que los agresores me arrebaten mi tranquilidad o mi felicidad. Eso no quiere decir que no comparta mi felicidad y la pasión con mi pareja, yo elijo.

DSP Dice usted en uno de sus libros que si estuviera en sus manos legalizaría la prostitución. ¿Legalizaría la droga?

LC Yo no legalizaría la prostitución, pero me parece que la penalización, tal como está, no sirve de nada. Yo no tengo la solución para el tema de las drogas. Sin embargo, esta guerra es inútil. Parece que lo mejor sería la legalización.

DSP No le voy a preguntar si es optimista, porque deduzco que lo es a partir de un credo que aparece en su libro en donde dice: «Creo fervientemente que México puede transformarse, que algún día habrá una real democracia; creo en el papel del periodismo

como linterna del mundo, como un derecho de la sociedad para saber y entender; creo que los derechos humanos no se negocian». Esa declaración es un acto de optimismo.

LC Por ahí leí alguna vez que los pesimistas son optimistas muy bien informados y yo soy una mujer muy bien informada que a ratos es pesimista. Pero sí creo que las cosas van a cambiar...

Lydia Cacho MÉXICO, 1963 dirige el Centro Integral de Atención a las Mujeres, CIAM Cancún, A.C. y es autora de los libros periodísticos *Los demonios del Edén*, *Esta boca es mía (y tuya también)*, *Memorias de una infamia*, *Con mi hij@ no* y *Esclavas del poder* así como de las novelas *Las provincias del alma* y *Muérdete el corazón*. Ha ganado los premios Estatal de Periodismo de Quintana Roo, Francisco Ojeda, Don Sergio Méndez Arceo, Yo Donna, Ginetta Sagan, Valentía en el periodismo, Human Rights Watch, Oxfam, CNN HEROE, Casa Amèrica Catalunya a la libertad de expresión, Guillermo Cano de Libertad de Prensa, Olof Palme y Nicolás Salmerón.

Daniel Samper Pizano COLOMBIA, 1945 es periodista, novelista y autor de varios libros de humor, entre ellos *Llévate esos payasos*, *¡Piedad con este pobre huérfano!*, *Les Luthiers, de la L a la S*, *No es porque sea mi hijo*, *Lecciones de histeria de Colombia*, *Si Eva hubiera sido Adán*, *Del adulterio considerado como una de las bellas artes*, *El discreto encanto del liguero*, *Viagra, chats y otras pendejadas*, *Un dinosaurio en un dedal*, y *El buevo es un traidor*. También ha escrito las novelas *Impávido coloso*, *María del alma* y *Jota, caballo y rey*. Ha ganado, entre otros, los premios Rey de España, María Moors Cabot (Columbia University) y Simón Bolívar. Vive entre Colombia y España.





Simon Schama



Ricardo Piglia



Manuel Gutiérrez Aragón
y Manuel Vicent

Manu Dibango



Fabrizio Mejía Madrid
y Carmen Boullosa

Cristina Fernández
Cubas, Antonio Sarabia
y Luis Fayad





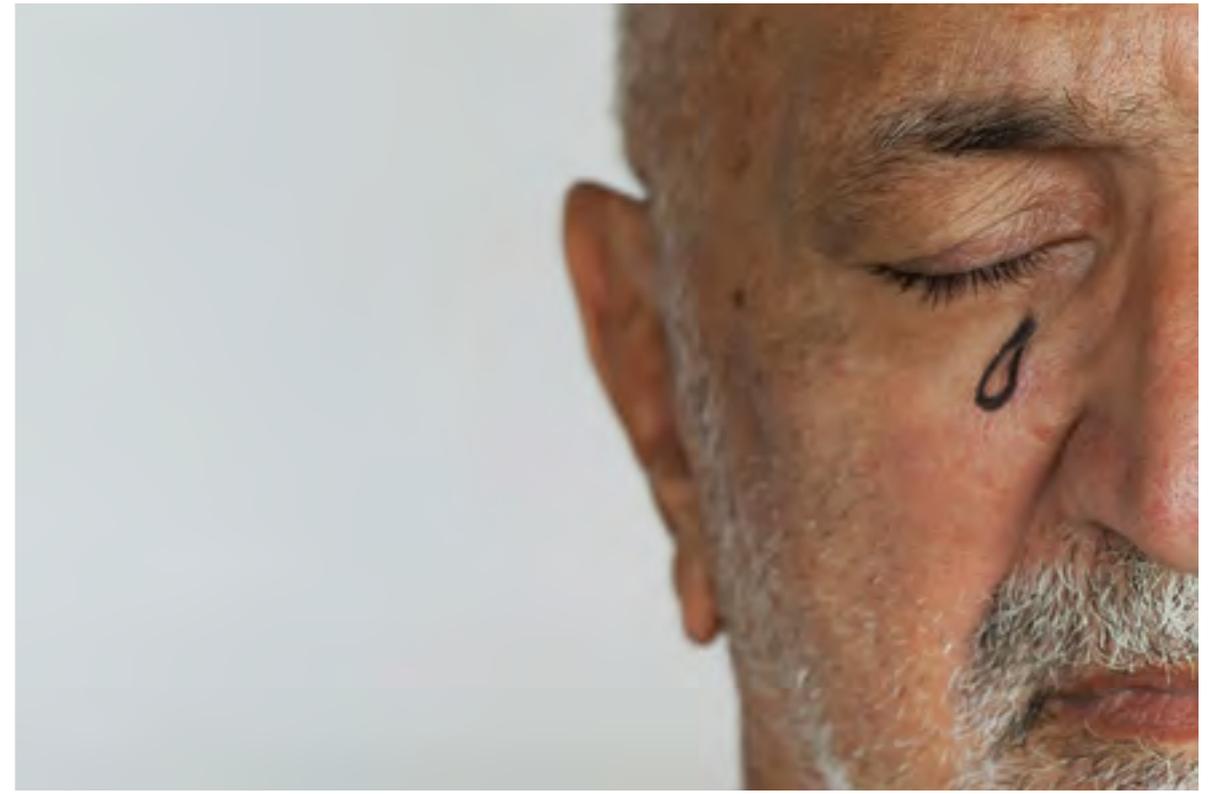
Tishani Dosbi



Wendy Guerra



Laura Restrepo



Juan Gossain





Luis Sepúlveda



Iván Tbays



Jonathan Franzen



Mario Bellatin



Eduardo Rabasa
Janne Teller y Óscar
Guardiola-Rivera



Leonardo Padura
Lyndy Cooke

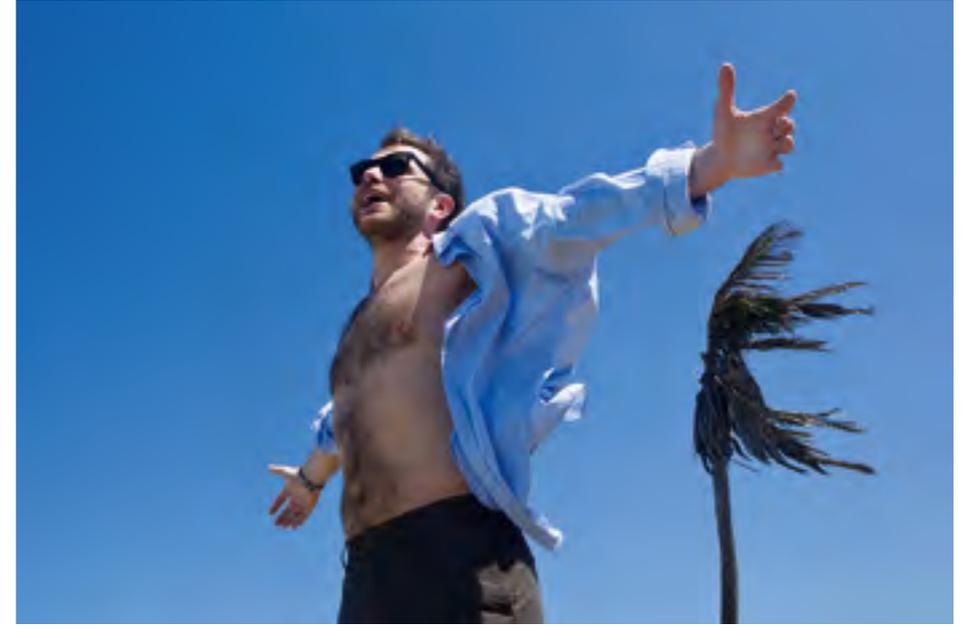




Álex de la Iglesia
Valeria Luiselli



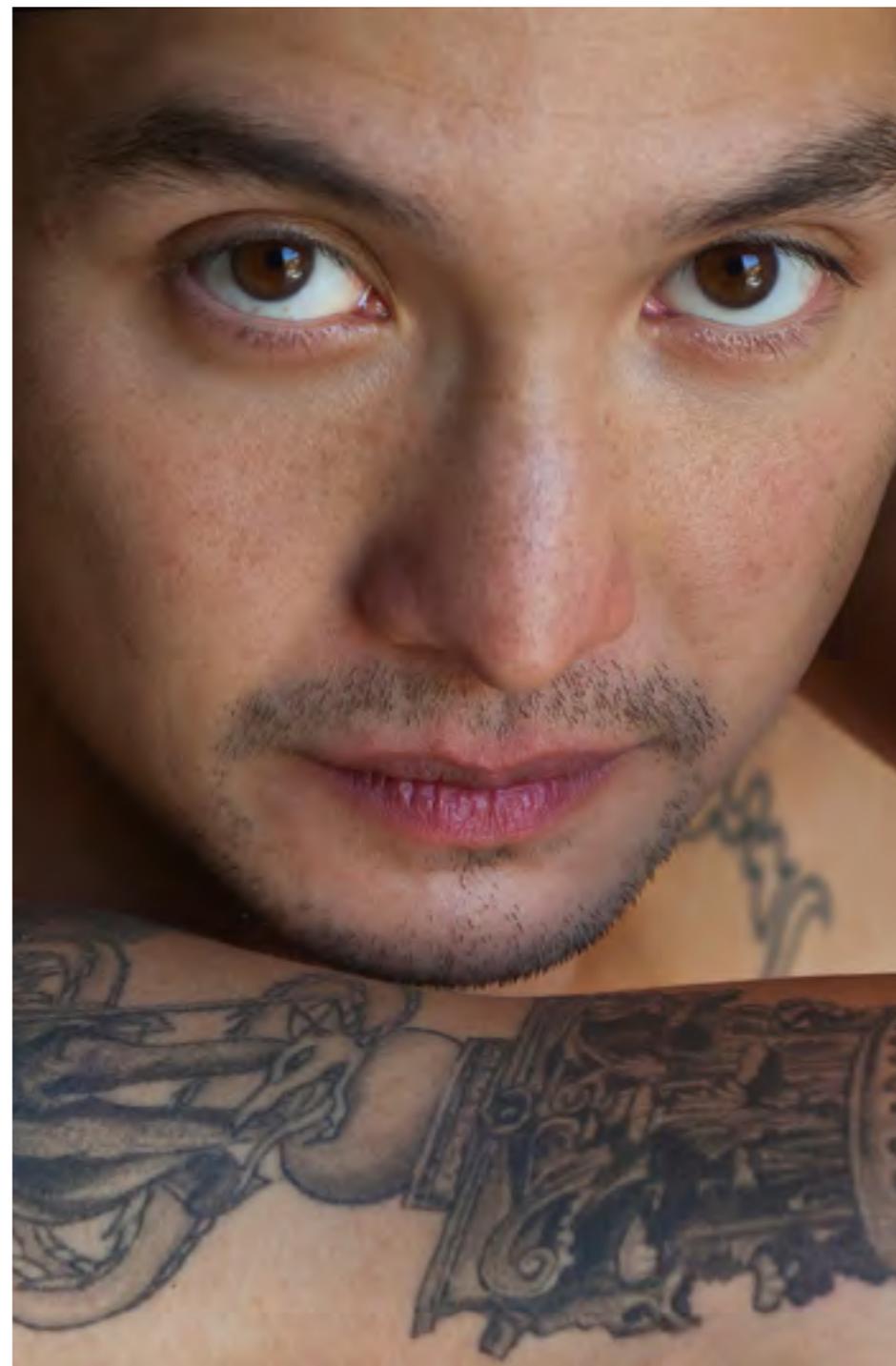
Paolo Giordano
Jaime Abello Banfi





Yoani Sánchez

Miguel Syjuco







Daniel Samper Pizano y Leandro Díaz



Ricardo Silva, Antonio Ungar, Pilar
Quintana, Antonio García Ángel, João Paulo
Cuenca, John Jairo Junieles y Pedro Mairal



Virginie Desportes



Paco Goyanes y Ana Cañellas



Jaime García Márquez,
Kate Horne y Jaime Abello Banfi
Tomás González



Joumana Haddad
Juan Gabriel Vázquez,
Mario Vargas Llosa, Erri
De Luca, David Grossman
y Eduardo Sacberí



2011

Jaime Abello Banfi, Cristian Alarcón, Martín Caparrós y Sergio Dahbar

JAIME ABELLO BANFI Tomás Eloy Martínez, tucumano, nacido en 1934. Desde 1951 empezó a trabajar en periodismo: fue reportero, cronista —es decir, contador de historias largas—, crítico de cine, columnista, editor, jefe de redacción, director, creador y asesor de medios y maestro de periodismo. Al mismo tiempo fue poeta, cuentista, guionista, ensayista, investigador literario, profesor, director de un programa de maestría en estudios de literatura y, por supuesto, novelista. Vamos a recordar a este personaje tan singular, a quien tanto quisimos, en compañía de personas que tuvieron mucho que ver con él: sus amigos, colegas y discípulos. Empezaremos con Martín Caparrós, con una valoración de la trayectoria periodística de Tomás Eloy en Argentina en momentos muy especiales, como su paso por esa memorable revista porteña que fue *Primera Plana*.

MARTÍN CAPARRÓS Tomás Eloy había llegado de Tucumán a Buenos Aires en 1957. Trabajó allí hasta 1975, cuando se exilió en Venezuela. Estos años fueron unos de los más interesantes de la cultura argentina porque había una especie de efervescencia, de búsqueda y de interés político, social y cultural en general. Fueron años particularmente intensos. Tomás Eloy había empezado trabajando en *La Nación*, un diario tradicional que no tenía nada que ver con estas búsquedas. Hacía comentarios de cine. Pero a principios de los sesenta el periodista y empresario

Jacobo Timerman fundó una revista que de algún modo impactaría el periodismo argentino y latinoamericano: *Primera Plana*, de la cual Tomás Eloy fue jefe de redacción. La revista *Primera Plana* era un engendro raro: columnas y columnas de texto que de pronto eran interrumpidas por una foto chiquitita. En esa época los editores no creían que sus lectores fueran idiotas; todo lo contrario, imaginaban que eran muy inteligentes y que para estar a su altura era necesario un esfuerzo extraordinario de su propia inteligencia. La revista hacía un extraño periodismo de autor, según me contó Tomás Eloy muchas veces. Los autores no eran individuos sino una especie de máquina colectiva. La mayoría de las notas eran muy largas, sesudas y bien redactadas, tenían bastante opinión y no estaban firmadas; las notas pertenecían a la revista y había dos chiflados que las reescribían casi enteramente. Ramiro de Casasbellas, que fue el director de la revista durante mucho tiempo, y Tomás Eloy Martínez, se pasaban una o dos noches en el momento del cierre reescribiendo todo para lograr ese estilo de autor colectivo de *Primera Plana*.

Fue un proceso realmente sorprendente de nuestro periodismo. Recuerdo aquel septiembre de 1967 cuando García Márquez nos visitó tras la publicación de *Cien años de soledad* en Buenos Aires. Tomás Eloy siempre se jactó, con razón y orgullo, de haber sido capaz de hacer una tapa de *Primera Plana* con algo

tan desconocido como ese libro. Fue uno de sus grandes aciertos: la posibilidad de ver lo que vale la pena contar porque dentro de un tiempo a la gente le interesará hablar de aquello.

Tomás Eloy pasó de *Primera Plana* a la siguiente creación de Jacobo Timerman, que fue el diario *La Opinión*. Allí se encargó del suplemento de cultura y publicó sus propias crónicas junto con las de autores como Juan Gelman, Rodolfo Walsh y Osvaldo Soriaño. Entre la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta Tomás terminó de conformar su estilo, que después sería totalmente inconfundible; un estilo en el que mezclaba el agua y el aceite. Tenía el clima de una narración de García Márquez y la prosa de un cuento de Borges. Era extrañísimo, consiguió esa síntesis que devino en una de las mejores prosas del periodismo en castellano.

JAB Hablemos de lo que pasó con Tomás Eloy Martínez en Venezuela.

SERGIO DAHBAR Tomás Eloy llegó con una carta de Carlos Fuentes y García Márquez en la que le recomendaban a Miguel Otero Silva que lo contratara en *El Nacional*. Pero en ese momento Otero Silva estaba en Italia escribiendo y Tomás Eloy se vio en una situación muy complicada, tuvo que sobrevivir haciendo trabajos menores que de alguna manera le dieron una felicidad que lo acompañó siempre: escribir perfiles para empresas y trabajos ocasionales que ni siquiera llevaban su firma.

Cuando Otero Silva regresó a Venezuela lo nombró asesor de *El Nacional*. Tomás Eloy escribió reportajes que fueron muy llamativos. Para uno de ellos le encomendaron que hiciera un recorrido por todo el país en una avioneta, que se detuviera en diferentes sitios y que les preguntara a los jóvenes cómo veían Venezuela hacia el futuro. Ese material es impresionante no sólo por la manera como está escrito, sino porque de alguna manera avizoró muchos de los cambios que Venezuela iba a vivir.

Lo más importante que hizo Tomás Eloy en Venezuela fue la creación de *El Diario de Caracas*. En este proyecto coincidió un grupo de exiliados conformado por figuras como Rodolfo Terragno, Miguel Ángel Díez y Miguel Guanini que revolucionó el periodismo venezolano. Tomás Eloy estaba en contra de ir a la caza de los políticos y preguntarles qué pensaban de la agenda de la semana, como hacían los periódicos grandes. Él mandaba buscar otras fuentes y se detenía en lo que estaba ocurriendo en la ciudad, lo cual le daba vitalidad al periodismo. Los lectores estaban siendo informados y entretenidos con nuevos descubrimientos. Los periodistas tenían la misión de salirse de la agenda tradicional y buscar qué ocurría en los cocteles de los políticos, pero no para buscar una declaración. Mostraban otros climas y daban una cara nueva de lo que estaba ocurriendo.

En las mesas de redacción, donde solían reinar unos jefes absolutamente despóticos, Tomás Eloy era un príncipe. Se acercaba, veía el trabajo de los periodistas y lo primero que hacía era decir que aquella nota era maravillosa, perfecta, pero que él le haría unos ajustes que implicaban escribirlo todo de nuevo. Sin embargo, el periodista se sentía tan halagado que hacía el cambio feliz. Eso fue una innovación muy importante: él ayudaba a mejorar las notas de todo el mundo y de verdad hacía un ejercicio del periodismo desde otro ángulo.

JAB Cristian, te tocó vivir ese estilo de Tomás Eloy desde una posición completamente distinta: en los talleres que impartía en la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.

CRISTIAN ALARCÓN Yo conocí a un Tomás Eloy consagrado, sobre todo en Argentina; ya había publicado *Santa Evita*, su novela cumbre. Éramos entre quince y veinte jóvenes periodistas de unos quince países de América Latina. Él expedía y transmitía una mezcla de bonhomía y agudeza, y nos hacía este juego tremendo de adularnos. Recuerdo que a mí me lo hizo con un texto para la revista *Rolling Stone* que



Cristian Alarcón

era sobre un *reality show* en el que se filmaba porno. A él le encantaba la historia, me la aduló y después me hizo eliminar completamente el primer párrafo, del cual yo me sentía muy orgulloso.

En ese taller aprendimos sobre la crónica latinoamericana. Tomás Eloy era un estudioso de la crónica, iba recolectando pequeños textos y nos enseñó cosas que nosotros no hubiéramos podido leer sin él. Una de ellas fue su profunda admiración por los textos de Pedro Lemebel, un gran cronista chileno que luego fue relativamente conocido en algunos países. Tomás Eloy llevó al taller los textos de Pedro, que eran neobarrocos y en nada se parecían a lo que hacía él. Pero tenía esa capacidad de ver estilos y diferencias; la variedad le encantaba, lo nutría. Conversábamos mucho y lo interrogábamos sobre cómo había construido *La novela de Perón* y luego *Santa Evita*; y cómo había hecho un camino que comenzaba en los setenta, cuando entrevistó largamente a Perón e investigó su vida. Una investigación que no terminó nunca, que le llevó toda la vida. Tomás Eloy nos enseñó a quedarnos en los temas y a gozar de la adrenalina que puede ser la redacción en la crónica del día a día sin temer que eso se pierda porque al día siguiente va a usarse para envolver huevos o tamales.

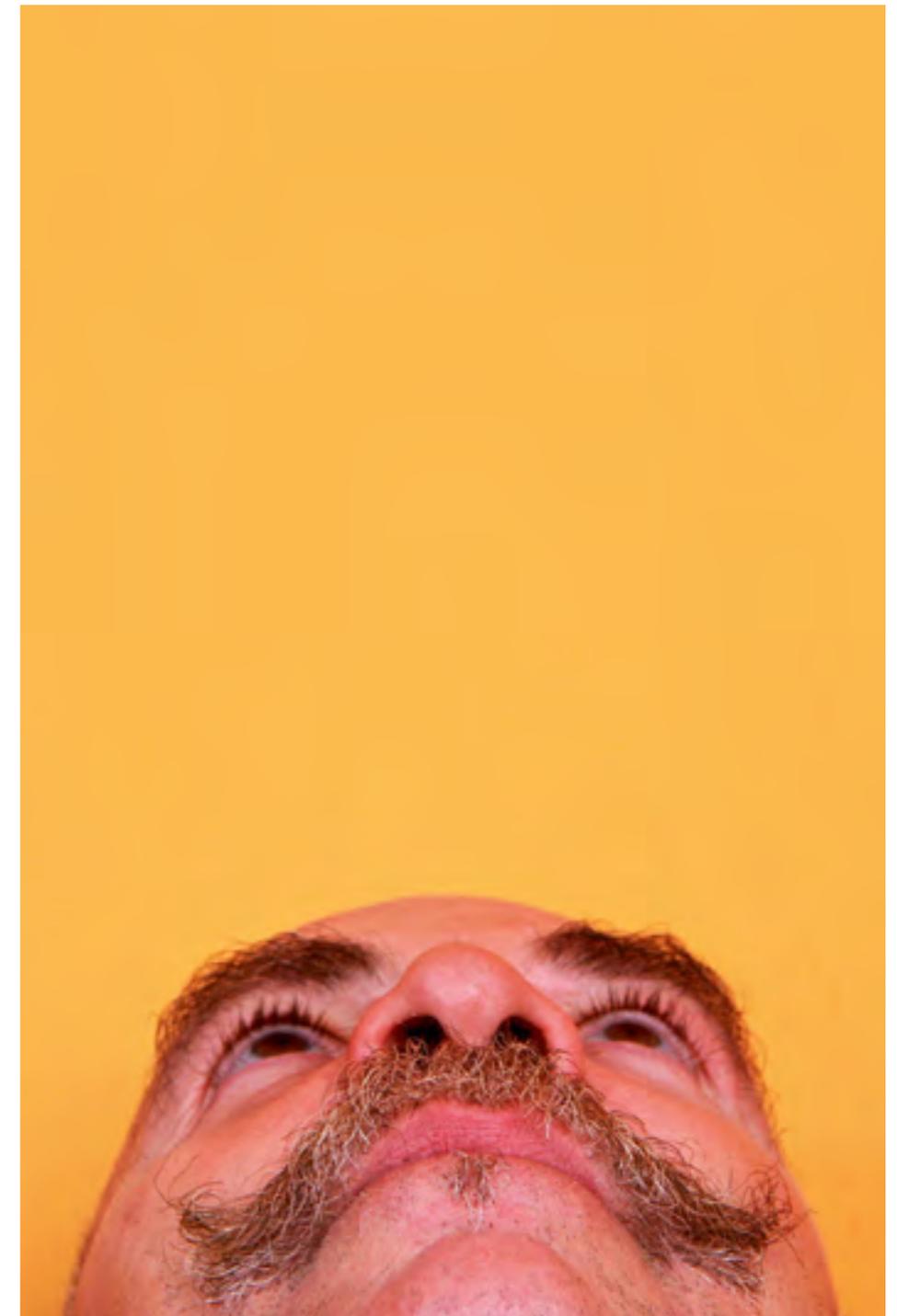
En *Lugar común la muerte* hay un relato que se llama «Perón sueña con la muerte» que comienza narrando, por boca de López Rega —que era el secretario brujo que acompañó a Perón en sus últimos años y luego a Isabelita—, cómo Perón sueña con la muerte. Luego *La novela de Perón* comienza con otro sueño de Perón y toda la obra remite a él como autor y a Tomás Eloy como periodista. Hay un personaje que es periodista y discute en Buenos Aires con un editor que le pide el material y le dice: «Me conseguís todo lo de Perón, si querés llamalo a Tomás Eloy Martínez y decile que yo lo conozco de cuando era un muerto de hambre». Tomás Eloy no sólo se da el goce de inventarse un *alter ego* que es Zamora, sino que él también convive con Zamora y se mete en la novela. Le encantaba

transitar una y otra vez la frontera entre ficción y no ficción, entre realidad y ficción.

JAB Quiero centrarme en eso de la ficción verdadera, en las historias que se repiten una y otra vez hasta que terminan siendo una verdad. Por un lado tenemos a un Tomás Eloy que fue capaz de crear una ficción histórica con apariencia de relato periodístico y que convirtió en novela, y por el otro tenemos un hombre que le dio a la creatividad un vuelo tan alto que hay momentos de la narración en los que uno se pregunta dónde está la frontera entre ficción y no ficción.

SD Tomás Eloy tenía algo muy particular: para él la vida cotidiana estaba atravesada por señales que tenían que ver con la ficción y la realidad. Él tejía historias alrededor de sus actos cotidianos. Escribió *Lugar común la muerte* en Caracas, en un apartamento desde el que se veía un burdel. Eso era algo fascinante para él, decía que uno tiene que estar en contacto con una zona de la realidad que esté entre lo impuro y lo puro. Parte de los textos de ese libro ya los había trabajado en Buenos Aires en esa etapa que menciona Martín; otros los trabajó en Caracas. Él estaba feliz de haber escrito el libro en ese apartamento tan particular y decía: «Si Faulkner supiera estaría feliz conmigo».

MC Uno de los aportes más interesantes de Tomás Eloy a la literatura consistió en borrar la frontera entre la ficción y la no ficción. *La novela de Perón* y *Santa Evita* son tentativas en ese sentido. Le gustaba presumir sobre cómo los pasajes más documentados de las dos novelas eran los que la gente tomaba por ficción y aquellos que había inventado eran los que todo el mundo creía que habían sucedido. También le gustaba constatar que algunos de los rasgos y detalles que había inventado para *Santa Evita* ya eran tomados como históricos en sentido académico y reproducidos en manuales y libros de historia. Tomás Eloy era un gran farsante que trabajaba, en última instancia, para una verdad mucho más interesante que la verdad notarial. En toda esta discusión sobre



qué es y qué no es verdad en un relato —y en un relato periodístico específicamente—, creo que la pregunta central es a qué llamamos «la verdad».

En *Lugar común la muerte* —para mí el mejor libro de crónicas que se ha escrito en América Latina en los últimos cincuenta años— hay un texto sobre la muerte de Saint-John Perse, a quien Tomás Eloy visitó agonizante en una casa al sur de Francia. Las cosas que cuenta en ese texto son muy difíciles de comprobar. El poeta antillano agoniza en una cama y Tomás Eloy está en una atmósfera rarísima; nadie sabe cómo lo dejaron llegar hasta ahí ni por qué puede contar todo lo que cuenta, pero hay pocos retratos de la muerte de alguien tan bien hechos como ése. Esa historia, de la que probablemente la mitad sea lo que Tomás Eloy creyó captar o se le ocurrió, es mucho más verdadera que cualquier constatación de lo que a veces llamamos «verdad periodística».

En el prólogo de *Lugar común la muerte* hay un aparte que explica esto: «Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les deparé componen una realidad que no es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?».

SD En estas invenciones cotidianas Tomás Eloy disfrutaba de una especie de gran máquina narradora que llevaba encendida todo el tiempo y que formaba parte de su existencia. No había una frontera entre el narrador y el no narrador; él era el narrador todo el tiempo y en esos juegos dejaba señales. Al final de *Lugar común la muerte* le dice al lector: «Si querés terminarte de convencer de que esto es cierto, te voy a contar cómo lo hice o te voy a dar algunas pistas». Entonces explica que en ese retrato del escritor mo-

ribundo dedica grandes párrafos a ir poniéndonos en situación y luego vuelve a un monólogo de este personaje que habla, se detiene, se duerme y de repente despierta y habla. Y ahí uno no sabe qué creer y qué no.

JAB Como jefe de redacción Tomás Eloy fue quizás tan escrupuloso como cualquier otro, pero en su caso estamos hablando de un periodismo que se escribe con otra aspiración. Cristian, ¿tú crees que la licencia poética mezclada con la verdad periodística es indispensable para llegar a la calidad literaria que hay detrás de la crónica? ¿Crees que hay ahí un problema ético?

CA Tomás Eloy nos enseñó que la crónica es el más literario de todos los géneros periodísticos, porque es el único que tiene afán de trascendencia. Un cronista quiere que su texto pueda ser leído dentro de cincuenta o cien años y que siga siendo efectivo narrativamente. Ésa es la búsqueda.

Cuando él coqueteaba con esta frontera, lo que estaba construyendo como obra era una superación de lo que él mismo había conocido como nuevo periodismo o como no ficción. No creo que el nombre que eso llevara le hubiera preocupado tanto.

Ahora, si lo llevamos a lo contemporáneo, me parece que en la obra de Tomás Eloy se encuentran las voces más maravillosas que puedan leerse. Las voces de su reportaje de lo que ocurrió en Hiroshima y Nagasaki, de esos sobrevivientes que hablan con él, las voces de esos ancianos que están al borde de la muerte, esa misma voz de Saint-John Perse, no son voces que salieran de su boca ni de las grabaciones que hacía; él apuntaba que lo importante es la trama —esa conjunción misteriosa entre espacio, tiempo, detalle y personaje— y que en ella sí está la verdad.

MC Depende de lo que entendamos por verdad. Si la verdad que nos importa recordar de esa tarde en la casa de Saint-John Perse es que llovía o hacía sol,

si el té lo traía una señora vestida de verde o si era Coca-Cola y la traía un muchacho vestido de azul, entonces efectivamente Tomás Eloy Martínez mentía, Kapuściński mentía y yo miento. Si la verdad consiste en que entendamos qué está sucediendo realmente en el cuarto de Saint-John Perse o en un campo de refugiados en el Congo, en el caso de Kapuściński, ese tipo de minucia notarial es improcedente.

Hay que apelar a un sentido de la honestidad del periodista que si introduce detalles que no son exactamente los que estaban lo hace con toda la convicción de que eso le va a servir para plasmar en un texto la verdad de esa situación. Eso es lo que hay que buscar en un periodista: ese compromiso que lo lleve a utilizar todos los recursos para transmitir ese lugar, esa situación, ese personaje de la mejor manera posible. Ahí está la verdad.

Jaime Abello Banfi COLOMBIA, 1958

es director general y cofundador de la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), así como vicepresidente de honor del Hay Festival Cartagena.

Cristian Alarcón CHILE, 1970 es periodista, autor de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa*. Dirige la revista *Anfibia*. Ha ganado el premio Konex.

Martín Caparrós ARGENTINA, 1957 es autor de libros periodísticos y de ensayo como *Larga distancia*, *Argentinismos* y *El hambre* así como de las novelas *Ansay o los infortunios de la gloria*, *No velas a tus muertos*, *El tercer cuerpo*, *La Historia*, *Un día en la vida de Dios*, *Valfierno*, *A quien corresponda* y *Los Living*. Ha ganado los premios Rey de España, Konex, Planeta Argentina y Herralde.

Sergio Dabbar ARGENTINA, 1957 es autor de *Sangre, dioses, mudanzas*, *Gente que necesita terapia* y *70 años de entrevistas en Venezuela*. Es el creador de la revista *El Librero*.



2012

Carlos Fuentes, Santiago Gamboa y Juan Gabriel Vásquez

CARLOS FUENTES Vamos a hablar de la relación entre realidad y ficción. La realidad existe sin necesidad de la ficción y la ficción crea una nueva realidad. Pero a veces hay una ficción de la ficción y una realidad de la realidad. Doy un par de ejemplos: Stendhal lee en un diario que un seminarista y profesor de una familia entró a la iglesia y mató a la dueña de la casa de un balazo —la señora se fue directo al cielo porque estaba rezando— y luego escribió *Rojo y negro* a partir de este incidente, que mereció una columna en el diario. Y luego Flaubert escribió *Madame Bovary* después de leer sobre dos mujeres que acabaron suicidándose a causa de las deudas que habían contraído.

Hablemos de esta relación entre la vida vivida y la vida novelada, aunque a veces la vida y la ficción se parecen tanto que ya no conoces la frontera entre ambas. Juan Gabriel, tú has vivido mucho tiempo en Europa, pero ahora regresas a Colombia. ¿Por qué?

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ Yo también me lo pregunto. Porque creo que se ha cumplido un ciclo. En 1996, cuando tenía 23 años, me fui con esa idea absolutamente absurda de que eso era necesario para hacerme escritor y para ser el tipo de escritor que yo quería ser. Me han preguntado muchas veces por qué sentí que para ser escritor tenía que irme y yo respondo citándolos a ti, a Vargas Llosa, a García Márquez o

a Cortázar. Hay una especie de temperamento de los latinoamericanos que de alguna manera siempre nos ha llevado a irnos... Desde la época de Rubén Darío, que se fue a París para que allí le dijeran: «Señor, usted es un poeta». Desde entonces, los latinoamericanos sentimos que tenemos que irnos para encontrar nuestra tradición, para dejar de ser mexicanos o colombianos y convertirnos en latinoamericanos, o para entrar en contacto con otras literaturas y descubrir cuál es la que tenemos que escribir nosotros. Yo siempre digo que la novela colombiana del *boom* se escribió en México, que la mexicana se escribió en Washington, en Londres o en París, que la argentina se escribió en París y que la peruana se escribió en Londres. Es una especie de constante nuestra que todavía no me he podido explicar. Tampoco sé explicarme en qué momento se cierra ese círculo y tengo la necesidad o acepto la necesidad de volver a Colombia. Vengo a escribir un par de libros urgentes para mí que ahora mismo tengo en la cabeza y espero que todo salga bien.

CF Yo creo que nos vamos para sentir añoranza del país y poder regresar a él un día con añoranza, no habiéndolo vivido todos los días, pero sí añorándolo mucho.

JGV Eso está pasando ahora. Pero hablo de la generación del *boom*, a la que hoy nos referimos con una

facilidad que a mí me parece un poco pasmosa... Este año van a cumplirse los cincuenta años de una serie de libros muy importantes: *La ciudad y los perros*, que ganó el premio Biblioteca Breve, *La muerte de Artemio Cruz* y *Los funerales de la Mamá Grande*. Quiero pedirte que te traslades a ese momento y nos cuentes qué sentías entonces. ¿Te dabas cuenta de que estaba pasando algo realmente importante y de que la literatura en lengua española se estaba dividiendo en dos? ¿Cómo era eso de ser parte de esa generación?

CF No, no podía darme cuenta, pero sí situarme. Veníamos de una literatura del siglo XIX que, con algunas excepciones, era bastante pobre. Me gusta mucho *Los bandidos de Río Frío*, que es una novela de acción. Me gustan mucho dos o tres novelas del siglo XIX, pero creo que es un siglo pobre, porque al independizarnos de España decidimos que en la literatura teníamos que imitar mucho a Francia e incluso a Estados Unidos, por lo que produjimos novelas románticas y naturalistas que a mí me parecen secundarias. La de Rubén Darío es una voz que se recupera, que vuelve a darnos una voz. Y luego en *La vorágine* y en *Canaima* hay una decisión de internarse en la selva. Pero más allá de Rubén Darío, José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos, lo que hay es una decisión de crear una literatura que no pide excusas y que no tiene que decirle no a España o sí a Francia, sino que asume el hecho de que América Latina es un continente multicultural y todas las civilizaciones se dan cita allí. Esto no pasa en todas partes. En muchos lugares del mundo hay una separación visible entre la cultura del país y las otras culturas del mundo. En los casos mexicano y peruano tenemos muy presentes las herencias de los mundos indígenas; y a partir de los primeros realistas mágicos, los navegantes del Caribe que ven sirenas y tortugas más grandes que una casa porque tienen que deslumbrar a los europeos con la novedad del Nuevo Mundo, tenemos una literatura propia. Carpentier, Borges, Onetti y Asturias, que son los padres del *boom*, se dan cuenta de esto...

Son gente que nos indica el camino a seguir. No es que inventemos nada, el *boom* es un nombre que nos pusieron a los escritores de esa época, no nos lo dimos nosotros; pero se escribieron novelas que, si algún rasgo tienen en común, es tratar de recuperar el pasado, de decir lo no dicho con anterioridad en la novela latinoamericana. Es el caso de Vargas Llosa, de García Márquez, de Cortázar, de Donoso y el mío también... De manera que hubo esta recuperación del pasado que quedó concluida. Las novelas que cita Juan Gabriel son novelas que ya están hechas. ¿Y ahora qué pasa, qué sigue?

Hace un tiempo estuve en el Salón del Libro en París, que estaba dedicado a México. Fueron invitados 42 escritores mexicanos publicados en Francia. Recuerdo cuando los escritores traducidos al francés éramos tres o cuatro... ¿Cuántos escritores de Colombia, Perú, Chile o Argentina están traducidos? Hay un nuevo *boom*, con una variedad temática que ustedes dos ejemplifican. Ya no están obligados a contar la historia de lo que pasó, sino que pueden contar las historias de lo que pasa hoy. Ésa es una gran diferencia que libera mucho a la ficción y a la imaginación. No hay un mandato que viene del fondo de la historia, como sucedió con nosotros. Siento que ustedes están mucho más liberados que nosotros, que pueden hacer cosas que a nosotros nos estaban prohibidas por la obligación que teníamos de rescatar un pasado olvidado y de darle memoria y presencia a ese pasado.

SANTIAGO GAMBOA Ese proceso se acompaña de una obligación de ser universales, porque la tradición ante la cual ustedes tenían que responder como escritores llegaba hasta un punto donde lo importante quizás eran justamente esa inmensidad y esas posibilidades. América Latina era un continente lleno de perspectivas, pero tal vez es en el *boom*, en tus novelas y en las de Vargas Llosa, Cortázar o Donoso, donde se pueblan esos países y nace una épica individual. En esa obligación de ser universales ustedes tuvieron muchas influencias. La

crítica y la historia literaria han detectado en tus primeros libros la influencia de John Dos Passos, de Faulkner o de D. H. Lawrence. ¿Cómo ibas haciendo la síntesis de ese mundo?

CF Es cierto que hay una internacionalización de la literatura de América Latina. Como resulta cómodo, nos conviene decir que es la literatura de la América de habla española, portuguesa e incluso francesa. Lo que pasa en realidad es que el mundo ha rebasado el concepto de literatura nacional, para fijarse en los escritores individualmente. Nadie lee a Günter Grass porque es alemán, o a Nadine Gordimer por sudafricana, o a García Márquez por colombiano o a Goytisolo por ser español. Tienen sus raíces y hablan de sus países, pero los trascienden para convertirse en figuras estelares, aisladas y representativas de una cultura, pero válidas en sí mismas. Seguimos teniendo la comunidad a la que pertenecemos, de la cual venimos, de donde son nuestras nanas y nuestros abuelos. Es muy importante tener eso, pero al mismo tiempo lo hemos trascendido con la idea de una pertenencia a una cultura común que es la latinoamericana, así como a una cultura que llega a lectores de otras partes y que a veces singulariza a un escritor. Las influencias que mencionas siempre han existido, lo que pasa es que en México teníamos un exceso de nacionalismo cultural. Recuerdo cuando criticaron duramente a Alfonso Reyes porque no se ocupaba de México. ¿Con qué derecho se ocupaba de Grecia o de Goethe? ¿Por qué no hablaba exclusivamente de México? Y eso que Reyes tiene grandes libros sobre México: *La X en la frente* o *Visión de Anáhuac*. Reyes tiene páginas notables sobre la literatura mexicana e hispanoamericana, pero también le interesaban Mallarmé, Goethe y la tragedia clásica, y por esto se le criticó desde un ángulo severamente nacionalista. En una serie de artículos lo acusaron de ser prácticamente un traidor a la patria. Él contestó a esas críticas en «A vuelta de correo» diciendo que nadie le había prohibido ocuparse de lo que él quisiera como escritor y que tenía derecho a ocuparse de lo que a él le interesara: México, Europa, el mundo

clásico, todo cabía en el panorama literario de su interés personal. Si otros no se interesaban por la Grecia antigua, él sí. Y tenía todo el derecho de hacerlo. Fue una batalla muy importante contra el nacionalismo cultural y literario en México. Yo creo que este conflicto se reprodujo en muchos países.

JGV Tú también recibiste los coletazos de esas actitudes. En tu libro de ensayos *Geografía de la novela* hay un pasaje en el que cuentas cómo se recibieron *Los días enmascarados* y *La región más transparente*. En un momento te reprocharon unas cosas y luego te reprocharon todo lo contrario.

CF Sí, el libro de cuentos *Los días enmascarados* fue muy criticado desde la izquierda, porque era considerado un libro gratuito que se ocupaba de la fantasía y no de la realidad de México. *La región más transparente* fue criticado desde la derecha, porque era un libro demasiado comprometido con la actualidad política y social mexicana.

JGV Con la obligación que tuvo tu generación de contar ese pasado que no se había contado, todavía tú te tomaste unas libertades que nadie se había tomado antes en la literatura latinoamericana. Siempre has defendido la soberanía de la imaginación, el derecho del novelista a cambiar la historia conocida, si tal cosa es necesaria para sacar adelante una reflexión. Hay un pasaje de *Terra Nostra* que habla del teatro de la memoria, un lugar donde se proyecta la historia. En ese teatro se proyectan no sólo las cosas que pasaron, sino también las que hubieran podido pasar, y se proyectan tanto las cosas que conocemos, como las que ignoramos. Siempre me pareció una gran metáfora de lo que hace la novela. ¿Cómo consigues la relación de la novela con el pasado en esos términos?

CF Voy a hacer una autocrítica que me duele mucho. Yo tengo una novela colombiana que no me atrevo a concluir. Es una historia sobre la vida y la muerte de Carlos Pizarro Leongómez que me fascinó. Escribí el primer capítulo, la muerte de Pizarro; luego quise

adentrarme en su vida —su familia, sus compañeros, su guerrilla— y terminé perdiéndome en los meandros de la actualidad. Cada vez que iba a publicar el libro, pasaba algo nuevo que lo volvía obsoleto y había que añadir alguna cosa. Y luego, a los seis meses, aparecía otro señor y revelaba algo nuevo. Una novela que está demasiado cercana a la realidad sufre este tipo de desvíos. En cambio *Terra Nostra* es una novela donde yo creé una realidad histórica que no existe, o que existe de otra manera. Abordo la otra posibilidad de la historia, lo que la historia no hizo, no cumplió o simplemente prometió. Hay muchas utopías en ese libro, de manera que son dos maneras muy diferentes de escribir. El primer caso es muy excitante y nos acerca mucho a la realidad, pero nos damos cuenta de que no podemos abarcarla, de que la realidad es más grande que el intento de cualquier novelista. Nunca podremos competir con la realidad, siempre nos derrotará, siempre será más que cualquier libro. Pero en *Terra Nostra* invento un mundo mío, un mundo literario que no existe, que podría existir y que quizá existió, pero que sólo tiene realidad en las páginas de un libro. Y eso es lo que buscamos idealmente, que la realidad exista dentro del libro, aunque no corresponda a la realidad exterior, por más contacto que tenga con ella.

SG García Márquez es uno de tus mejores amigos, y creo que mucha gente quisiera saber en qué circunstancias lo conociste. ¿Cómo era ese García Márquez que llegó a México?

CF Primero conocí a García Márquez leyéndolo. Yo tenía en México una revista literaria llamada *Revista Mexicana de Literatura*, que estaba en contacto muy estrecho con la revista *Orígenes* que José Lezama Lima hacía en La Habana y con *Mito*, la revista que Jorge Gaitán Durán hacía en Colombia. Entre todos nos pasábamos textos. Un día Gaitán Durán me mandó un cuento extraordinario de García Márquez que se llamaba *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*. Me pareció un escritor muy bueno, interesante y original. Lo publiqué. Y Gaitán Durán siguió

mandándome cosas, de manera que a García Márquez lo conocí leyéndolo, antes que personalmente. Nos vimos e inmediatamente nos caímos muy bien, y nos hicimos amigos porque teníamos las mismas referencias, los mismos chistes y las mismas debilidades. Esto fue en México en los años sesenta. Desde entonces esa amistad ha perdurado como una de las cosas que más me importan en la vida. Yo le tengo un gran cariño a Gabo y siento una gran admiración por su obra. Él había publicado muy poco cuando lo conocí; sus primeras obras salieron en una editorial universitaria de Veracruz y no tenían mucho éxito. Me fui a Europa y un día me escribió diciéndome: «Figúrate que se me ha ocurrido una gran idea para una novela que se va a llamar *Cien años de soledad*. Le he dicho a Mercedes: ‘Enciende el refrigerador, porque de aquí no salimos hasta que termine’». Y así fue. En una serie de cartas que están guardadas bajo siete candados en la Universidad de Princeton, me fue narrando la escritura de *Cien años de soledad*. En cuanto leí la novela llamé a Julio Cortázar y le di la noticia: «Ha nacido una gran novela latinoamericana, *Cien años de soledad*».

JGV Tú fuiste el primero en llamar «la Biblia latinoamericana» a *Cien años de soledad*. Fuiste siempre un lector generoso que leía a sus contemporáneos y que escribía sobre ellos, lo cual no es común en el mundo de la literatura. Y tuviste la fortuna de que otros también fueran generosos. Yo leí en alguna parte sobre una carta de unas veinte páginas que te mandó Julio Cortázar cuando leyó *La región más transparente*. Cortázar te decía: «Yo a usted no lo conozco, pero estoy admirado de la novela». ¿Cómo fue esa relación con Cortázar?

CF Ya había leído a Cortázar con gran admiración y nos escribíamos tratándonos de usted. Cuando llegué a París, hacia 1961, fui a su casa, toqué el timbre y apareció un muchacho alto, de manga corta y desgarrado... Le dije: «Che, quiero ver a tu papá». Y me dijo: «Soy yo». Julio tuvo ese don de juventud durante casi toda su vida. Era un hombre inocente,



Carlos Fuentes

puro, creativo, enojado, lleno de virtudes muy bonitas, y que escribía maravillosamente. Creo que *Rayuela* es uno de los libros fundamentales de nuestra lengua y de nuestra literatura. Julio tenía a la mano lo que nosotros buscábamos al salir de nuestros países para encontrar una correspondencia, una perspectiva, una negación y muchas otras cosas, porque Argentina y Europa siempre han sido dos realidades muy interpenetradas. Buenos Aires es una gran ciudad que en ese momento era la más grande de América Latina. Pero Buenos Aires está situada entre dos inmensidades sin nombre: el océano Atlántico y la pampa. Para Cortázar, la correspondencia de Buenos Aires no estaba ni en la pampa ni en el océano, sino en París. Por eso en *Rayuela* la relación entre Buenos Aires y París se hace tan explícita, como lo era en la realidad argentina.

JGV Para aterrizar en nuestra vida política, ¿cómo ves tú eso sobre lo que escribiste en *La voluntad y la fortuna*? ¿Cómo ves lo que está pasando en México ahora? La situación absolutamente impredecible en su intensidad, pero no en el hecho de que ocurriera, porque aquí en Colombia hace quince años decíamos: «Esto es lo que va a pasar en México». ¿Cómo lo ves ahora?

CF Sí, lo que pasó es que México se colombianizó. Pero el asunto es más difícil, porque además tenemos frontera común con Estados Unidos. El problema del narco en México, entonces, tiene varios aspectos. Uno es que los narcotraficantes están en México, trafican en la frontera y envían la droga a Estados Unidos. Una vez que la droga cruza la frontera, quién sabe qué pasa, ya no sabemos quién la consume o quién la distribuye. En Estados Unidos se beatifica la droga y ya no hay asunto que buscar, defender o perseguir. Para nosotros, los mexicanos, ésta es una situación muy difícil que exige que los gobiernos de México y Estados Unidos se pongan de acuerdo en compartir el problema del tráfico de droga. Pero el asunto va mucho más allá: yo soy miembro de una comisión encabezada por los expresidentes Cardoso, Gaviria

y Zedillo, que busca mecanismos para despenalizar poco a poco el uso de la droga. Hay que empezar a hacer algo, porque una situación como la mexicana es muy peligrosa. Los narcotraficantes no sólo tienen el poder de su propia profesión, sino que poco a poco van invadiendo las estructuras políticas del país y van apropiándose de los gobiernos locales. Empiezan a tener una presencia nacional que hay que combatir. Yo espero que con el tiempo México desarrolle una política de drogas que resuelva el problema nacional. Se necesita la cooperación de Estados Unidos y se necesitan fuerzas que no son las mexicanas, porque éstas o son muy corruptas o son vencidas. El ejército mexicano no tiene que estar persiguiendo narcotraficantes, su misión es otra. La mexicana es una sociedad muy pujante, muy llena de energía y de imaginación. México está ante un gran interrogante.

SG Tus obras muestran la dicotomía y el diálogo entre el México moderno y el México prehispánico. Tú mencionas en una entrevista cómo caminando por El Zócalo, cuando eras estudiante, te imaginabas que ahí debajo estaba todavía la ciudad azteca. Pero como mexicano al mismo tiempo sabes cómo eres visto desde fuera, porque México es casi un género literario. México ha sido escrito por muchas literaturas. Hay novelas mexicanas de Malcolm Lowry, D. H. Lawrence, Graham Greene, y muchos franceses y latinoamericanos han escrito sobre México. Como autor tú has participado en la construcción de México como una entidad literaria y como un género literario que también has leído. ¿Cómo es ese espejo?

CF Cuando llegaron los españoles, la Ciudad de México, Tenochtitlan, era una de las ciudades más grandes del mundo. Los españoles habían encontrado aldeas en el Caribe, pueblos dispersos, pero al ascender a la Ciudad de México, en 1519, se encontraron con una ciudad de medio millón de habitantes. Bernal Díaz del Castillo lo describió muy bien cuando dijo que era una ciudad muy grande, con un comercio y una actividad política que la convertían en una

metrópoli comparable a cualquiera de Europa. La conquista de México fue terrible. Se trató de un acto de sangre y de demolición de la cultura previa, que fue sustituida por la nueva. Caminar por El Zócalo es una experiencia muy conmovedora, porque dices: donde está la catedral estaba el teocalli del templo azteca; donde está el palacio de los virreyes, que hoy en día es el palacio presidencial, estaba el palacio de Moctezuma; donde está el ayuntamiento de la Ciudad de México, estaba el lugar donde Moctezuma tenía enanos, jorobados, albinos y pavos reales. Ésa sí que era toda una ciudad proliferante, inmensa y vital que Hernán Cortés decidió destruir para crear una nueva, que es la ciudad que conocemos y queremos, pero que también contiene la ciudad que lamentamos. Lamentamos la pérdida de esa ciudad antigua que es Tenochtitlan. Ha habido excavaciones que van hasta lo profundo de la plaza de la Constitución, del Zócalo, donde vemos las huellas de la vieja cultura. Sabemos que la catedral de México está construida con las piedras de las pirámides aztecas. De manera que hay ahí una especie de melancolía, de sentido de la pérdida, de gusto y de gloria por lo que se hizo después, que nos convierte a los mexicanos en seres muy conflictivos porque cargamos sobre las espaldas una cultura muerta que sin embargo tenía una gran poesía, una gran arquitectura y muchas cosas maravillosas que afortunadamente entraron en gran medida al mestizaje mexicano. México es un país mestizo: sólo hay un 10% de gente blanca, un 10% de indígenas puros y un 80% de mestizos. Yo creo que el mestizaje es lo que nos permite admitir el pasado que no tuvimos o que tenemos sólo en la memoria, y un presente conflictivo; los mexicanos vivimos en varios tiempos y por eso es muy fácil escribir novelas en México. Uno se ubica en el presente, pero el pasado toca la puerta y el futuro asoma las narices. Tenemos constantemente la multiplicidad del tiempo, la coexistencia de tiempos como una realidad, que no es una invención literaria sino una realidad mexicana. ¿Por qué los pueblos se llaman San Juan Atotonilco o San Juan Chinameca? ¿Por qué tienen el nombre español cristiano y el indígena?

¿Por qué tenemos tantas añoranzas de un mundo desaparecido? ¿Por qué nos cuesta tanto modernizarnos? ¿Por qué nuestra modernidad a veces suena hueca? ¿Cómo nos acoplamos a un pasado tan difícil y conflictivo como el de México? Yo escribo novelas a ver si esfumo un poco mis propios fantasmas, pero creo que en el cine, en la pintura y en la música mexicanos se encuentra siempre ese conflicto entre el mundo desaparecido, el mundo por aparecer y el presente del que se hacen las cosas.

Carlos Fuentes PANAMÁ, 1928 - 2012 es autor de distintos volúmenes de relatos y de ensayos así como de las novelas *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Aura*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel*, *Cumpleaños*, *Terra Nostra*, *La cabeza de la hidra*, *Gringo viejo*, *Cristóbal nonato*, *La campaña*, *Los años con Laura Díaz*, *Instinto de Inez*, *La silla del águila*, *La voluntad y la fortuna* y *Federico en su balcón*. Ganó premios como el Biblioteca Breve, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Picasso, el Real Academia Española, el Don Quijote de la Mancha, el González-Ruano de Periodismo y el Fundación Gabarrón.

Santiago Gamboa COLOMBIA, 1965 es autor de las novelas *Páginas de vuelta*, *Perder es cuestión de método*, *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *Los impostores*, *Necrópolis* y *Plegarias nocturnas* así como de los libros de viajes *Octubre en Pekín* y *Océanos de arena: diario de viaje por Oriente Medio*.

Juan Gabriel Vásquez COLOMBIA, 1973 es autor de la colección de relatos *Los amantes de Todos los Santos* y de las novelas *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* (Premio Qwerty en Barcelona y Premio Fundación Libros & Letras en Bogotá), *El ruido de las cosas al caer* (Premio Alfaguara 2011, English Pen Award 2012, Premio Gregor von Rezzori 2013 y Premio IMPAC Dublín 2014) y *Las reputaciones* (Premio Arzobispo Juan de San Clemente en España). Ha publicado también una recopilación de ensayos literarios, *El arte de la distorsión*, y una biografía de Joseph Conrad, *El hombre de ninguna parte*. Sus libros han sido publicados en veintidós lenguas y en una treintena de países con extraordinario éxito de la crítica y del público. Ha ganado dos veces el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar.



2012

Peter Florence y Salman Rushdie

PETER FLORENCE A menudo te comparan con Gabriel García Márquez. ¿Qué piensas al respecto?

SALMAN RUSHDIE Es muy halagador ser comparado con una gran figura de la literatura universal, así que agradezco la comparación. Recuerdo que cuando se publicó *Grimus*, mi poco afortunada primera novela, un amigo me dijo: «Está claro que García Márquez te ha influenciado mucho». Pero yo no sabía quién era García Márquez. Al principio mi amigo no me creyó, pero al ver que era cierto me dijo: «Tienes que ir hoy mismo a una librería y comprar *Cien años de soledad*». Y yo le pregunté: «¿Cómo? ¿*Cien años*? ¿*De soledad*? ¿Ése es un buen libro?». «¡Cállate y ve!», me contestó. *Cien años de soledad* se publicó en la colección de clásicos de Penguin; en la cubierta aparecía la imagen de un mural de Diego Rivera en la que un grupo de campesinos marcha con gran emoción hacia el futuro: «¡Esto se ve terrible!», pensé. Luego abrí el libro, encontré esa emotiva primera frase y después, como todo el mundo, me perdí en él. Me gustó mucho esa novela. Tiempo después William Kennedy dijo en su crítica de *Cien años de soledad* para *The New York Times* que era el primer libro después de la Biblia que debía ser lectura obligatoria para todo el mundo. Es la mejor crítica que puedes recibir. Estoy más o menos de acuerdo con ello.

La magia de ese libro es la inversión de la realidad. Convencionalmente se cree que la realidad de la ciudad con su tecnología racional representa la verdad y que la mística superstición del campo representa lo que no es verdadero. Pero allí ocurre lo opuesto. En Macondo los milagros son cosa de todos los días. Para la gente es normal, es casi un lugar común que Remedios la Bella se eleve hacia el cielo, pero cuando las vías del tren llegan al pueblo, la gente siente terror. Una de mis líneas favoritas de este libro describe el momento en el que una mujer irrumpe en el pueblo gritando como loca: «¡Ahí viene una cosa espantosa como una cocina arrastrando un pueblo!». La magia de este libro es la inversión entre la manera de pensar de un pueblo y la de una ciudad. Si yo tuviera que describirme a mí mismo diría que soy un escritor de la gran ciudad. He vivido toda mi vida en grandes ciudades como Bombay, Londres y Nueva York. Creo que soy un hombre de ciudad y escribo desde allí, lo cual le da a mi escritura un sabor diferente.

PF ¿Cuál era tu propósito en *Hijos de la medianoche*, tu primera gran novela?

SR Sólo esperaba que la publicaran porque mi libro anterior no había sido precisamente un gran éxito; tuvo muy mala crítica y sólo vendió novecientas copias. Algunas de las críticas sugerían que me dedicara a otra profesión. Es la peor manera de comenzar una carrera

y me tomó tiempo recuperarme. Duré cuatro o cinco años escribiendo *Hijos de la medianoche*. Cuando terminé, me quedé mirando el manuscrito que tenía en las manos: era largo y bastante extraño. Hasta entonces los libros que se publicaban sobre la India abordaban la experiencia de los occidentales. Había libros que narraban el viaje de las muchachas inglesas a la India y cómo se enamoraban de un maharajá. Había muchos maharajás esperando a que llegaran las muchachas inglesas. Casi todas estas historias sucedían durante el Imperio británico y el punto de vista era casi siempre el de Occidente. Yo escribí la novela desde el punto de vista de alguien de mi generación que crece en la India y habla un inglés indianizado. En un punto me pregunté si alguien querría publicar esta novela. Así que me di por bien servido cuando Jonathan Cape y Alfred A. Knopf, que eran las mejores editoriales de entonces, la publicaron. El libro tuvo buenas críticas y vendió mil o dos mil copias. Me gustaba mucho la idea de viajar y de llamarme a mí mismo «escritor». Recuerdo que cuando *Hijos de la medianoche* se publicó, pensé: «Si a la gente no le gusta esta novela, es que no sé lo que es escribir un buen libro. Dejaré de molestar a la gente y haré otra cosa». Pero el libro tuvo una gran aceptación.

PF ¿Qué expectativas tenías cuando escribiste *Hijos de la medianoche*?

SR Creo que mi generación fue inusual porque creció inmediatamente después de la salida de los británicos de la India. Mis padres solían contar que yo había nacido ocho semanas después de que se fueran los ingleses, como si hubiera algún tipo de causalidad. A la edad de cincuenta y seis días me había librado del Imperio británico. No fue divertido escuchar esta historia la primera vez y hacía muecas cuando veía que mis padres iban a contarla de nuevo, pero al final tuve que agradecerles porque me dieron la idea de un niño nacido al tiempo que el Imperio británico finalizaba. Mi idea original era escribir una novelita acerca de mi generación y de lo que fue para nosotros crecer en Bombay. De repente la conexión

entre el nacimiento del niño y el del país lo cambió todo porque significó que debía escribir sobre una pareja de gemelos. Debía hablar del muchacho y del país. En ese punto la historia comenzó a fluir como un río. Me di cuenta de que el libro iba a ser mucho más interesante y más largo, lo cual me daba miedo. No sabía si sería capaz de hacerlo. En parte me tomó tanto tiempo porque mientras lo escribía estaba aprendiendo a hacerlo; y comencé mal, no sabía cómo escribirlo. Inicialmente la novela estaba escrita en tercera persona y le faltaba vida. Al ver las páginas muertas pensé: «Aquí hay una historia pero no sé cómo darle vida». Y luego se me ocurrió intentar algo. El protagonista nace en la cuarta parte de la novela; pensé que hacer esperar tanto al lector era pedirle demasiado y que podía impacientarse si después de muchas páginas el personaje central no había nacido todavía. Entonces decidí dejar que fuera él quien contara la historia, que al menos su voz estuviera presente aunque no realizara ninguna acción. Ese día me senté y dejé que él hablara. Así comenzó lo que sustancialmente sería la primera página de la novela: «Nací en la ciudad de Bombay...». Sentí que en esa primera página había algo más poderoso que cualquier cosa que hubiera escrito en toda mi vida. Después me di cuenta de que no podía callarlo, de que debía dejarlo correr y de que lo único que tenía que hacer era agarrarme fuerte porque ese personaje me llevaría hacia donde la novela tenía que ir.

PF ¿Dónde encontraste esa voz?

SR La India ha sido escrita en inglés, una lengua fría y clásica que entró a la fuerza y se expandió por todo el país. Es sorprendente, porque la India no es fría ni clásica. Huele mal y es vulgar, borrosa, dominante, surrealista y perezosa. En la India los sentidos están permanentemente bajo asalto. El paisaje siempre está saturado. Nadie se imagina el constante estímulo al olfato. Yo sé que la gente de aquí cree que puede imaginarlo porque vive en América Latina, pero no puede. La India hace que América Latina parezca un hospital aséptico. Si pudieran imaginar una exa-

geración de América Latina, ya podrían imaginarse la India. Pensé que tenía que encontrar una manera de escribir que hiciera que el lector sintiera eso. Tenía que encontrar una escritura que transmitiera el ruido, la vulgaridad, los sonidos ensordecedores, la sensualidad... Pensé que el inglés de la India se había convertido en una lengua diferente, de la misma manera como el inglés adquirió inflexiones caribeñas en el Caribe y se convirtió en irlandés en Irlanda, en estadounidense en Estados Unidos, en australiano en Australia o en africano en África. Y aun así casi nadie se había atrevido a escribir en el inglés que se utilizaba en las calles, que es justamente el que le permite al personaje de *Hijos de la medianoche* contar la historia. La narración y la historia oral permitieron que ese inglés de la India se convirtiera en la lengua de este libro. Todo lo demás salió de allí. A eso me refiero cuando hablo de un tren expreso; el uso del lenguaje de las calles de la India y no del inglés de Inglaterra hizo posible la escritura de esta novela.

PF Tu estilo es maximalista y cargado...

SR Creo que hay dos maneras de escribir una historia. Una de ellas consiste en dejarlo todo por fuera y tomar un cabello de la brillante cabellera de las diosas, ponerlo al sol y ver qué revela. Los grandes escritores que han escrito así han logrado crear un universo entero a partir de ese cabello. La otra manera consiste en ponerlo todo. Así que para mí existen los libros en los que casi todo está presente y aquellos en los que no hay casi nada. Todo lo que hay en medio es mierda. Lo que hay en los extremos es interesante y lo demás es basura convencional. Yo soy un escritor que lo pone todo. A veces me gustaría ser el otro tipo de escritor, pero no lo soy. Uno tiene que ser fiel a uno mismo, a la persona que es en realidad.

PF ¿Cómo modulaste esa voz india vulgar al escribir una novela como *Los versos satánicos*, que es esencialmente sobre la migración y en gran medida sobre Inglaterra?

SR Todo cambió. Sucede que uno como escritor se cansa de las cosas. Ese experimento particular que llevé a cabo en *Hijos de la medianoche* y *Vergüenza*, al que ocasionalmente regreso en algunos apartes de ciertos libros, se agotó. No quiero hacer el mismo truco toda la vida, necesito algo nuevo. *Los versos satánicos* es una novela sobre la migración que habla de quienes van de Oriente a Occidente y de cómo en ese trayecto cuestionan casi todo lo que son. Hay una crisis existencial porque descubren que lo que conforma al ser humano tiene raíces en cosas externas: la lengua, el lugar de origen, la comunidad, las ideas... Al emigrar uno se desprende de esas raíces. Llega a un lugar donde la lengua es diferente, las personas no lo conocen, el lugar no le es familiar y lo rodean ideas culturales, intelectuales y religiosas que no le son propias. Uno se ve abocado a una crisis existencial en la cual debe reexaminar lo que piensa sobre todo y decidir con qué se quedará, de qué se agarrará, qué dejará ir, qué aceptará y qué rechazará del nuevo mundo... Se trata de una transacción dolorosa que según la ocasión puede ser cómica o trágica. *Los versos satánicos* habla de seres humanos que intentan tomar estas decisiones. Obviamente yo mismo viví muchas de estas cosas que le suceden a la mayoría de mis personajes. El libro se convirtió en un acto de cuestionamiento radical de todo. Ése es mi trabajo porque esto también me sucedió a mí. Soy un inmigrante, crecí en una ciudad, viajé a través del mundo hacia un lugar lejano y tuve que tomar estas decisiones, así que *Los versos satánicos* es una historia personal. Quizás por eso hay gente a la que no le gusta este libro.

PF ¿Qué es para ti una novela?

SR Hacer algo que uno nunca ha hecho es muy importante. No me gusta reciclar o resolver problemas que ya he resuelto. Sería muy fácil escribir una versión de *Hijos de la medianoche* cada dos o tres años y publicarla, pero resultaría muy aburrido para mí y para los lectores. Por eso intento ir a un lugar diferente en mi cabeza, cosa que a veces es confusa para los

demás. Cuando escribí *El suelo bajo sus pies* mucha gente me preguntó por qué estaba escribiendo sobre *rock and roll*. A veces los lectores no se dan cuenta cuando intento hacer algo diferente.

PF En Londres diste una conferencia llamada «¿Nada es sagrado?»...

SR En la historia de la humanidad lo sagrado siempre ha sido una manera de callar a la gente. Lo sagrado significa: «Nosotros contamos la historia, no usted». Y de la idea de lo sagrado vienen las inquisiciones, los ayatolás y todas esas cosas. *El suelo bajo sus pies* es una novela irreverente porque privilegia la palabra del individuo, del autor del libro, por encima de la voz de los demás. Releemos libros y nos parecen interesantes porque en ellos y en las obras de arte encontramos la voz del creador, que le pertenece sólo a él. Nadie más es dueño de ella: ningún partido político o grupo de interés, ninguna ideología... Se trata de un individuo que dice: «Creo que esto es así, ¿qué piensan?». Cada lector puede aceptarlo o rechazarlo. Al leer un libro se puede opinar que no vale la pena y dejarlo sobre la mesa; no hay nada de malo en eso. Siendo estudiante universitario fui una vez a una librería en Cambridge y encontré una copia de *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. Era la única copia disponible en inglés. Levanté el libro de la mesa y después de una hora seguía leyendo allí de pie, no podía parar de leer. Fue como si alguien hubiera abierto unas puertas mágicas en mi mente y pude visitar lugares adonde no pensaba que fuera posible ir. De repente el vendedor se acercó y me preguntó: «¿Va a comprar el libro?». En realidad estaba pensando en robarlo pero lo compré. Si tienes suerte, a veces los libros abren puertas mágicas en tu mente y te llevan a lugares nuevos. Borges pudo hacer eso conmigo porque su voz sólo le pertenecía a él, a nadie más. Era una voz única, distinta, poderosa y sorprendente, que es lo que queremos de nuestros escritores. Queremos que sean ellos mismos y no los sirvientes de alguien más. Eso es la forma. Después el autor puede tener en cuenta o no la opinión de

los lectores sobre si es bueno, acertado y respetuoso o no. Pero la tarea del autor es intentar decir lo que tiene que decir de la mejor manera posible. Eso es lo que al final les ofrece a los lectores; todo lo demás depende de ellos.

PF Vamos al siglo XVI porque en esa época sucede *La encantadora de Florencia*, que narra las aventuras increíbles de la transformación de la brujería en el mundo. Allí introdujiste distintos personajes históricos como la reina Isabel y Maquiavelo. Me parece que tu marca consiste en darle la vuelta a la historia para verla desde otro lugar...

SR Estudié Historia; para mí entender el pasado significa entendernos a nosotros mismos. El pasado sólo interesa si hay algo relevante. El siglo XVI es un momento increíble en la literatura y su segunda mitad es la época de Shakespeare y de Cervantes. En esa época el inglés y el español alzaron vuelo y alcanzaron cumbres. Durante ese periodo se escribió la gran poesía de India, Persia y lo que hoy es Afganistán. En el ámbito de la literatura fue un periodo de una riqueza colosal. Toda esta literatura comparte el maximalismo. Ni Shakespeare ni Cervantes son minimalistas, ambos lo ponen todo. Uno de los grandes regalos de Shakespeare es que nos muestra que la literatura no debe ser una sola cosa y que puede ser tragedia y comedia al mismo tiempo sin dejar de ser fiel a la historia. *Hamlet*, por ejemplo, es una historia de fantasmas, de intriga política y de amor que además tiene escenas cómicas. Para escribir una obra así hay que ser Shakespeare... En Inglaterra muchos escritores se sintieron liberados después de leer *Hamlet*. Las grandes novelas de la literatura inglesa son muchas cosas a la vez: *Tom Jones*, Dickens... Shakespeare nos dio permiso de ser así. Esta misma liberación también se dio en el mundo de la lengua española gracias a Cervantes. Así que en el siglo XVI me sentía lingüísticamente libre y decidí dejarme ir, volar. El peligro está en escribir demasiado, pero basta con permanecer alerta y esperar el control del eterno espíritu de la autoedición. Éste es uno de los rasgos de *La encantadora de Florencia*.



Salman Rushdie

El otro rasgo es la creación de un mundo extraño y nuevo, cosa que sucedía en todas partes. Dondequiera que se mirara en el siglo XVI se estaba haciendo lo que hoy reconocemos como el mundo moderno. La India había sido unificada por primera vez por el Gran Emperador Mughal de los siglos XVI y XVII, en Persia comenzaba la conversión al chiismo, en Irán nacía el Imperio otomano del que surge la Turquía moderna, y en el extremo occidental estaba el Alto Renacimiento europeo. Surgían muchas ideas nuevas como la filosofía humanística que le daría forma a Europa... Y más allá estaba esa cosa extraña que luego se llamaría el Nuevo Mundo. Cincuenta años antes de que Colón emprendiera su ruta todavía se creía que la tierra era plana y que si zarpabas hacia el occidente a través del mar inmensas bestias marinas tragarían tu embarcación. Y en el caso improbable de que lograras escapar, el océano se convertiría en barro y tu barco quedaría atrapado en él. Si lograbas atravesar el barro, el premio era caer por el borde del fin del mundo. Cuando Colón zarpó existía una leve sospecha de que el mundo era redondo, pero nadie sabía qué tan grande era. Colón vivió y murió sin saber que había encontrado el Nuevo Mundo, creyó que había encontrado la India pero no fue así y nunca lo supo. Imagínate lo que habría hecho la gente si hubiera sabido que la tierra en la que vivían era dos veces más grande de lo que se pensaba y que si se navegaba hacia el occidente no se llegaba a la India sino a un lugar completamente diferente e inmenso después del cual había otro océano gigante que sí llevaba hasta allí. En ese momento el tamaño del mundo se duplicó. El libro habla de esta explosión existencial. Fue maravilloso cuando me enteré de que los primeros exploradores que llegaron a América descubrieron que los nativos tenían una idea muy diferente del tiempo. Su tiempo no era lineal y tampoco iba hacia adelante. Tenían la idea de que el tiempo era eterno y estático, todo era sólido y no cambiaría porque así eran las cosas. Y luego llegó esta idea occidental del tiempo lineal que se mueve a través de la historia, del progreso... Comencé a pensar que el tiempo llegó a América

como la sífilis, como una enfermedad que se dirige catastróficamente hacia el futuro y que se extendió por todo el continente y destruyó la idea del tiempo eterno. Y eso es lo que encuentro una y otra vez a medida que mi princesa, mi encantadora, recorre el camino desde Oriente, que es su mundo conocido, hasta ese mundo desconocido que es Occidente.

Muy a menudo me encuentro con temas sobre los que nadie se ha atrevido a contar historias. Por ejemplo, descubrí que los otomanos lucharon contra Drácula. No es un chiste. Vlad el Empalador era aliado de los astro-húngaros, y por lo tanto enemigo de los otomanos, así que pelearon una guerra. Descubrí que en la armada otomana había un soldado que escribió un diario de la guerra contra Drácula, que ese diario sobrevivió milagrosamente y que este soldado era además un buen escritor. ¿Cómo no incluir una de esas escenas en mi novela? Era demasiado buena para no robarla. En esa escena los soldados de la armada otomana tienen sitiado a Drácula; envían un contingente muy grande para acabar con él, y cuando llegan descubren que Drácula ha rodeado el pueblo con veinte mil estacas de madera afiladas y con veinte mil personas empaladas sólo para asustar a la armada otomana. El soldado del diario describe, con macabro detalle, a uno de esos personajes empalizados. Era una mujer que llevaba un niño en brazos mientras «los cuervos se acomodaban en sus pechos huecos». Nadie puede mejorar una descripción así.

PF ¿Escuché la palabra «mejorar»?

SR Tengo un lado oscuro. Pero cuando uno se da cuenta de que el mundo es así, la imaginación se libera.

PF Maquiavelo.

SR Y luego está Maquiavelo, que es un hombre incomprendido cuya figura me encanta. A Maquiavelo le hemos hecho un tremendo mal, porque en el ámbito de la moral su nombre se ha convertido

en una mala palabra que denota cinismo. Y eso no es verdad: Maquiavelo no era maquiavélico. Los príncipes no le causaban ninguna simpatía y tenía buenas razones para odiar a los Médici: lo torturaron, casi lo matan y lo exiliaron de la ciudad que él amaba. Una persona que ha sufrido así no puede estar de parte de un príncipe de este tipo. Maquiavelo tenía un ojo político muy agudo y la habilidad de hablar sin tapujos, por lo que utilizó el comportamiento de las crueles familias italianas, como los Médici, los Sforza o los Borgia, para nombrar ciertas características del comportamiento político. En *El Príncipe* hay capítulos espantosos, como el que dice que al llegar al poder el gobernante debe hacer lo peor el primer día para que después los súbditos digan con respeto: «Ahora no es tan malo como solía ser». Todos hemos pasado por alto la ironía y el humor negro de este libro. Maquiavelo escribió uno de los tratados más claros sobre el poder y lo hemos condenado por ello. Él no inventó nada, solamente lo vio. Escribió *La mandrágora*, una comedia sexual que dice que si un hombre quiere acostarse con una mujer debe darle una pócima hecha con raíz de mandrágora; pero es una trampa porque el hombre muere diez días después de consumado el acto a menos de que la mujer acepte acostarse con él sin beber la pócima. Maquiavelo era una persona inteligente y un *bon vivant*. Su figura ha sido socavada por la historia, así que en mi libro dejé que fuera un buen tipo y a sus ideas acerca del poder, a la discusión sobre si es posible que un príncipe sea justo o si hay algo en la naturaleza del poder que lo inclina hacia la injusticia les di un nuevo aire. Cuestiones muy similares preocupaban y atormentaban también al rey Akbar el Grande de la India, que quería ser un buen gobernante. Le interesaba la idea de la justicia porque también era un tirano pero no quería serlo. Se preguntaba si era posible gobernar como un rey absoluto y ser bueno. Yo quería que Maquiavelo y el rey Akbar el Grande conversaran, lo cual fue posible gracias a *La encantadora de Florencia*.

PF En *El suelo bajo sus pies* ya habías explorado temas como la fuerza femenina y la compulsión...

SR Uno de los personajes que se me apareció en *La encantadora de Florencia* es la princesa de la India que llega a Florencia, una ciudad que comienza a adorarla por su belleza y porque allí se cree que es una bruja capaz de hacer magia negra. Lo que inspiró este pasaje fue el cambio en la percepción de las brujas durante el Renacimiento. Antes en la pintura europea la bruja era representada como un ser feo, una mujer con la espalda encorvada, vieja y de figura nada grácil; pero algo cambió en el Renacimiento, quizás porque el artista de entonces estaba influenciado por la Antigüedad griega y romana. Al leer la *Iliada*, la *Odisea* y los clásicos en general los artistas encontraron evidencias de la existencia de brujas hermosas. De repente nació la idea de la encantadora y muchos artistas del Renacimiento pintaron brujas hermosas. Y no solamente los artistas, también los grandes poetas del Renacimiento. La obra de Ariosto está llena de brujas hechiceras, tentadoras y seductoras, todas muy bellas. Me pareció que la conexión entre el poder erótico y el poder oculto de la mujer era interesante. ¿Qué pasa en un universo masculino cuando se cree que la mujer tiene esos dos poderes? Su poder crece, se hace más atractiva, peligrosa y potente. Cuando mi encantadora llega a Florencia la gente comienza a creer que es capaz de hacer milagros; en algún momento el Papa especula desde Roma sobre la posibilidad de que sea una santa. La acusación de brujería ha sido históricamente peligrosa; les ha costado la vida a miles de mujeres. Para que una mujer que es considerada una hermosa bruja empiece a estar en peligro basta un cambio ligero en la opinión de la gente, un incidente que transforme su manera de pensar. Los que antes te amaban y estaban rendidos a tus pies de repente te condenan y te queman en la hoguera. Además en esta cultura la figura femenina es más débil y vulnerable que la del hombre. Por eso quise escribir la historia de una mujer que tuviera que caminar

por esa peligrosa línea entre el poder y el peligro creciente. La idea del argumento de esta historia es que ella tiene que ir por el mundo sobre esta peligrosa línea.

CENSURA O LIBERTAD

SR La seguridad es el último tema del cual me gustaría hablar. Durante los últimos diez años ha estado bien.

DE LA TRADUCCIÓN

SR Siento una mezcla de admiración y pena por mis traductores porque tengo que admitir que no son libros fáciles de traducir. La traducción es quizá la menos valorada de todas las artes. Con ello quiero decir que es casi un milagro que la sensibilidad de un escritor en una línea pueda ser comunicada a lectores de otras lenguas. Hay un punto en que te das cuenta de que los traductores investigan tu obra de manera tan profunda que de hecho la conocen mejor que tú. He tenido traductores que me llaman a decirme: «¿Sabes que en la página 107 hay un personaje que dice esto, y creo que sabes, y que lo hiciste a propósito, pero en esta otra novela otro de tus personajes dice exactamente lo mismo?» En ese momento tienes que fingir que lo hiciste a propósito.

CHAMCHA, EL ANTIRUSHDIE

SR Chamcha es un actor que sólo aparece en la radio y produce una gran variedad de registros de voz. Este personaje y yo tenemos mucho en común. Él creció en Bombay como yo, emigró a Inglaterra como yo y fue al mismo internado al que yo fui. Aunque se podría creer que en el personaje hay algo autobiográfico, lo que hice fue crearlo absolutamente opuesto a mí. Es como la sombra de mi reflejo en el espejo, mi opuesto. Sin embargo compartimos una escena de mi vida real que fue muy importante para mí. La primera

vez que fui al internado en Inglaterra. Era la mitad del invierno —él es del trópico—, así que llega allí en medio de ese frío terrible y no puede calentarse, y para dormir tiene que cubrirse con una montaña de cobijas que lo aplastan como si estuviera bajo una piedra. No puede dormir. Cuando se levanta, baja a desayunar y encuentra en su plato un pescado. Es un pescado que jamás ha visto y huele mal. Pregunta cómo se llama. «El guardián», le dicen. Él intenta comérselo, pero el pescado está lleno de espinas y nadie le dice cómo hacerlo. No se podrá levantar de la mesa hasta que termine de comer. Comienza a hacerlo, atormentado, mientras las espinas del pescado hieren su boca. De repente piensa en Inglaterra. Es como el pez. Inglaterra es un extraño pez lleno de espinas y nadie te dice cómo comértelo. Eso me sucedió a mí también.

DE LAS MARCAS EXTRALITERARIAS

SR Siempre he pensado que la novela es, en su mejor expresión, una forma vulgar. Me refiero al significado de *vulgus*: de la gente. Así que lo vulgar es «de la gente», y si quieres escribir acerca del mundo tal como es debes saber lo que está en la cabeza de las personas, tienes que saber cuál es la música que está en su cabeza, cuál es su manera de hablar, qué deportes practican, qué tiras cómicas leyeron cuando niños... Tienes que saber qué es lo que jala a la vida en el mundo real, no en uno puro e ideal. Siempre he sentido que se debe bucear en el mundo popular.

Peter Florence REINO UNIDO, 1964 es el fundador y director de los festivales Hay, que empezaron en Hay-on-Wye en 1988 y que actualmente se realizan en todos los continentes.

Salman Rushdie INDIA, 1947 es autor de novelas como *Grimus*, *Hijos de la medianoche*, *Vergüenza*, *Los versos satánicos*, *El suelo bajo sus pies*, *Shalimar el payaso* y *La encantadora de Florencia* y de libros como *La sonrisa del jaguar*, *Oriente, Occidente*, *Harún y el mar de las historias*, y *Joseph Anton*. Ha ganado los premios Booker, Booker of Bookers, James Tait Black, Whitbread y Writer's Guild, entre otros.



2012

Julian Barnes, Marianne Ponsford y Mario Vargas Llosa

MARIANNE PONSFORD Voy a comenzar citando un libelo anónimo. «Poco a poco fui llegando a la conclusión de que una de las desgracias —no menor, por cierto— que afectó la cultura de Europa fue el hecho de que un país tan poblado como Francia haya caído casi exactamente en el centro del continente, ocupando un espacio tan considerable e impidiendo además con ello la libre circulación de ideas entre Alemania, Inglaterra, Italia y España.» ¿Quién quiere empezar a comentar esta cita?

JULIAN BARNES La idea de que los franceses no han generado ideas es un absurdo. Yo sí que vengo de un país que no produce ideas. Inglaterra ha sido conocida históricamente como la tierra sin música, pero deberíamos serlo por ser la tierra sin ideas: nosotros respondemos a las ideas de otra gente; de ahí vienen nuestras ideas. Durante muchos años, los británicos se definieron a sí mismos por oposición a los franceses. Así que los franceses tenían ideas y nosotros nos limitábamos a responder que sus ideas eran malas. Este año se cumplen trescientos años del nacimiento de Diderot, uno de los grandes pensadores del Iluminismo. Con sólo pensar en lo que produjeron los franceses durante el siglo XVIII, y de sus consecuencias en toda Europa, me parece que está todo dicho.

MARIO VARGAS LLOSA Estoy completamente de acuerdo. Si uno piensa en América Latina, solamente, la influencia

cultural francesa ha sido enorme. A partir del siglo XVII, América Latina vivió de las ideas francesas en los campos político, filosófico y literario. Incluso influencias procedentes de otros países europeos llegaban filtradas por la cultura francesa. También es cierto que esa enorme productividad intelectual que caracterizó a Francia en los siglos XVIII y XIX, y parte del siglo XX, ha declinado considerablemente, y también lo es que hoy, en el campo literario, por ejemplo, la influencia francesa se ha reducido a su mínima expresión, al extremo de que me atrevería a decir, exagerando un poco, que Julian Barnes y yo somos los últimos afrancesados entre los escritores de nuestra generación.

M P Flaubert habla mucho sobre la vida. Cito un fragmento de una de sus cartas: «La vida es algo tan odioso, que sólo se puede soportar evitándola, y se la evita viviendo en el arte, en la búsqueda incesante de la verdad expresada por medio de la belleza».

J B Me llevó mucho tiempo darme cuenta de que Flaubert decía muchas cosas en el fragor de una carta que escribía a las tres de la madrugada, después de terminar de trabajar. Suelen ser expresiones de idealismo o de exasperación o de ambos. Yo creo que *Madame Bovary* es la gran novela realista, la que llevó al realismo, del que Balzac fue pionero, al punto de la perfección. Pero después leo las cartas

de Flaubert, y resulta que dice que escribió *Madame Bovary* porque odiaba el realismo, que la escribió exclusivamente en pos de alcanzar la belleza. Bueno, hizo las dos cosas: era un escritor realista, pero también estaba cambiando el modo de considerar la novela. Flaubert siempre me pareció el primer novelista profesional. Con esto no quiero decir que haya sido el primero que cobró por escribir, sino que fue el primero que se tomó esa forma de arte como la cosa más importante que hacer en su vida. Hasta entonces, los novelistas franceses eran aficionados; unos muy competentes, es cierto, o periodistas que también escribían ficción, como Choderlos de Laclos, que escribió *Las relaciones peligrosas*, esa pieza de genialidad (pero que recordemos, no escribió nada más). El ideal de vida de Flaubert era el ideal del trabajo; quería dedicarse a hacer de la novela una forma tan perfecta, tan adulta y tan seria como lo había sido la poesía. Decía que una línea de prosa podía y debía ser tan perfecta e invariable como un verso de un poema. Y eso tuvo un efecto tan profundo que, cincuenta o sesenta años más tarde, cuando Ezra Pound llega a Londres para sacudir la poesía, revierte la frase y dice que la poesía debía estar tan bien escrita como la prosa.

M V LL Es una cita de una enorme ferocidad, a lo que Flaubert era muy propenso cuando escribía cartas, cuando hablaba con amigos; exageraba de una manera casi histérica su disgusto del mundo, de la gente, de la época, del medio en que vivía. Pero creo que en el fondo había una verdad. Era un hombre profundamente pesimista. De alguna manera la enfermedad lo había aislado, lo había empujado a tener una vida muy solitaria y él había encontrado en la literatura, en el arte, en la búsqueda de la belleza a través de la palabra, un mundo aparte en el que vivió mucho más sumergido que en el otro mundo, al que hacía salidas generalmente extravagantes, extremas. Tenía odios que además eran muy estimulantes desde el punto de vista literario: el odio al burgués. El burgués aparece en sus cartas como un personaje despreciable, por sus

lugares comunes, por su visión mezquina, estrecha; y sin embargo, la idiotez le producía una enorme fascinación. Uno de los personajes más maravillosos de Flaubert es *monsieur Homais*. Homais, el idiota, el vanidoso, el seguro de sí mismo, el que abre la boca y todos los lugares comunes de su tiempo salen en lo que dice. Aunque Flaubert era un hombre tan disgustado del mundo, su visión no debía de ser tan negra cuando dedicó tanto amor, tanta pasión a la literatura. Fue un caso extraordinario de inmolación de una vida para producir arte, belleza. Y lo consiguió con perseverancia, esfuerzo, disciplina, terquedad. Creo que ése es el gran ejemplo de Flaubert para todos los escritores, sin importar qué orientación tengan.

JB Me gustaría volver a Homais, el fascinante personaje del boticario de Yonville, donde vive *madame Bovary*. Homais es un cierto tipo de idiota, es el hombre que representa el progreso y el modernismo, el que dice que hay que marchar al ritmo de los tiempos, el que le gusta pensarse como un voltaireano y que siempre está en disputa con la Iglesia. Homais es el único personaje del libro que tiene éxito. *Madame Bovary* es una novela que se trata de muchas cosas, pero cuanto más la releo más me sigue pareciendo que es una novela sobre el fracaso. Todo fracasa: los sueños románticos de Emma, la carrera profesional de Charles como médico, que intenta operar a Hippolyte de su pie zopo y le sale muy mal. El único que logra emerger de esa marea de fracaso es Homais, y las últimas palabras de la novela se refieren a él: «acaba de ser condecorado con la Cruz de Honor». Creo que esto refleja la visión que tenía Flaubert de la sociedad francesa de entonces: materialista, egoísta y con una especie de falso racionalismo. Eso es lo que Homais representa.

MP Me gustaría preguntarle a *sir* Julian Barnes en qué ha cambiado su apreciación de Flaubert en los últimos veinte años, cuando ustedes dos mantuvieron esta misma conversación sobre Flaubert en el marco del Hay Festival.



Mario Vargas Llosa

JB La respuesta tiene dos partes: lo que ha cambiado en Flaubert y lo que ha cambiado en mí. Aunque Flaubert lleva muerto ciento treinta y tres años, es muy sorprendente que él siga cambiando, pues el corpus de su obra sigue creciendo. En los últimos veinte años, la magnífica edición francesa de la Pléiade de la *Correspondencia* ha terminado de ser publicada y ahora podemos leer prácticamente todas las cartas de Flaubert, que son de dominio público. Y en la *Correspondencia* uno descubre al Flaubert ser humano, y debe ser leída a la par de sus novelas, ya que es una obra de arte en sí misma. Hay otras cosas que fueron publicadas por la Pléiade por primera vez en formato completo: las *Obras de juventud*, con todo lo publicado antes de *Madame Bovary* que siempre había aparecido en tirajes pequeños y en lugares diversos. La Pléiade lo reunió todo en un volumen gordo de «juvenilia», que contiene más palabras que todas las obras que Flaubert publicó en el transcurso de su vida. Es extraordinario, y demuestra que si Flaubert hubiese muerto en 1850 o 1851, o sea antes de empezar a escribir *Madame Bovary* y sólo nos hubiese dejado esas obras, nadie diría «nos perdimos un genio». Otra cosa que ha cambiado con Flaubert es la aparición de nuevas traducciones. No sé si ocurre lo mismo en el mundo hispanohablante, pero continuamente aparecen traducciones nuevas de la obra de Flaubert. Algunas implican una mejora, otras no. Hace poco se publicó una muy buena traducción de *Bouvard y Pécuchet*.

En cuanto a mí, sigo leyéndolo. Y leo los libros de manera diferente. La mayoría de las veces vuelvo a *Madame Bovary* y sigo encontrando en su perfección diamantina cosas nuevas que hasta entonces no había notado, y eso es maravilloso cuando ocurre con un libro que uno ama. *Bouvard y Pécuchet* es un libro que he aprendido a apreciar recientemente, porque he comenzado a entenderlo recién ahora. No es un libro para leer en la juventud. En cuanto a *La educación sentimental*, siento que debería releerlo, porque la última vez que lo hice sentí que le sobraban cien páginas. Esto es algo que ni siquiera puedo

justificar, pero ésa fue mi sensación. Mientras que *Salambó* siempre ocupa el mismo lugar, no se mueve, es un vasto y brillante fresco histórico que de alguna manera no logra conmoverme. Es, simplemente, una sorprendente demostración de arte. Así que en parte Flaubert cambió, y en parte cambié yo.

MVLL Yo sigo releendo fragmentos de Flaubert, y es un escritor que nunca me ha decepcionado y que siempre me ha conmovido. Hay episodios que tengo muy presentes y que releo, algunos por su inteligencia, por su destreza literaria. En *Madame Bovary* me fascina el episodio de la feria agrícola, en el que hay tres planos superpuestos que se van entreverando, y que al mismo tiempo el lector distingue con enorme facilidad: lo que está ocurriendo en el acto oficial, con unos discursos llenos de frases hechas, de falta total de vitalidad; el diálogo romántico que tiene *madame Bovary* con un noble de la región, en un balcón; y las frases que van diciendo los campesinos que están allí, que no entienden de los discursos y nada saben del diálogo. Al final, es un episodio que da una totalidad de la escena, que hace sentir al lector que está realmente inmerso allí y con una visión casi divina, porque tiene el conjunto y al mismo tiempo el detalle. Es un episodio de una enorme maestría técnica. Y después, el episodio que releo siempre, sobre todo cuando tengo depresión o tristeza: el suicidio de *madame Bovary*. Por una extraña razón que seguramente un psicoanalista podría explicarme... Bueno, tengo un yerno que es psicoanalista, tal vez un día podría explicármelo: ¿por qué un episodio de una tristeza tan atroz como lo es el del suicidio de *madame Bovary*, cuando ella se traga el arsénico y hay esa descripción verdaderamente estremecedora de lo que ocurre con la cara, la lengua, la boca de *madame Bovary*... por qué ese episodio me saca de la tristeza, por qué me saca de la desmoralización y me produce una especie de reconciliación con la vida? No estoy bromeando, es verdad. En períodos de enorme depresión en mi vida, he ido a leer el episodio del suicidio de *madame Bovary*, y es tanta la perfección, la maestría, la belleza con que está

descrito ese horror, que siento como una inyección de entusiasmo y una justificación de la vida. Siendo así, la vida vale la pena de ser vivida, aunque sea para leer la maestría semejante a la que hay en esas páginas de extraordinaria lucidez, inteligencia, destreza, intuición con que ha podido redondear un episodio que, contado en seco, produce un rechazo, un disgusto, un desagrado de la vida. Yo le quería preguntar a Julian si ese episodio le produce ese tipo de reacciones emotivas.

JB Bueno..., no lo releo cuando estoy deprimido, pero supongo que simplemente soy un ser humano más sencillo y menos perverso que tú. Cuando estoy deprimido recorro más a la música que a la literatura. Pero volviendo a cómo Flaubert y la apreciación de Flaubert han cambiado, cuando supe que iba a compartir esta mesa contigo me puse a pensar que cuando tú y yo lo leímos por primera vez, Flaubert estaba bastante fuera de moda. Era una especie de víctima de la «corrección política» de la izquierda, porque decía cosas muy duras sobre la Comuna, porque era un rentista que no vivía de su escritura sino del dinero y las propiedades de su familia... Se lo veía como un burgués, cuando de hecho era completamente antiburgués. Él y su obra eran considerados políticamente incorrectos. Se lo leía en las escuelas y después se lo olvidaba.

MVLL Disculpa que te interrumpa, pero recuerdo la frase atroz de Sartre contra Flaubert: «Yo hago responsable a Flaubert de los crímenes que se cometieron contra los comuneros, por no haber escrito una sola palabra para condenarlos», que refleja muy bien ese rechazo que la izquierda llegó a sentir contra Flaubert.

JB Sí, era un rechazo político y también estético. No sé si has leído su libro sobre Flaubert, *El idiota de la familia* —yo debo de haber leído sólo un tercio—, una especie de obra gigantesca que siempre me pareció destinada a enterrar a Flaubert. Se propone como una versión definitiva de todo lo que podemos saber

sobre Flaubert. En él Sartre hace encajar todo dentro de una grilla freudiana y a la vez marxista. Es un libro impenetrable. Sartre podía escribir muy bien, y también podía escribir increíblemente mal. Y es como si dijera: «Voy a erigir este enorme monumento a Flaubert, que será tan grande y tan sartreano que todo el mundo olvidará quién está enterrado debajo». Pero fracasó.

MVLL Fue un fracaso total, porque se suponía que ese libro iba a explicar *Madame Bovary* en un cuarto volumen que nunca escribió —típico de Sartre, siempre inició tetralogías de las que sólo escribió los tres primeros volúmenes y nunca terminó—. El libro de Sartre sobre Flaubert —tres enormes volúmenes— termina cuando éste todavía no había empezado a escribir *Madame Bovary*. Es un libro frustrado, nonato y de una gran injusticia contra Flaubert. Y es confuso porque, a medida que va avanzando en el análisis, reconoce la grandeza de Flaubert y admite que sin ninguna duda es el primer novelista moderno, en el sentido de que con él nace un cierto modelo de novela que todavía sigue vigente. Negarle a Flaubert esa primacía es difícil. Hay grandes escritores en el siglo XIX, extraordinarios novelistas, pero ninguno ha enriquecido tanto la novela como lo hizo Flaubert con sus grandes enseñanzas: la idea de la impersonalidad del narrador, la idea de que la novela puede ser un género tan precioso, tan bello, tan estético como la poesía era algo que nadie creía antes de Flaubert. La novela había sido considerada siempre un género plebeyo, menor, un género para el gran público, sin la valencia estética de la poesía o del teatro. Es interesante el caso de Balzac, que quiso ser un autor de teatro, un autor de grandes tragedias, de grandes obras líricas, porque ésos eran los géneros que traían prestigio. Como fracasó, se «resignó» a ser novelista. A partir de Flaubert ya nadie se «resigna» a ser novelista: la novela adquiere en el campo de la cultura y en el campo de las artes una dignidad que antes no tenía, y es una dignidad estética, conseguida fundamentalmente a partir de *Madame Bovary*.

MP A propósito, cito a Borges: «Las negligencias o desdenes o libertades de Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo: el hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista, fue también el primero en romperla».

MVL No creo que eso sea verdad. El realismo de Flaubert está en *Madame Bovary*, está en *La educación sentimental*, está en los *Tres cuentos*. Es verdad que escribió *La tentación de san Antonio*, que no es un libro realista, es una novela barroca, impresionista, diría. Pero *Salambó* es una novela realista, con todo su decorado romántico. Lo que pasa es que el realismo de Flaubert no es el realismo naturalista, es un realismo mucho más ambicioso, mucho más sutil, en el que entran ingredientes que generalmente no aparecen en la novela naturalista. En Flaubert está muy presente la dimensión onírica. Los sueños en *Madame Bovary*, por ejemplo, tienen un valor simbólico muy importante en el desarrollo de la historia y de la personalidad de la propia Emma Bovary. Sin embargo, creo que las grandes aportaciones de Flaubert a la novela tienen que ver con el realismo. Aunque algún novelista había practicado antes la idea de Flaubert, no sabía lo que estaba haciendo: el primero que teoriza y que es lúcido al respecto es Flaubert. Afirma la idea de que para que una ficción sea más convincente para el lector debe parecer autosuficiente; el que cuenta la historia es alguien que, dice, debe ser como Dios, estar en todas partes y no ser visible en ninguna. Él crea toda una técnica para la invisibilidad del narrador, y eso troniza una manera de leer la novela que en ésta significa la modernidad. Por eso es que cuando leemos a escritores del siglo XIX anteriores a Flaubert tenemos que acomodar nuestra propia sensibilidad para aceptar unas reglas de juego que, a la hora de contar, son muy distintas de las que comienzan con Flaubert y siguen hasta nuestros días.

JB Su inteligente y sutil uso de la ironía y su uso del estilo indirecto libre no parecían existir antes de Flaubert, no al menos en el nivel de perfección al que

él los llevó. Nadie inventa realmente nada en novela. El estilo indirecto libre ya existía, pero Flaubert lo llevó a la perfección. Flaubert fue el novelista que impulsó la importancia absoluta de la forma en la novela. Si comparamos lo que hacía Flaubert con lo que hacían los novelistas ingleses de la época —Dickens, Thackeray, Trollope, George Eliot—, que escribían las novelas en episodios que iban apareciendo en publicaciones en serie, que esencialmente eran escritores de episodios brillantes que luego eran reunidos en una novela... Muchos novelistas pre Flaubert y post Flaubert tienen una idea muy laxa de la forma; creen que la forma consiste simplemente en contar una historia y sostenerla hasta que termina, y que con eso alcanza, que no es como escribir un soneto, por ejemplo. De pronto recordé algo maravilloso que Virginia Woolf dijo sobre Dickens. Dijo que cuando lo leemos es como si hubiera un fuego alzando sus llamas, un fuego que por momentos amaina; que lo que hace Dickens es crear de pronto un personaje nuevo, brillante y completo, y entonces lo arroja al fuego, y ese personaje hace que el fuego se avive y se alcen las llamas y la novela despegue. Lo que hace Dickens es responder a una necesidad particular, que es la de haberse metido a escribir episodios semanales. Aunque *Madame Bovary* fue publicada en la *Revue de Paris* en forma periódica, Flaubert la tenía terminada desde antes y nunca publicó nada hasta que estuviera formalmente completo. A medida que más estudio y leo y escribo novelas, descubro el modo de cohesionar todo que tiene la novela, una cohesión que no se logra a menos que uno la haya planeado y terminado íntegramente. Un ejemplo: en *Madame Bovary* hay un pequeño personaje llamado Justin, el asistente del boticario Homais. La función de Justin en la novela es permitir que *madame Bovary* tenga acceso al arsénico, es quien la lleva al lugar donde el boticario guarda los venenos. Cuando uno lee la novela por primera o segunda vez, ése es casi el único momento en que uno advierte la existencia de Justin. Sin embargo, Justin está presente en las tres cuartas partes del libro, pero sólo con pinceladas mínimas. Aparece bastante temprano en la novela

Julian Barnes



cuando Rodolfo, quien sería amante de Emma, trae a un campesino para que lo sangren. Justin sostiene el cuenco, recoge la sangre, se desmaya, y *madame Bovary* le desabrocha la camisa. Más adelante Justin habla con la mucama de *madame Bovary*, mientras ella plancha la ropa interior de Emma. Suele aparecer en el vano de las puertas, como observador de lo que pasa, como cuando mira a *madame Bovary* mientras se cepilla el pelo sentada en su tocador. Y hay una especie de seducción y de corrupción paralela de Justin, porque *Madame Bovary* es tanto una novela sobre el fracaso como sobre la corrupción. En la escena culminante, ella convence a Justin, que está ya bajo su influjo, de que le traiga el arsénico, y eso implica ir juntos al piso de arriba, algo que me parece muy simbólico: ahí es donde está el veneno. Y vuelve a aparecer. Es la persona que vemos llorando sobre la tumba de Emma. Cuando uno relee la novela, advierte de pronto esas cosas, que son como las puntadas que van cosiendo la novela, algo que sólo se puede hacer cuando se tiene un gran sentido arquitectónico, como ocurre con esos grandes arquitectos que diseñan desde las paredes hasta los picaportes de las puertas. Y eso hacía Flaubert.

MVLL Otro aspecto de Flaubert es el de la tentativa imposible. Yo creo que *Bouvard y Pécuchet* es una tentativa imposible, que es una novela que se propone algo inalcanzable y por lo tanto es una novela que nace condenada al fracaso. Pero por ser una obra que ha aspirado a tanto y ha llegado tan lejos, aunque no alcance ese objetivo es extraordinaria. Hay una corriente en la literatura moderna que de alguna manera está contenida en lo que fue ese intento de Flaubert —enloquecido en última instancia— de escribir una novela en la que aparecieran sintetizados todos los conocimientos de su tiempo e incluso la crítica a todos esos conocimientos de su tiempo, en todas las disciplinas, ramas de la ciencia, etcétera. La novela no podía materializar ese diseño, que era extraordinariamente ambicioso. ¿No es el caso de una novela como *Finnegans Wake*, de Joyce? que, dicho sea de paso, era un gran admirador de Flau-

bert, al igual que Proust y Kafka. Los tres grandes novelistas modernos, los tres grandes admiradores de Flaubert. Después del *Ulises*, obra maestra absoluta, Joyce escribe una novela que, en primer lugar, es casi imposible de leer, y, en segundo lugar, casi imposible de materializar. Hay una inconclusión que tiene que ver con la naturaleza misma de ese género. En nuestra lengua tenemos casos muy notables, como *Paradiso*, de Lezama Lima. Es también una tentativa imposible, un intento de capturar a través de la retórica un mundo completo en su integridad. Por supuesto que ese mundo es absolutamente inabarcable. Siempre ha habido en la literatura esa especie de tentación de ir más allá de lo posible, pero creo que hasta Flaubert eso no se había materializado en una verdadera obra maestra, inconclusa, frustrada, como es *Bouvard y Pécuchet*. Es una rama de la influencia de Flaubert muy distinta de las técnicas del realismo que él creó con *Madame Bovary*, pero que de todas maneras abre una vía que se mantiene hasta nuestros días.

MP Quisiera volver sobre *madame Bovary*, que como personaje era una mujer frívola, vana, irresponsable, voluble...

MVLL ¡No! ¡Protesto! ¡Mentira! ¡Calumnias!

MP ¿Por qué tiene tanto magnetismo ese personaje?

MVLL ¡Calumnias infames de los críticos! ¡No es verdad! Voy a hacer mi defensa de *madame Bovary*. Era una muchachita que leía novelas rosa y que creía que la vida era como la pintaban las novelas. Y su tragedia fue querer convertir esa ficción en realidad. Como el Quijote, que leía novelas de caballería y creía que la vida era como la pintaban esas novelas, y salió de su casa a convertir la ficción de esas novelas en realidad. Es lo que hace *madame Bovary*. Ella quiere que la vida sea pasiones extraordinarias que hacen vivir grandes aventuras, que la vida sea el placer de la elegancia, del derroche, de la sensualidad, el placer del exceso sentimental, de la pasión. Eso es lo que quiere materializar con las cosas que hace. ¿Y qué

encuentra a su alrededor? Mediocres, pobres diablos incapaces de vivir a la altura de la sensibilidad, de la imaginación educada en ella por la ficción. Ése es el maravilloso simbolismo de *Madame Bovary*. Es lo que hace que *Madame Bovary* no sea una novelita realista, sino una novela que expresa un elemento fundamental de la condición humana: la incapacidad de nosotros, seres humanos, de aceptar la realidad tal como es, la necesidad tan profunda de vivir de otra manera, de no tener esa única vida que tenemos, que es la razón por la que leemos novelas, por la que leemos ficciones. Y a lo largo de la historia ha habido gentes como el Quijote o como *madame Bovary*, que han querido hacer realidad de la ficción. Y el mundo ha cambiado, el mundo ha progresado. Hemos salido de las cavernas y hemos llegado a conquistar el espacio, hemos llegado a la luna gracias a esos locos insensatos. *Madame Bovary* no era frívola. Era una gran soñadora, una gran rebelde, era una mujer extraordinaria y admirable.

JB Mario lleva enamorado de Emma Bovary unos cuarenta o cincuenta años. Ya estaba enamorado cuando hablamos de Emma hace unos veinte años, y sigue infatuado con ella...

MVLL Es cierto, absolutamente. La pura verdad. Y sigo enamorado de *madame Bovary*.

JB ...y lo admiro. Yo también reacciono, aunque no de manera tan personal, cuando los lectores critican a *madame Bovary* diciendo que es una persona muy banal. Ella es la única persona de la novela que intenta sustraerse a sí misma de sus circunstancias. Es la única persona que actúa con osadía y coraje en circunstancias difíciles para una mujer. Todos los hombres en *Madame Bovary* son cobardes. Ella no es cobarde, ni en el amor ni en el sexo, y los varones no están a la altura. Hay otra reacción muy frecuente ante *Madame Bovary*. La gente dice: «No me cae bien *madame Bovary*». ¿Y eso qué tiene que ver? Piensen en Hamlet, que nunca logra decidirse, ¿no es desesperante? O piensen en el rey Lear, que estaba loco

como un plumero. La gran literatura no está para que sus personajes nos gusten o nos dejen de gustar.

Me rindo ante tu pasión por *madame Bovary*: la respeto, la admiro, fantaseo con ella, pero puedes quedártela en ese famoso carricoche.

MP *Sir Julian*, usted acaba de decir que en *Madame Bovary* todos los hombres son cobardes, y sin embargo en su novela, *El loro de Flaubert*, el personaje principal, Geoffrey Braithwaite, es un eco de Charles Bovary. Usted decidió construir el personaje principal de su novela con base en uno de esos cobardes.

JB La acción ficcional de la novela refleja algunas de las acciones de *Madame Bovary*. Efectivamente él es médico, pero es un médico bastante exitoso, no un fracasado como Charles Bovary. Su esposa se suicida, pero en circunstancias distintas a las de Emma. Usé ese telón de fondo como una plantilla para hacer que las dos historias corrieran a la par.

MP Y ella también es adúltera...

JB Hoy en día la mayoría de las mujeres en las novelas son adúlteras. ¿Qué sería si no de nosotros?

MVLL Yo creo que el personaje de *monsieur Bovary* es un poco patético, pero su final es muy hermoso. Cuando *madame Bovary* muere, él descubre que ella ha tenido amantes; descubre que su mujer tenía una vida secreta que él desconocía por completo. Pero eso no disminuye el amor que sentía por ella; todo lo contrario, su amor se acrecienta y de pronto *monsieur Bovary*, que era el hombre más tímido y conformista, comienza a hacer las locuras de su esposa muerta: comienza a gastar dinero en objetos, en ropa, a imitar las extravagancias de su mujer. El narrador lo dice en una frase maravillosa: «Ella lo corrompía desde el otro lado de la tumba». Es una maravilla porque al final, luego de la muerte de *madame Bovary*, su espíritu contagia a *monsieur Bovary* y lo transforma en alguien también un poco loco y soñador.

JB Sí, concuerdo en que las seis páginas finales de la novela son soberbias, la perfección absoluta. Quien quiera aprender a cerrar una novela debería leerlas una y otra vez. Y eso me lleva nuevamente al uso que hace Flaubert de la forma y de la estructura, algo que sólo descubrí en mi última relectura de la novela. Muy al principio de la novela, en la página 2, hay una muy famosa descripción de la gorra de Charles Bovary en la escuela. El niño nuevo llega al colegio y todos los chicos tienen su propia gorra, todas distintas. La de Charles es enorme y extraña. Tiene elementos de gorro militar, aplicaciones de piel de conejo, rombos de terciopelo. Es un objeto extraño, hecho en casa, y su descripción merece todo un párrafo. Uno se entera cómo es la gorra de Charles antes de saber cómo es su carácter, su temperamento. La primera vez que lo leí pensé: «Éste es un novelista primerizo alardeando de su capacidad para describir una gorra», pero en mis lecturas posteriores descubrí que era mucho más que eso. La mejor explicación de la función que cumple esa gorra está en *La orgía perpetua*, un libro que recupera una frase que está hacia el final de la descripción y que quiero citar textualmente: «Una de esas pobres cosas cuya muda fealdad tiene profundidades de expresión como el rostro de un imbécil». Tal como Mario lo explica brillantemente en su libro, esta frase nos alerta: las cosas en la novela no tendrán el mismo estatus que en la novela tradicional. En ésta, las cosas y las personas tienen su condición. Las cosas en *Madame Bovary* están potencialmente tan vivas como los personajes, y potencialmente pueden decir tanto como los personajes. De todos modos, uno después se olvida de esa gorra, no se la vuelve a mencionar, no pasa más nada con la gorra, uno no piensa más en lo que lleva puesto Charles Bovary. Pero después, muy al final, como dice Mario, *madame Bovary* lo corrompe desde la tumba, y Charles intenta convertirse en un dandi: usa botas relucientes, corbata blanca y se maquilla el bigote. Es una forma brillante y conmovedora de describir el efecto enloquecedor del duelo, y también remite a ese objeto absurdo del principio del libro, a ese

intento fallido de gorra escolar; y Charles es también, al final, como un intento fallido de dandi: fracasó en su trabajo, en su matrimonio, y ni siquiera logra convertirse con éxito en un dandi. Ésas son las cosas que uno empieza a notar, tal vez, en la sexta relectura de la novela. Flaubert es tan bueno que cuesta aceptarlo, es tan bueno que a veces nos da bronca.

MVLL Creo que valdría la pena mencionar otra escena maravillosa de la novela, en la que hay una destreza narrativa soberbia: la escena del carricoche. Es una de las escenas más eróticas de la literatura francesa. Lo único que vemos es un coche tirado por caballos recorriendo las calles de una ciudad, y lo que hace el narrador es describir los movimientos de ese coche y unas órdenes al cochero que vienen de dentro del coche, que dicen: «¡No pare! ¡Siga!». Y adentro hay una pareja, y nada está dicho, pero todo está sugerido con una eficacia narrativa que al final no sólo sentimos sino vemos la escena de amor que está ocurriendo en el carricoche, entre Emma Bovary y el pasante de notario Léon Dupuis. Es una página maravillosa, es la simple descripción de un carricoche que recorre las calles de la ciudad, y yo creo que el lector queda totalmente turbado, profundamente conmovido y en muchos casos, seguramente, excitado por una descripción erótica en la que no aparecen ni siquiera los protagonistas de la escena. Es de una maestría extraordinaria, es una manera realmente genial de describir un acto tan intenso como es el acto del amor, mediante un silencio elocuente.

JB Recuerdo que hace veinte años esa escena ya entusiasmaba mucho a Mario... Y recuerdo haberle contado en ese entonces que yo tenía la fantasía de que el recorrido tendría la forma del miembro masculino erecto, o algo parecido... Como Flaubert hace la descripción de todos los lugares por los que pasan, incluyendo el cementerio monumental de Ruán, donde Flaubert sería enterrado, conseguí un mapa de Ruán y traté de dibujar sobre él la ruta que recorrieron. Pero en ese sentido, Flaubert se quedó corto: el recorrido no tenía la forma de mi fantasía.



Mario Vargas Llosa, Marianne Ponsford y Julian Barnes

MP Uno siente, como lector, que a los escritores les da mucho placer castigar a ciertos personajes. ¿Piensan que *madame Bovary* debía morir?

MVLL Era absolutamente inevitable que muriera. Ella intenta vivir una irrealidad. Nadie la acompaña. La aventura que ella propone está fuera del alcance de sus mediocres amantes, y desde luego la mediocridad de su marido negaba de entrada toda posibilidad de vivir la aventura que ella quería vivir. Al final se encuentra no solamente derrotada, sino en una situación imposible, destruida socialmente, destruida conyugalmente. ¿Y entonces ella qué hace? Un gesto heroico. Convierte la irrealidad en realidad. Esas cosas que sólo ocurrían en las novelitas que leía, ella las convierte en realidad y se mata, es decir, muere heroicamente. Y en última instancia, ¿por qué muere? Muere por la ficción, muere por el contraste con la vida real, esa vida que imaginamos, que leemos, que escribimos, que soñamos, que inventamos para soportar el mundo real, para vivir el mundo real. En la muerte de *madame Bovary* hay un simbolismo que es una gran reivindicación de la ficción, de la importancia de la ficción en la vida. No sé si Flaubert tuvo conciencia clara de que había ese simbolismo en el personaje, pero creo que para un lector, sobre todo de nuestros días, resulta muy evidente, y es una de las razones por las cuales esa historia, que en última instancia es una historia bastante truculenta y amorosa, tiene esa enorme significación y esa longevidad tan extraordinaria.

JB Sí, ella también tiene que morir porque la mujer de la historia original, Delphine Delamare, de donde Flaubert tomó la historia, también muere. Ella también era la esposa de un médico rural, también cometió adulterio, tenía debilidad por las cortinas amarillas y por el despilfarro, y también se suicida. La novela no es sólo sobre el fracaso del sueño romántico de Emma; es también una novela sobre el dinero. Ella también se suicida por las deudas. El uso que hace Flaubert del dinero y de las deudas en la novela es brillante. Es cierto, en todas las grandes novelas de

adulterio del siglo XIX, la mujer muere: en *Madame Bovary*, en *Ana Karenina*, en esa gran novela española llamada *La Regenta* y, si no me equivoco, también en *Effi Briest*, de Fontane. También en muchas obras de teatro el adulterio es castigado con la muerte.

Alguien del público pregunta sobre la célebre frase atribuida a Flaubert: «Madame Bovary soy yo».

MVLL Creo que cualquier escritor diría lo mismo de un personaje en el que ha volcado tanta pasión, tanta disciplina, tanto esfuerzo. Todo escritor se identifica con sus personajes y de alguna manera sus personajes son el autor. En ese sentido, la frase de Flaubert es una frase muy universal.

JB Una respuesta posible sobre el sentido de esa frase es que se trata de una ironía de un Flaubert cansado de que le preguntaran. De hecho, no sabemos de dónde viene esa cita, no está en las cartas, nos llega de segunda o tercera mano. Pero aparentemente lo dijo, y si uno trata de imaginar las circunstancias en las que lo dijo... A los escritores siempre nos ponen frente a personas que supuestamente son el modelo original de nuestros personajes. Yo me imagino que a Flaubert le preguntaban con insistencia: «¿Es ella?», «¿es ella?». Y Flaubert terminó contestando: «¡No, era yo! ¡Madame Bovary soy yo!».

Julian Barnes REINO UNIDO, 1946 es autor de las novelas *Metrolandia*, *Antes de conocernos*, *El loro de Flaubert*, *Mirando al sol*, *Hablando del asunto*, *El puercoespín*, *Inglaterra, Inglaterra*, *Amor, etcétera*, *Arthur & George* y *El sentido de un final*, de los libros de relatos *Una historia del mundo en 10 capítulos y medio*, *Al otro lado del Canal*, *La mesa limón* y *Pulso* y de *El perfeccionista en la cocina* y *Nada que temer*. Ha ganado los premios Booker, E. M. Forster, Femina Étranger, David Cohen, Geoffrey Faber Memorial, Shakespeare y Somerset Maugham.

Marianne Ponsford REINO UNIDO, 1964 ha sido columnista de *El Espectador* así como directora de las revistas *Cromos* y *Arcadia* y actualmente escribe una columna en *La Nación* de Buenos Aires. Ha ganado el premio Simón Bolívar.

Mario Vargas Llosa PERÚ, 1936 es autor de novelas como *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros*, *Conversación en La Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta*, *El hablador*, *Elogio de la madrastra*, *La Fiesta del Chivo* y *El héroe discreto*, del volumen de relatos *Los jefes* y de diferentes obras de teatro y libros de ensayo como *García Márquez: historia de un deicidio*, *Historia secreta de una novela*, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, *La verdad de las mentiras*, *La tentación de lo imposible* y *La civilización del espectáculo*. Además del Nobel de Literatura, ha ganado los premios Biblioteca Breve, Cervantes, de la Crítica y Rómulo Gallegos.



2012

Mario Jursich y Nélida Piñon

MARIO JURSICH *Corazón andariego*, el libro que hoy estamos presentando, no es de fácil definición. Se podría decir que es una autobiografía velada, que es un libro sobre la formación de un escritor, pero también que es un tratado sobre la memoria. ¿Cómo entretejiste esas fuerzas narrativas en *Corazón andariego*?

NÉLIDA PIÑON La memoria es una tentación. No vivimos sin la memoria, porque la memoria de verdad no es algo que dejemos atrás; siempre está presente. Nos acompaña incluso al despertar. Una de las funciones de la memoria es decir quiénes somos, cuál es nuestro nombre, qué estamos haciendo, en qué casa estamos durmiendo... Siempre he sido una gran enamorada de la memoria, ese fenómeno extraordinario, ese legado que está a nuestra disposición: sin ella no tendríamos una isla del tesoro. En algún momento tuve ganas de hacer registros, no tanto sobre mi vida —aunque yo era el epicentro del texto—, como sobre la función de la memoria, porque pienso que ésta no es mimética ni hierática.

La memoria tiene una conexión profunda con la invención; lo cual no significa que mienta, pero sí que traiciona. No te da todo lo que pides cuando necesitas de ella. La memoria te concede una versión posible en aquel momento. Esa memoria-inventiva constituye un binomio de la narrativa. La narrativa no vive sin la invención y sin la memoria. Como he

tenido una vida muy intensa, estoy convencida de que multipliqué mis hechos y de que eso me alargó la imaginación. Entonces empecé a hacer registros sobre la familia, que es un pilar también de la memoria, de tu formación y de tus obsesiones.

En la familia se origina toda la humanidad, todo ese gran teatro. La familia es un espectáculo humano. Yo siempre he sentido una gran ternura y una especie de gratitud por mis ancestros. Tuve una gran amiga que murió hace dos años y que hace tres décadas me dijo: «Pero, Nélida, ¡qué manía tienes con tu abuelo, hablas mucho de tu abuelo!». Era verdad, hasta tal punto que tengo un libro, *El pan de cada día*, en el que hago unos ensayos de registros. Allí digo: «Mi abuelo es mi narrativa», queriendo decir que algunos seres esenciales en mi vida plasmaron mi visión del mundo y me ayudaron a mirarlo.

MJ En el libro se cuenta un episodio maravilloso que explica muy bien lo que estás diciendo. Es una anécdota relacionada con tu nacimiento, cuando tu abuelo Daniel quiere llamarte Pilar y una de tus tías se empeña en que tu nombre sea Nélida...

NP La mía era una familia muy interesante. Como había muchos hijos, siempre estaba volcada sobre sí misma. Los inmigrantes tienen muchas dudas y una necesidad de afirmarse frente a los principios

nacionales. Esa familia demostraba un gran amor por Brasil, pero a la vez vivía en sí misma. Mi abuelo reunía con frecuencia a la familia en comidas y tenía una personalidad muy fuerte: era un hombre alto y de ojos azules —tan impresionantes que, hasta hoy, siempre que veo a alguien de ojos azules sufro un estremecimiento y busco saber si se trata del mismo azul de los ojos de mi abuelo—. Ese abuelo abundante, generoso y de temperamento muy fuerte, me enseñó mucho. Me llevaba al centro de la ciudad para enseñarme a comer o a tomar vino y me hacía prepararle su puro. Un día, en Ciudad de México, unos intelectuales me ofrecieron una comida muy bonita y al final hicimos una pequeña tertulia. De repente una de las personas dijo: «Usted habla mucho de ese abuelo». Entonces yo contesté: «Es verdad». De repente tuve una iluminación: «Me doy cuenta de que mi abuelo Daniel me preparó para ser una cortesana». Porque yo sabía muchas cosas: servir vinos y coñacs, preparar los puros... Y, además, me acordé de *Gigi*, la novela de Colette. Mi abuelo era ese hombre que dirigía la familia y estaba casado con una mujer muy fina de la pequeña nobleza de Galicia. Él era un campesino que vino a Brasil con doce o trece años. Tenía su familia y, cuando yo nací, hubo esa pugna entre la hija mayor, mi tía Maíta, a quien yo amé mucho, y mi abuelo. Ella dijo: «Esta niña no se va a llamar Pilar. Usted tuvo cinco hijas mujeres y no se atrevió a ponerle su nombre a ninguna de ellas. Esta niña se va a llamar Nélide». Él se puso furioso, pero esto no perjudicó el amor que después me tuvo. Con los años, a mí me pareció natural llamarme Nélide. Había leído dos novelas llamadas *Nélide*, una de la argentina Renata Halperín y la otra de Daniel Stern, la condesa Marie d'Agoult, que escribía bajo seudónimo y que era la amante de Franz Liszt, con quien tuvo algunos hijos.

Años después entendí por qué Daniel Stern era Marie d'Agoult... Un joven banquero que quería conocerme me llamó, vino a Río y yo le ofrecí una comida. Cuando el joven banquero volvió a su tierra me escribió una carta. En ella me decía: «Todo ha sido tan armonioso, el amor que usted profesa

por su familia... ¡qué maravilla que usted se llame Nélide, que es un perfecto anagrama de Daniel!». «¿Cómo?» Escribí Daniel en un papel y... es verdad. De repente, le escribí una carta a mi familia para que todos se enteraran de ese hecho tan original. Me di cuenta —no sé cómo ha sido con Renata Halperín— de que la única persona aparte de mí que sabía del anagrama era la condesa, porque el seudónimo que elige para un libro llamado *Nélide* es Daniel. Se trata de una simetría perfecta.

MJ Al comienzo del libro hay otra anécdota que también me gustó mucho: siendo un bebé estabas muy baja de peso, eras muy flaquita, y tus padres hacían todo lo posible para que engordaras. ¿Cuál era el método que empleaban?

NP Hubo muchos métodos. Yo era hija única, objeto de pasión de mis padres. Y entonces don Arcadio le dijo mi madre: «Si usted lleva a su hija a un azogue donde vendan carne y la pone en la báscula, la niña va a ganar peso». La vida está cargada de símbolos, y un hecho como éste puede parecer casi grosero, no muy elegante, pero tiene una elegancia moral excepcional. Era una apuesta por el futuro, el deseo de que esa hija *vingara*,¹ que la hija creciera, que superara los umbrales de la muerte para que viviera. Todos estos símbolos son los emblemas que uno lleva tras de sí.

MJ Decías que la memoria no nos da todo lo que le pedimos y a lo largo de tu libro insistes mucho en que es una facultad engañosa. A mí me llamó mucho la atención que, siendo un libro sobre tu vida, prácticamente no hay fechas. Creo que sólo mencionas dos o tres: una de ellas es la muerte de tu padre, Lino, en 1958, y la de tu madre en 1998. ¿El hecho de que la memoria tergiverse las cosas

1 La forma intransitiva del verbo *vingar* (vengar), en portugués, se refiere a prosperar, medrar, crecer, desenvolverse (N. del editor).

y de que los episodios se vuelvan borrosos sirve para la literatura?

NP No había una intención explícita de que fueran borrosos, pero parecen algo opacos. La vida de uno no puede estar contenida en un libro; yo puedo hacer sugerencias o insinuaciones, y aunque pudiera contar todo lo que he vivido necesitaría pedir prestada mi propia vida para volver a vivirla. ¿Qué es una novela, por ejemplo? Es un producto de pequeñas y profundas elecciones del narrador, que deja los vacíos esenciales al criterio de quien está leyendo. Hay brechas con las que la imaginación y la memoria trabajan. Yo no soy explícita en mi vida íntima, por ejemplo; sólo doy sugerencias. La vida íntima es mía, no es del lector, y éste entiende que no es de él. Es de él lo que yo le concedo que tenga. Me parece mucho más importante lo que yo pienso de mí o de la humanidad que de una cama. ¿Qué es una cama? Es una curiosidad.

MJ *La república de los sueños* es un libro armado, sustentado, sobre la memoria familiar. Como dijiste hace un momento, en él se cuenta el viaje que hicieron tus antepasados desde Galicia hacia Brasil. Y luego tú has tenido muchas oportunidades de hacer el viaje de regreso, con lo cual has conseguido tener la perspectiva de ambos lados. ¿Exagero si digo que la memoria familiar es el cimiento de cuanto has escrito en tus obras de ficción?

NP Me permito unas observaciones sobre *La república de los sueños*: no creo que se trate de memorias familiares, sino más bien de similitudes y coincidencias. A lo largo de los años siempre he tenido un sentimiento de extrañamiento. Creo que por mi formación intelectual tuve una especie de obsesión con mi propio extrañamiento y en relación con mi persona, con mi pertenencia al mundo, aunque supiera que era parte de Brasil. Incluso cuando me posesioné en la Academia Brasileira de Letras empecé mi discurso diciendo: «Soy brasileña reciente». Punto. Y aclaro por qué: me sentí reciente a lo largo de mucho tiempo, por eso me interesaba muchísimo la historia de Brasil

y de las Américas. Era consciente de que la razón de ese extrañamiento se debía a que yo soy una mestiza cultural, soy alguien que se interesa por los griegos, por los hebreos... Quería escribir una novela que contara la historia de Brasil desde dos puntos de vista: el de un brasileño y el de un extranjero que pudiera mirar Brasil desde afuera y que no tuviera obligaciones hacia su país.

Primero pensé mucho en los viajeros que vinieron a nuestras Américas en el siglo XVIII y a principios del XIX. Eran hombres muy cultos que llegaron a Brasil para hacer una narrativa sobre el país, pero que de alguna manera tenían en cuenta al público de Europa que iba a leerlos, pero no a nosotros, los brasileños. No existía la suposición de que los brasileños iban a leer los documentos de viajes de esos extranjeros fantásticos. Entonces pensé: «No los quiero a ellos, quiero a alguien que haya llegado a Brasil con la intención de trabajar, de ganarse la vida, de hacer hijos y de morir allí». Y concluí: «Lo mejor es un inmigrante».

Tengo la convicción de que Brasil estableció, desde finales del siglo XIX, una política casi gubernamental de inmigración; creo que había un proyecto para buscar mano de obra cualificada y *blanquear* el país. Como Brasil tenía demasiados negros, se quería pasar una tinta y callar la piel. Se trajo a muchos extranjeros a Brasil y muchos otros como mi abuelo vinieron por su propia cuenta. Yo aproveché ese hecho porque domino —o creía dominar— el mundo de la inmigración debido no solamente a mi familia y a nuestras amistades, sino también a que a los diez años tuve la fortuna de ser llevada a Europa, particularmente a España y a los pueblos pequeñitos de mi familia en Galicia. Yo dominaba todo esto porque mis padres me dieron una libertad tan profunda... Me sentía tan feliz que ponía las manos en la tierra, plantaba maíz, hacía de todo: cabalgaba animales, los garañones, me subía a los árboles... Entonces tenía en mi espíritu toda la vida de un pueblo que necesitaba sobrevivir y cuyos habitantes eran grandes contadores de historias.

En *La república de los sueños* hay un personaje que se llama Xan que cree tener la obligación de restaurar las historias de los pueblos pequeños y no la de la élite. La élite tendría una versión distinta de la historia y a él le tocaba contar la historia de los campesinos. Estaba impaciente, si notaba que alguien no le prestaba atención, decía: «Oiga, quien no tiene paciencia para escuchar la historia, no se la merece».

La república de los sueños nació del desarrollo de un imaginario poderoso y antiguo y de mi visión de Brasil, que va hasta el siglo XVIII. Y en España, cuando hablo de los inmigrantes, también hago viajes hasta la peregrinación, porque me pareció que yo le debía a mi país esta exégesis, esta historia de Brasil. La memoria es fundamental, está en todas las novelas. No se puede pensar que yo soy la única que se pasa la vida hablando de la memoria, porque ésta sustenta la narrativa.

MJ En las páginas de *Corazón andariego* asoma todo el tiempo la comida. Por motivos familiares, en tu caso es una comida de origen hispano, pero combinada con la gastronomía brasileña. Ese tema se ha explorado de manera abundante en la literatura brasileña y el ejemplo más inmediato que se me viene a la cabeza es Jorge Amado. ¿A ti para qué te ha servido la comida en términos literarios?

NP La comida es lo cotidiano. Incluso es afrodisíaca. La comida sustenta el cuerpo y el espíritu, forma parte del sueño, del porvenir, del futuro... Tú miras a un hijo y quieres que crezca fuerte, haces que coma porque es una apuesta de futuro y es un sueño extraordinario. La comida reúne a la familia y a los amigos, repartes miserias y sueños, y es onírica.

No me imagino una literatura que pueda prescindir del todo de un pedazo de pan. En la comida se vinculan todos los sentidos, los milagros, la multiplicación del pan y de los vinos; y hasta en la fecundación de una religión el pan es fundamental, porque es elegido para ser eucarístico. La vida de la humanidad está

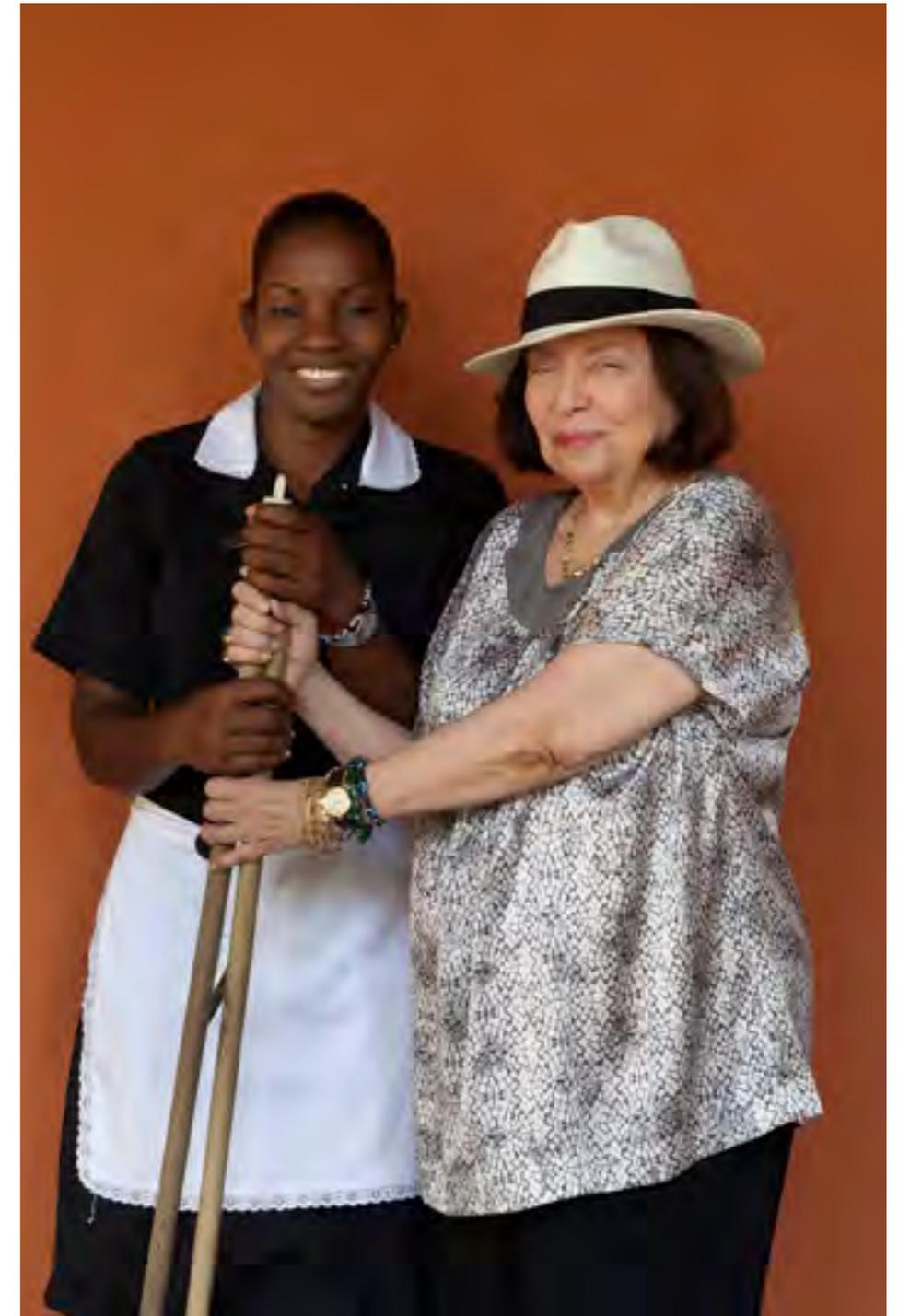
muy regida por la comida. Si nos sentamos todos alrededor de una mesa, la comida resulta placentera y es una tentativa de armonizar las divergencias.

MJ ¿Cuál es tu plato favorito de la comida brasileña?

NP Dicen que soy una mujer muy sofisticada, pero en realidad no lo soy tanto; en muchos aspectos sí, pero también me gusta la simplicidad. Siempre digo que me emociona un plato de arroz blanco bien hecho y más si le pones dos huevos fritos encima. Hay que ver cómo comen esto los camioneros: cuchillo, tenedor y chuc-chuc-chuc. De pronto la yema unta y penetra el arroz... es una maravilla. Pero vivimos en una sociedad en la que un plato como éste es un pecado y ha sido proscrito del imaginario porque ahora todo es un montaje de platos. *La feijoada* es un plato brasileño extraordinario. Su origen es miserable, y por ser un plato de origen pobre en él abundan el sufrimiento, la nostalgia y las lágrimas. *La feijoada* es frijoles negros con todas las carnes saladas del cerdo, que es el ser más generoso del mundo.

MJ En *Corazón andariego* les dedicas unos párrafos muy elogiosos a los cerdos y recuerdas que, contrario a lo que se piensa, son animales muy limpios.

NP Yo conviví con ellos y son muy limpios, como las vacas. Como todos los grandes platos, *la feijoada* es una comida de origen popular y hecha con sobras, con miserias y con la imaginación del pobre. El esclavo tomaba todo lo que sobraba de la casa grande y lo echaba en la olla junto con los frijoles, que eran una comida de resistencia. De ahí salió este plato absolutamente extraordinario. Se cuenta que una vez el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos se fue a probar suerte a París. Parece que Villa-Lobos y su mujer, que vivían en una habitación muy modesta, ofrecieron una *feijoada* con los ingredientes que pudieron encontrar en París. Los franceses se quedaron horrorizados, odiaron el plato y fueron muy groseros. A Villa-Lobos le dio un ataque y los echó de la habitación.



MJ Entre las presencias muy notorias que hay en *Corazón andariego*, sobresale de principio a fin la de la Biblia. En algún momento haces una exégesis de la historia del rey David y en otro también hablas de Salomé. ¿Por qué la Biblia sigue siendo importante como materia narrativa? ¿Qué encuentras en ella?

NP La Biblia es una materia narrativa espléndida. Tiene la noción de las tribus, de la unificación de las naciones y de la congregación de las personas en torno a un ideal teológico, pero sobre todo cuenta con unos personajes violentos, iracundos, pecaminosos e injustos. El propio Dios es injusto: sólo habla con los hombres; no habla con las mujeres. Es un libro poderoso, es persuasivo y tiene una potencia narrativa que muy pocos pueden tener. Cada fragmento es muy pequeñito —todo es pequeño— y es a la vez una historia total.

La de David es una historia extraordinaria: todos fuimos educados creyendo que era un santo y un pecador. Asesinó, pero a la vez amaba a Dios. En él se contenían todos nuestros defectos y virtudes. Y Dios cruel lo exime de culpa, lo protege. Es muy interesante cómo el propio Dios se deja seducir por un hombre.

Eso en el Antiguo Testamento. El Nuevo Testamento también tiene una belleza de concepto, la presencia de María en él es extraordinaria. Yo sospecho que ella podría tener una mayor presencia, pero el poder que emergía con los profetas se impuso. Hay un momento en que María va saliendo de escena después de la muerte de Cristo. De alguna manera el mundo, Europa en especial, recupera en el siglo XII la figura de María, el mito mariano, como si María hubiera cruzado el Mediterráneo en un barco y el mito llegara nadando a Europa. Esa María que está en todos los santuarios y en todas las iglesias se le debe mucho a un hombre fascinante, duro e implacable, que controlaba a los reyes y a los monjes y que de alguna manera expandió el poder de la Iglesia en el siglo XII a los cistercienses. Se trata de Bernard de Clairvaux.

Él se enamora de la figura de María, le concede un esplendor histórico y ella se expande por Europa.

A partir de la Biblia se pueden seguir las huellas de la historia. En el Nuevo Testamento puedes ver las peleas tremendas que había entre los apóstoles, como el malentendido entre Pedro y Pablo, que se había convertido. Es la gran pelea entre un hombre que de alguna manera se consideraba un griego, una inteligencia suprema, y los pescadores, que querían perpetuar la circuncisión. Y Pablo dice una frase, pueden leerla, creo que está en la epístola a los Corintios: «No hace falta hacer una circuncisión física, vamos a hacer una circuncisión en el alma, es decir, por el acto de voluntad». Es muy interesante...

MJ En algún fragmento de *Corazón andariego* mencionas que siendo muy joven tuviste mucho interés en la danza, cuando en Río de Janeiro ibas al teatro a ver los espectáculos que se presentaban en ese momento, y además mencionas que desarrollaste un gran interés en leer sobre danza y sobre coreografía. ¿Conservas ese interés?

NP He tenido una gran pasión por el ballet, la ópera y la música clásica. Por eso estoy muy agradecida con mis padres, que me dieron una educación por encima de sus posibilidades y me dejaron una formación como ésta. Tenía libros y arte al alcance casi todo el tiempo, y eso marcó mi sensibilidad, mi imaginación, mi imaginario. Tuve esa pasión por el ballet hasta un cierto momento de mi vida y de pronto la corté totalmente.

Yo tenía un gran amigo, éramos aliados, cómplices y a la vez adversarios, competíamos por saber quién sabía más que el otro. Pero era una gran amistad. Él se encontraba con su padre en un edificio que estaba a punto de caer. El padre era muy prepotente y no quería abandonar el edificio, aunque estaba condenado. El padre le debió de haber dicho algo tan duro, que a mi amigo no le quedó alternativa: «Me quedo con usted». Él sabía que el edificio tenía que caer. El



Mario Jursich

padre no se lo creía, porque todo lo que tenía estaba en aquel lugar. Pues el edificio cayó y él murió. Sentí una emoción tan profunda... Él no podía ir más al ballet, y yo tampoco me permití volver.

MJ Una parte considerable de *Corazón andariego* está dedicada a Carmen Balcells, a quien también le dedicas el libro. Me gustaría que nos hablaras de ella.

NP Carmen es una mujer que a lo largo de su vida ha tenido y sigue teniendo un poder literario excepcional. Es representante de Vargas Llosa, de García Márquez, de Fuentes y de muchos otros grandes autores. Nuestro encuentro profesional se dio hace más de cuarenta años gracias a Mario Vargas Llosa, a quien conocí en Nueva York. Mario se quedó encantado con aquella brasileña a la que había conocido y cuando habló con Carmen le dijo: «¡Carmen, ha sido lo mejor del viaje!». Él es así, arrebatado. Y ella dijo: «Pero yo estoy en busca de esa persona, ¿tienes su dirección?». Así nos acercamos. Y a partir de ahí empezó una amistad extraordinaria. Primero a través de los libros y después también la amistad familiar.

Carmen llegó a ser una gran amiga de mi madre, iba mucho a Brasil y se quedaba siempre en su casa, donde tenía una habitación sólo para ella. Tenía la costumbre de decir que su vida había sufrido una transformación profunda gracias a mi madre y a mí. Yo llegué a ser una gran amiga de su marido, que ya murió. Es una amistad que resiste al tiempo, a la dificultad de lograr una edición... Al final yo soy autora y tendré mis pretensiones, que no siempre pueden ser atendidas. Pero ambas cuidamos mucho de que nada pueda estropear nuestra amistad. Siempre pensé que lo más importante para mí era la amistad.

Los libros se quedan, uno escribe y ya veremos lo que pasa, no puedes administrar tu futuro o tu suerte, tienes que confiar en que tu mayor tarea es escribir libros. Lo demás es una consecuencia. Yo no tengo nada que reclamar de la literatura, al contrario, le debo todo.

MJ En esas páginas que le dedicas a Carmen Balcells mencionas que te atrae poderosamente la figura de Sherezada. ¿Estás escribiendo algún libro relacionado con esta gran contadora de historias?

NP Desde hace mucho tenía en mente un proyecto para reverenciar la imaginación. Podría decirse que la imaginación está presente y juega un rol protagónico en cualquier libro, pero yo quisiera que en *Voces del desierto*, que es mi novela sobre Sherezada, la imaginación tuviera una presencia radical y profunda que justificara la existencia del propio libro.

No quise que la historia se desarrollara en Europa ni en Brasil ni en los contextos del judaísmo o del cristianismo. Elegí el Oriente Medio y el islamismo, sobre todo el siglo VIII, cuando las profecías ya estaban todas establecidas. He leído el Corán tres veces y toda la poesía de los sufís. Elegí Bagdad como referencia, aunque primero había pensado en Damasco, que también fue una ciudad muy fuerte. Pero pensé que para quienes tenemos formación cristiana, Damasco estaba muy vinculada a Pablo, así que la descarté.

Bagdad es una ciudad muy importante en el mundo islámico, porque fue fundada y construida por los abasíes, que eran los descendientes del profeta. En Bagdad había una escuela de traductores extraordinaria que fue fundamental para la recuperación de la filosofía griega y que facilitó su regreso a Occidente. Y, además, en Bagdad había una tradición de la narrativa popular, que es lo que más me interesa. Había también un desprecio hacia el narrador popular y mi Sherezada es una chica que se fuga de casa con su ama y que se disfraza para conocer los principios narrativos, así como lo que lleva a que una historia sea contada, su sentido...

Se trata de una historia totalmente diferente de la versión que tenemos de Sherezada y es un culto a la narrativa, a cómo se escribe, se compone y se crea a través de la cabeza de esta mujer. Y a la vez

también es ella quien salva al califa, que era un hombre cruel y terrible. El califa descubre la importancia tanto de la historia como de su pueblo y entiende que la narrativa es más importante que un edificio; que una mezquita es el establecimiento de los principios narrativos y que el arte da soluciones al comportamiento humano.

MJ Tú tienes un tipo de personajes femeninos muy particulares a quienes llamas «las mujeres distraídas». ¿Qué significa para ti ese prototipo?

NP Es deliberado. Yo soy una feminista histórica. Y me he dado cuenta de que el hombre siempre ha hecho de la mujer una criatura afásica, muda: «No hables, no hace falta que hables, yo hablo por ti, por la familia, por los hijos». La palabra siempre está asociada a un poder masculino. Yo lo sé, porque aún hoy mis grandes amigos hombres difícilmente ceden espacio a la voz femenina.

Me he dado cuenta de que las mujeres han desarrollado una sabiduría muy interesante. Si ellas simulan distracción y no escuchan lo que el marido está diciendo, lo que el poder está diciendo, ¿qué pasa? El poder se incomoda porque quiere atención y desea que tú lo mires así, como diciendo, «Oh, querido, eres tan inteligente... habla más». La distracción es un arma poderosa porque te permite neutralizar al otro a través del disimulo, como si fueras una persona ligeramente tonta y fantasiosa.

La fantasía siempre estuvo asociada a la mujer, como un hecho infantil y femenino, cuando en realidad es una fuente de poder... Grandes pintores como El Bosco y Arcimboldo utilizaron la fantasía para construir extravagancias. La fantasía es una pieza extraordinaria como complemento de tus ideas. Ésas son las mujeres distraídas. Pero a partir de un cierto momento de mi carrera, ninguna mujer de mis libros ha sido distraída...

Mario Jursich COLOMBIA, 1964 es editor, traductor y muy ocasionalmente escritor. Dirige la revista *El Malpensante* y ha publicado, entre otros libros, *Glimpses*, *Casimiro Eiger: crónicas de arte colombiano 1946-1963* y *¡Fuera zapato viejo! Crónicas, retratos y entrevistas sobre la salsa en Bogotá*.

Nélida Piñon BRASIL, 1937 se convirtió en 1997 en la primera mujer en ocupar la presidencia de la Academia Brasileira de Letras. Su obra consta de novelas, cuentos, ensayos y memorias y se ha publicado en más de 25 países. Ha sido premiada y condecorada tanto en Brasil como en el extranjero. Fue la primera mujer y la primera autora en lengua portuguesa en recibir el prestigioso Premio Juan Rufo de México. En 2005 recibió el Premio Príncipe de Asturias por el conjunto de su obra. Pertenece a diversas academias internacionales y ha recibido títulos de Doctor Honoris Causa en universidades americanas y europeas. En 2012 fue nombrada Embajadora Iberoamericana de la Cultura.



Gastón Acurio



Gael García Bernal





Susana Baca
Santiago Gamboa



Owen Sheers
Cristina Fuentes
La Roche y Peter
Florence





Conrado Zuluaga, Camilo Hoyos, J. J. Armas Marcelo y Carlos Granés

Juan José Campanella



Juan Gabriel Vázquez

Juan José Millás







Carlos Monsiváis

Carmen Posadas, Roberto Pombo, Cristina Fuentes La Roche, Boris Izaguirre y Mario Bellatin



Juan Gabriel Vásquez, Carlos Granés, Daniel Samper Pizano, Antonio Caballero, Tomás González, Piedad Bonnett y Laura Restrepo

Clara Sánchez y Guido Tamayo





Fernando Vallejo

Jorge Franco



José Ovejero y Héctor
Abad Faciolince

William Ospina





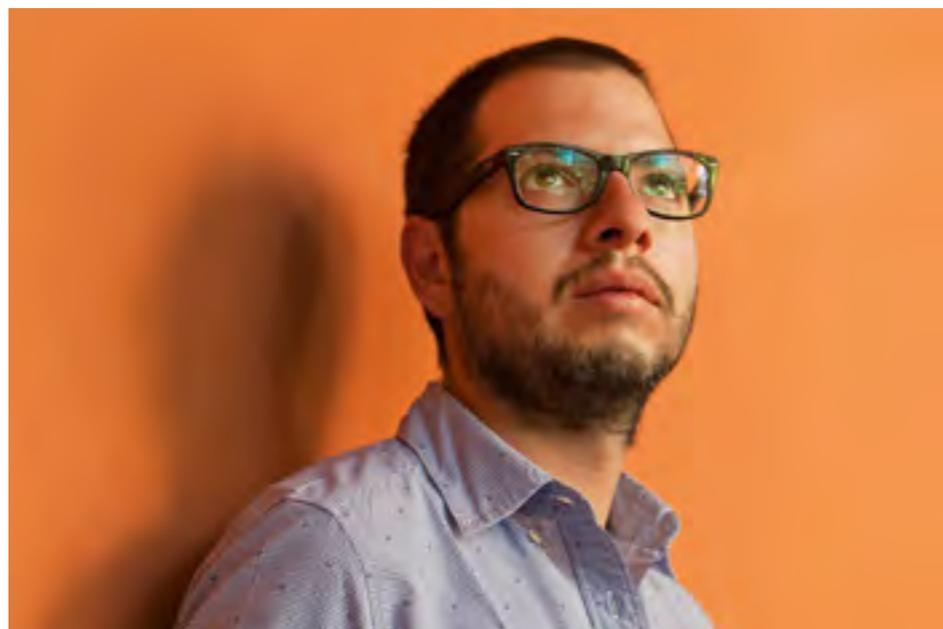
Pedro Mairal, Ariel Magnus
y Martín Koban



Antony Beevor



Lara *Moreno*, Rosa *Montero*
y Vanessa *Montfort*
Juan David *Correa*



Juan *Villoro*
Fernando *Savater* y
Margarita *Valencia*





Ben Okri



Adriana Lisboa



Zoé Valdés



Fernando Trueba



Juan Cruz



Almudena Grandes y
Luis García Montero



Sandra Lorenzano



Sergio Ramírez



Evelio Rosero
Mayra Santos Febres



Jon Lee Anderson
Óscar Collazos



2013

Javier Cercas y Juan Gabriel Vásquez

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ Javier, me dijiste una vez que la transición española, el periodo que comienza con la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, tuvo el curioso rasgo de ser una transición pacífica, pero que en ella hubo también una guerra, una guerra de la que no todo el mundo se percató, una guerra subterránea en la cual las víctimas eran lo que en España se conoce como los quinquis. ¿Cuál es ese lado violento de la transición, esa guerra? ¿Quiénes eran los quinquis? ¿Cuál es el trasfondo real de *Las leyes de la frontera*, que corresponde a una parte extensa de tu biografía?

JAVIER CERCAS Al final de *Anatomía de un instante*, que es un libro sobre la transición política vista desde la perspectiva de la alta política, se hacía una reflexión curiosa: quizás la violencia no es la partera de la historia, como decía Marx, pero seguro que es su cantera. Todos los grandes cambios se han producido de manera violenta. La transición española fue un intento por cuadrar el círculo: cambiar una dictadura por una democracia sin violencia. Asombrosamente, se consiguió; asombrosamente porque en España el deporte nacional es la guerra civil o, en su defecto, el golpe de Estado. Pero en vez de lanzarnos a otra guerra civil, en vez de matarnos, los españoles decidimos construir un régimen democrático y vivir en paz. Fue una cosa increíble, un éxito descomunal —con todos sus defectos y problemas, claro—. Pero

la cosa era contra natura. Insisto: la violencia forja la historia. De hecho, hasta donde yo alcanzo a ver, y hasta donde los politólogos lo hacen, un fenómeno como éste no se había producido nunca. Por eso la transición española ha servido como modelo para otros países: para las transiciones latinoamericanas, las de los países del Este, etcétera. La pregunta es: ¿no hubo violencia? Sí, claro que hubo violencia. En ese momento se produce en España un fenómeno extraordinario, pero es un fenómeno literalmente enterrado del que apenas sabemos nada en términos reales: durante la transición política hay más adolescentes en España que nunca. Es el momento del *baby boom*. Muchos de esos adolescentes eran gente sin recursos, sin esperanzas, sin horizontes. Eran literalmente el carburante de una revolución. Las revoluciones se producen cuando hay una gran cantidad de adolescentes sin perspectivas de vida, sin esperanzas, pero capaces de jugarse la vida por ello. Eso sucedía en España. Y ocurrió algo extraordinario: mi generación fue víctima de una guerra producida por la heroína. Una auténtica epidemia que arrasó con mi generación. ¿Cuántas personas murieron en esa guerra? No lo sabemos. Decenas de miles. Los estudios más serios hablan de un holocausto involuntario.

JGV ¿Hay libros que usan ese término, el de «holocausto involuntario»?

Jc Sí, hay libros que usan el término. No sabemos cuántos muertos hubo, pero lo cierto es que todos los de mi generación conocemos a alguien que murió. No fue sólo un asunto de los quínquis, de los chavales de barriada, de los chavales de arrabal que no tenían el menor horizonte vital y que se lanzaron, muchos de ellos, como los protagonistas de mi libro, a la violencia. No fueron sólo ellos: fue también un asunto de la clase media e incluso de la clase alta. Ésa fue nuestra guerra. Un agujero negro, porque no hay evidencias, no hay datos, eso se enterró. Madres que habían visto cómo sus tres hijos morían, no querían hablar. Y ese holocausto provocó todo tipo de teorías de la conspiración, como ésa de que el Estado había fomentado el asunto para impedir que esa gente se convirtiera en carburante de una revolución que acabase con la transición pacífica. Eso es falso: casi todas esas teorías lo son. Ahora, en el libro se trata de un asunto enterrado. Es una historia que fluye por debajo del libro. Todos los miembros de la banda del Zarco, la que comienza protagonizando la novela, mueren al final por la violencia que ellos mismos generan: a causa de la heroína o de las consecuencias de la heroína. Lo que pasa es que el mío no es un libro sobre la transición política.

JGV ¿Tú crees que sea justo decir que *Anatomía de un instante* es un libro sobre el lado público de la transición, mientras que *Las leyes de la frontera* lo es sobre el lado privado?

Jc Eso es exacto. *Anatomía de un instante* es un libro sobre los que hicieron la transición: Adolfo Suárez, Santiago Carrillo, Gutiérrez Mellado, que son probablemente los tres forjadores de la democracia española desde la alta política. Y la novela *Las leyes de la frontera* empieza siendo una visión mucho más personal de la transición, más sentimental, más privada.

JGV *Anatomía* es el libro sobre el rey Hamlet y *Las leyes de la frontera* es el libro sobre los enterradores.

Jc Bueno, sí. Todas las novelas, como dice Vargas Llosa, son autobiográficas, pero ésta está más próxima a mi experiencia. Y para mí ha sido un alivio escribirla. En muchos sentidos: para empezar, el alivio de volver a la ficción. *Anatomía de un instante* era un libro loco en el cual me propuse no hacer ficción. Yo quería escribir una novela, y al final me llevó por un camino que yo no esperaba y me obligó a prescindir de la ficción. Y para nosotros, que estamos acostumbrados a inventar, a crear un juego con unas reglas que nosotros inventamos, obligarte a eso es un sacrificio enorme. Es un trabajo contra natura: *Anatomía* la escribí con una mano atada detrás de la espalda. Entonces volver a la ficción es maravilloso. No diría que es un libro alegre, pero al menos espero que se note la alegría que yo sentí al volver a la libertad de la ficción.

JGV Me obligas entonces a que te hable de la forma. Creo que hay dos tipos de escritores: los que encuentran una forma, una voz, un tono, una manera de hacer, y se quedan en ella: Thomas Bernhard y Javier Marías, por ejemplo. Y hay otros que de alguna manera son unos rebeldes contra sí mismos: lo que intentan no es aprovecharse del impulso adquirido, como decía Gide, sino más bien romper con todo lo que aprendieron en el libro anterior. Pienso en Orhan Pamuk —no hay dos libros suyos que se parezcan—, Julio Cortázar, hasta cierto punto Vargas Llosa. Tú pareces pertenecer a este equipo.

Jc Me gustaría.

JGV *Anatomía de un instante* no tiene nada que ver con *Soldados de Salamina* y *Las leyes de la frontera* no tiene nada que ver con *Anatomía*.

Jc Bueno, sí tiene que ver, porque al final tú eres tú. No puedes cambiar de cara. Desgraciadamente, porque a mí me encantaría. Son tus obsesiones, tu manera de ver las cosas... Tú has mencionado a Bernhard: si juntas todos los libros que escribió, es como si fueran el mismo libro. Es un caso excepcional. Yo creo que

esto responde a la mínima ética que un escritor debe tener. Toda novela intenta no contestar a una pregunta, pero sí formularla de la manera más compleja posible. Eso es para mí una novela. Cada novela plantea una pregunta distinta. Por lo tanto, la ética del escritor tiene que llevarle a formularla de una manera distinta. Formular dos preguntas distintas de la misma manera es hacer trampa. Por supuesto que muchos escritores hacen trampa, pero eso no está bien. Es hacerte trampas a ti mismo. Tienes que encontrar la forma adecuada para esa pregunta que intentas formular. Esto te puede llevar a fracasar, claro, pero bueno... La honorable derrota de la que hablaba Faulkner, ¿no? Si un libro funciona bien, si un libro es leído, la tentación atroz es escribir el siguiente igual. Y eso hay que evitarlo por todos los medios.

JGV Con *Anatomía de un instante* tú has roto completamente desde el punto de vista del aprendizaje que debiste de hacer con él, y desde el punto de vista de la forma. *Anatomía* es estilísticamente muy consciente de sí mismo. Las frases se muestran, son conscientes de una cierta retórica: hay frases que se repiten, se repiten los adjetivos que le dedicas a Adolfo Suárez... Hay una voluntad de que el libro asuma el aspecto, la máscara de la literatura. En cambio, con *Las leyes de la frontera* me hiciste pensar en algo que me dijo una vez Antonio Muñoz Molina: «lo mejor que le puede pasar a la literatura es que no parezca literatura». La novela es muy artificiosa y muy compleja, pero trata de dar una apariencia de absoluta naturalidad. Se trata de cuatro entrevistas: en la novela sólo hay gente hablando. No hay descripciones de un narrador omnisciente, no hay un punto de vista que prevalezca... Sólo hay gente hablando. ¿Cómo llegaste a eso?

Jc Cada vez más tengo la impresión de que toda la literatura de verdad es antiliteratura. De hecho, siempre ha sido así: es romper con todo aquello que en un determinado momento es literatura. Todas las grandes revoluciones en literatura se producen así: con Garcilaso de la Vega, que inicia el Renacimiento, pasó

así. Cuando él empezó a escribir sonetos a la manera italiana, los escritores españoles de la época decían: «esto no es poesía, esto es prosa». En el caso de la novela eso es todavía más evidente: se trata de gente hablando. Ahí no cabe la retórica, no cabe el adorno, no caben esas cosas que a mí no me interesan. Diría que he tendido siempre a eso: a huir del ornamento. Pero en este caso estaba más obligado, porque el libro es más despojado desde ese punto de vista. El hecho de que el libro sea dialogado, compuesto de entrevistas, obligaba a eso. Y por otro lado, propiciaba la mayor ambigüedad posible. Porque aquí no hay una verdad: hay varias verdades distintas.

JGV Que es algo que forma parte de tu poética de la novela desde siempre. Casi como un ADN. Es eso que llamas el «punto ciego de la novela».

Jc Escribiendo un prólogo sobre *La ciudad y los perros* vi muy clara una cosa: que todas las novelas —y *Las leyes de la frontera* es un caso evidéntísimo— contienen, en su corazón, un punto ciego: un lugar a través del cual no se ve nada. Y ese no ver es la manera que tiene la novela de ver. Ese silencio es la forma en que la novela es elocuente. Esa ceguera es la forma que tiene la novela de iluminar. Don Quijote está como una cabra, pero es el hombre más sensato del mundo. Eso es un punto ciego, y no tiene resolución.

JGV Una pregunta sin respuesta.

Jc Exacto. Mira *La ciudad y los perros*: una novela que anecdóticamente gira en torno a un asesinato, y al final de la novela no sabemos quién lo comete. Yo creo, no, estoy seguro, de que el mismo Vargas Llosa no sabe quién cometió ese asesinato. Y ese asesinato es absolutamente decisivo para la novela. Lo que la novela tiene que decir, lo dice a través de ese punto ciego. Las novelas de Kafka funcionan así. O *Moby Dick*: ¿qué carajos es *Moby Dick*? ¿Es el bien, es el mal, es Dios, es el diablo? Las novelas que yo he escrito funcionan así.



JGV *Soldados de Salamina*, por ejemplo. ¿Por qué el soldado no mata a Rafael Sánchez Mazas?

JC ¿Por qué un soldado no mata a un jerarca falangista? Ahí hay una pregunta. Toda la novela es una búsqueda de esa verdad: ¿quién es ese soldado y por qué hace lo que hace? Y al final de la novela, la respuesta es que no hay respuesta. La respuesta es la propia pregunta, el propio intento de contestar a esa pregunta. Es una pregunta ambigua, esencialmente irónica, equívoca...

¿Quién delató a la banda del Zarco? Nunca conocemos la respuesta. Yo mismo no la conozco, aunque tengo mis hipótesis... tal como Vargas Llosa tendrá las suyas sobre la muerte del Esclavo. Ahí está todo: ése es el corazón de la novela. Y hay otra cosa curiosa con respecto a *La ciudad y los perros*, y de esto me di cuenta cuando escribía el ensayo. Estaba yo en el penúltimo borrador de mi novela. Volví en ese momento a releer *La ciudad y los perros*, una novela que habré leído seis o siete veces, y me di cuenta de algo que en principio no tenía mucha importancia. Mi novela es de adolescentes, como *La ciudad y los perros*. En mi novela se da un triángulo amoroso, como en *La ciudad y los perros*.

JGV Hay también dos mundos claramente separados. En *La ciudad y los perros*, son la ciudad de Lima y el colegio Leoncio Prado. En *Las leyes de la frontera* hay también una división clara entre dos mundos. ¿Quieres hablar de esa frontera?

JC En este caso hay una frontera física y al mismo tiempo una frontera simbólica. La novela cuenta cómo un chico de más o menos 16 años —la edad aproximada de los cadetes de Vargas Llosa—, de clase media, que vive donde vivía yo, iba al mismo colegio adonde yo iba, y que vive en la frontera de la ciudad —una frontera marcada por un río—, cruza esa frontera un día y se une a una banda de quinquis, de delincuentes juveniles, y su vida cambia por completo. Descubre entonces que esa frontera no es sólo

física, sino también moral: entre el bien y el mal, entre la justicia y la injusticia. Y eso también determina su vida. Hay que decir una cosa: en España se produce un fenómeno muy curioso desde finales de los años setenta hasta mediados o finales de los ochenta: un avatar de un mito universal, el mito del delincuente juvenil, del bandido adolescente, Billy the Kid, para entendernos. Es un mito de muchas sociedades y de muchos momentos distintos, pero es más bien un fenómeno ligado a sociedades que están en un momento de gran cambio, como era el caso de la sociedad española. Estos chicos de barriada, estos chicos sin esperanza que, como dice el verso de Bob Dylan, no tenían nada y por lo tanto no tenían nada que perder, se lanzaron a la violencia. Una violencia extrema: atracan bancos, esas cosas. Y lo curioso es que la sociedad española, y en particular los medios de comunicación, los convierte en héroes, en mitos. Aparece una subcultura de películas —algunas de las más taquilleras del cine español— protagonizadas por los mismos chicos, pero también canciones, libros, periódicos saturados de esta gente... La sociedad los miraba con una mezcla de admiración y temor. Y no eran ajenos a un chico de clase media como yo. Estaban por todas partes. Eran libres, hacían lo que querían, gastaban dinero, tenían chicas... Y un mito es una mezcla de mentiras y verdades. Y una mezcla de mentiras y verdades no es verdad: es mentira. Pero el mito es una mentira que expresa una verdad profunda sobre la sociedad que lo crea. En este sentido, un mito es como una novela. Y estos chicos expresaban una verdad profunda sobre esta sociedad que estaba cambiando vertiginosamente y que sentía esa misma mezcla de temor y de ilusión acerca del futuro. Lo que me interesaba en la novela era contar el nacimiento de uno de estos mitos: el Zarco, que está basado en el mayor de los mitos reales: el Vaquilla.

JGV Juan José Moreno Cuenca.

JC Sí. Un personaje muy conocido en la España del momento. Sobre todo me interesaba ver cómo esos mitos sobreviven a sí mismos. De hecho, la novela

no sucede estrictamente en la Transición: la primera parte ocurre en el verano de 1978, pero la segunda sucede desde 1999 hasta prácticamente hoy mismo. Lo que cuenta es qué éramos entonces y en qué nos hemos convertido.

JGV También es una novela sobre el pasado. Y en esto eres muy fiel a tus obsesiones. La manera en que recordamos el pasado, la importancia que tiene. Y me sorprendió encontrar en boca de uno de los personajes una frase que es, casi textualmente, la misma de un personaje de *Soldados de Salamina*: «Pero eso ya no le importa a nadie». La dice Miralles al final de *Soldados*: «Esas historias ya no le interesan a nadie». ¿Por qué te interesan a ti? Hemos hablado tantas veces de la frase de Faulkner: «*Past is not dead; it's not even past*». ¿Por qué te interesa todo esto?

JC Es que es esencial. Es esencial en tus libros también. Esto te lo he contado alguna vez, y para mí es muy importante: hasta *Soldados de Salamina* yo era, o me veía a mí mismo, como esa cosa tan denostada hoy en día: un escritor postmoderno. Lo reivindicó, porque creo que lo sigo siendo en cierto sentido. Mis libros eran libros sobre el presente, en los que sólo se hablaba del presente. Eran libros irónicos, lúdicos en cierto sentido, humorísticos a veces, que hacían incursiones en la literatura fantástica y en los que la política no tenía un papel importante. A partir de *Soldados de Salamina*, el pasado comienza a tener importancia. Quizá porque a los 27 años apenas si tienes pasado, y en cambio a los 39 ya lo tienes. Escribiendo ese libro descubrí que el pasado no es algo que simplemente dejamos atrás, que el pasado es una dimensión del presente, que entender el presente sin el pasado es imposible. En realidad, éste es el tema de *Soldados de Salamina*, una novela sobre alguien que cree que la Guerra Civil es algo tan ajeno como la batalla de Salamina, y acaba descubriendo que no: que sin la Guerra Civil no se entiende nada de lo que pasa ahora. A mí me parece que vivimos en una sociedad —no sé cómo decirlo, permíteme que me invente una palabra— muy «presentista». El presente

parece absoluto. Y es falso: el presente no se explica por sí mismo. Sin el pasado, no lo entiendes. El pasado es una dimensión de ese presente. Todos los libros que he escrito a partir de ese momento no son novelas históricas: a mí la idea de novela histórica no me gusta. Me parece un oxímoron: o es novela o es historia. Mi impresión es que escribo novelas sobre la relación entre el pasado y el presente, sobre esa especie de dialéctica. Y por otro lado descubrí algo que ha sido igualmente determinante para los libros que he escrito luego: que lo individual no se explica sin lo colectivo. Yo no me explico sin los otros. Los demás son una dimensión de mí mismo. De ahí la dimensión política de casi todos los libros que he escrito desde entonces. Este libro es parte de eso: habla no de la Transición, sino de qué es lo que queda.

JGV ¿Pero por qué es importante esto? ¿Por qué crees que la literatura tiene esa pertinencia, si crees que la tiene? ¿Hay una cierta obligación moral de memoria de parte de la literatura?

JC No lo sé. Creo que nuestra primera obligación es ser fieles a nuestras obsesiones, a nuestros demonios, como dice Vargas Llosa. Quizás de este modo podemos hacer que la literatura no sea un mero entretenimiento: que haga algo. Que sea fuego, dinamita pura. Me obsesiono con una imagen, con una historia que me cuentan, e intento averiguar qué es lo que hay en esa imagen. Intento formular, de la manera más compleja posible, el interrogante que eso me plantea, con la esperanza de que esa formulación pueda ser útil.

JGV Otra de tus obsesiones está muy presente en esta novela. Cuando le conté a nuestra común traductora, nuestra querida Anne McLean, que tendríamos esta conversación, me pidió: «Dile a Javier que *Soldados de Salamina* es un libro de ficción sobre un escritor fracasado que escribe un libro de no ficción, y *Anatomía de un instante* es un libro de no ficción sobre un escritor exitoso que escribe un libro de ficción». Entonces...

Jc Y después de todo eso, ¿qué pasa en esta novela?

JGv ¡Creo que ésa es la pregunta! Porque también en *Las leyes de la frontera* hay un escritor.

Jc Antes de comenzar esta conversación hablábamos de cómo las novelas te llevan por caminos inesperados. Habíamos recordado una frase de Orhan Pamuk. «Escribir una novela es cavar un pozo con una aguja.» Vas excavando, te metes allí y vete a saber lo que encuentras. Y normalmente no encuentras lo que buscabas. Y quizás, si lo encuentras, es peor: quizás lo mejor es llevarse sorpresas. En ese sentido, este libro —esto no lo descubrí yo, me lo dijo alguien— es más parecido a *Soldados de Salamina*, un libro que tenía como protagonista a Rafael Sánchez Mazas, un ideólogo y poeta fascista, pero que iba dando vueltas hasta que descubríamos que en realidad el protagonista era otro.

JGv Lo mismo ocurre en la novela de Fitzgerald: creemos que el personaje es Gatsby, y al final nos damos cuenta de que era Nick. O por lo menos yo la leo así.

Jc Pero yo lo comparo más con los *McGuffin* de Hitchcock. Es como un cebo: parece que la película o la novela trata de un asunto, pero en realidad trata de otro. Aquí estamos ante un periodista —y ahora vamos a lo de Anne McLean, a ver si logramos averiguarlo— que tiene que escribir sobre un personaje, un mito, de la delincuencia de la Transición española, y que poco a poco, a medida que avanza el libro, se va dando cuenta de que lo que le interesa no es ese personaje, sino la red de relaciones que se establece entre los tres personajes protagonistas. De manera que el libro va girando y se va convirtiendo en algo que yo no tenía previsto.

A mí me ocurre en mis libros lo mismo que les ocurre a los narradores: que a medida que avanzamos, vamos descubriendo cosas que no esperábamos.

Esto acaba siendo, en mi opinión, una larga y compleja historia de amor que se desarrolla a lo largo de treinta años o un poco más. Eso no estaba previsto en el guión. Y no es tan raro. Creo que les ocurre a todos los escritores. Escribir una novela es como crear un juego donde tú tienes que inventar unas reglas a medida que escribes. Y llega un momento en que tienes que ser fiel a esas reglas para todo lo que viene, de tal manera que a veces esas reglas que tú mismo has inventado te obligan a hacer cosas que en un principio no querías o no preveías. Y eso explica aquello que muchos novelistas dicen y que ahora está de moda menospreciar: eso de que los personajes cobran vida propia.

JGv Nabokov se burlaba mucho de esos novelistas.

Jc Pero la verdad es que sucede, y quizás obedece a eso: una vez tú has establecido unas reglas del juego, tienes que obedecerlas, y eso te lleva por caminos inesperados. Es evidente, por ejemplo, que en la segunda parte del *Quijote* el personaje funciona solo: tiene una lógica interna, una autonomía total, y Cervantes no hace más que ir detrás de él. Y hay un caso más extraordinario, una de las más grandes novelas que conozco y que me descubrió Mario Vargas Llosa: *Tirant lo Blanc*. Es la novela de un señor que se encuentra una novela de caballerías y la va traduciendo, y a medida que se va animando, a medida que va siguiendo las reglas de su propio juego, crea una novela de una modernidad asombrosa en la que los personajes comen, beben, se comportan de una manera completamente autónoma. Eso no estaba previsto en el guión de Martorell.

JGv Pero es que todas tus novelas tienen algo en común: son al mismo tiempo la anécdota que se cuenta y la narración de la escritura de una novela. Tú cuentas la novela y también la escritura de la novela. A partir de *Soldados de Salamina*, los lectores vemos en todos tus libros el proceso de escritura del libro. El proceso es el libro mismo.

Jc Quizá todos los libros cuentan secretamente el proceso de su escritura. Lo que pasa es que en algunos casos eso es más visible que en otros. Bueno, esto quizás no es cierto. No lo sé.

JGv Hay un libro fantástico, *The Quest for Corvo*, de A. J. A. Symons, que lleva este subtítulo: *An Experiment in Biography*. El procedimiento es el mismo de, por ejemplo, los libros de Fernando Vallejo sobre José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob y Rufino José Cuervo: no sólo cuenta la vida de sus sujetos, sino el proceso por el cual averiguó la vida de sus sujetos.

Jc Yo he dicho que escribo novelas de aventuras.

JGv ...Sobre la aventura de escribir novelas

Jc Exacto. No le ahorro al lector todo el proceso de construcción. Es que ese esquema es tan atractivo... Porque la escritura es para mí —creo que para casi todos los escritores— un proceso de averiguación. Yo voy averiguando qué es lo que quiero decir a medida que lo digo. Y creo que en el caso de los otros escritores es parecido. El narrador es una especie de detective. El escritor mismo es una especie de detective a la caza de aquello que sólo ve borrosamente. Antes hablábamos de los escritores que escriben con un esquema previo y de los que escriben sin esquema. *Soldados de Salamina* es un libro escrito sin esquema ninguno. Yo tenía dos tipos, uno enfrente del otro, uno perdonándole la vida al otro, y tenía una pregunta: así empecé a escribir. No sabía para dónde iba. Y claro, por eso tiré tantas novelas a la papelera. Por eso me agarraban unas depresiones terroríficas. Lo que ocurre es que la mayoría de los escritores somos una mezcla de las dos cosas. Yo me estoy convirtiendo en un escritor que tiene, por un lado, un cierto esquema; y por el otro, en el que rompe el esquema —el proceso de escritura consiste en eso, en romper ese esquema que acaba siendo una especie de asidero del que te vas agarrando para no ir del todo a ciegas—. Yo voy la mayor

parte del tiempo a ciegas, porque nunca tengo la impresión de que pueda decir nada interesante a priori. Puedo hacerlo después de batirme con las palabras. Es en ese combate donde yo de repente descubro algo y digo: «caramba, esto lo he escrito yo». A lo mejor es que no tengo un elevado concepto de mí mismo, pero...

JGv ¿Qué escritores le dieron forma a esta novela? Tú eres muy consciente de tus influencias, las controlas y las manejas. Alguna vez te oí una frase de Picasso sobre esto.

Jc «La originalidad no consiste en no parecerse a nadie, sino en parecerse a todo el mundo». Cuantas más influencias asimilas, mejor escritor eres. Es una idea formidable. Lo que pasa es que yo, fíjate, no soy consciente de estas cosas.

JGv ¿Pero eres consciente de que haces homenajes en la novela?

Jc Hay una especie de homenaje a una de las grandes novelas españolas del siglo xx: *Últimas tardes con Teresa*. La novela de Juan Marsé cuenta una historia en cierto sentido inversa a la que cuento yo: un quinqui, digamos, un semidelincuente, que cruza la frontera en el otro sentido: se incorpora a una pandilla de jóvenes burgueses. Y mira, la protagonista se llama Teresa también. Eliot decía que los malos poetas imitan y los buenos poetas copian. Sus poemas estaban empedrados con versos sacados de otros poetas. El otro día, leyendo un pasaje de *Soldados de Salamina* para una radio, me di cuenta de que había enterrado allí un verso de «El condenado a muerte», de Espronceda. Yo esto lo hago mucho. No sé si tú lo haces.

JGv Sí, mucho. Además mis personajes son colombianos, y los colombianos tenemos la manía de ir por la vida recitando versos aunque no sepamos quién los escribió. Y como son así los colombianos, mis narradores también.

Jc Con esto de las influencias sucede que no siempre eres consciente, pero es verdad que cuanto más asimiles, mejor. Ahora tengo la intención de escribir un libro (siempre quiero escribir libros y al final no los escribo) que parte de una frase de Pier Paolo Pasolini: *I maestri si mangiano in salsa piccante*. Los maestros se comen en salsa picante. A mí me hacen mucha gracia esos escritores que hablan de «matar al padre». En Latinoamérica es normal, ¿no? Ante la floración de talentos de la generación precedente, la generación del *boom*, muchos escritores de nuestra generación han cometido el error garrafal de decir: «No, en realidad no eran tan buenos». Como ese verso de José Agustín Goytisolo: «Martín Luther King no fue tan negro como ahora se dice». Pues con el *boom* pasa igual. ¿García Márquez? Normal. ¿Vargas Llosa? Normal. ¿Este señor Borges? Apenas normalito... Claro, se trata de matar al padre. Y no creo que haya que matar al padre. Lo que hay es que matarlo, descuartizarlo, abrirle las vísceras, asarlo, echarle salsa picante y comérselo. Eso es asimilar la tradición y convertirla en tuya. Eso es la literatura de verdad.

JGV ¿Te parece que con este pequeño rito caníbal termine la conversación?

Jc Me parece bien.

Javier Cercas ESPAÑA, 1962 es autor de novelas como *Soldados de Salamina*, *La velocidad de la luz*, *Anatomía de un instante* y *Las leyes de la frontera* así como de *Una buena temporada*, *Relatos reales* y *La verdad de Agamenón*. Ha ganado los premios Cálamo, Ciutat de Barcelona, Crisol, Fundación Fernando Lara, Independent Foreign Fiction, Internazionale del Salone del Libro di Torino, Llibreter, Mondello, Nacional de Narrativa, Qué Leer, Salambó y Terenci Moix, entre otros.

Juan Gabriel Vásquez COLOMBIA, 1973 es autor de la colección de relatos *Los amantes de Todos los Santos* y de las novelas *Los informantes*, *Historia secreta de Costaguana* (Premio Qwerty en Barcelona y Premio Fundación Libros & Letras en Bogotá), *El ruido de las cosas al caer* (Premio Alfaguara 2011, English Pen Award 2012, Premio Gregor von Rezzori 2013 y Premio IMPAC Dublín 2014) y *Las reputaciones* (Premio Arzobispo Juan de San Clemente en España). Ha publicado también una recopilación de ensayos literarios, *El arte de la distorsión*, y una biografía de Joseph Conrad, *El hombre de ninguna parte*. Sus libros han sido publicados en veintidós lenguas y en una treintena de países con extraordinario éxito de la crítica y del público. Ha ganado dos veces el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar.



2013

Philip Boehm y Herta Müller

PHILIP BOEHM Alguna vez comentamos que donde tú creciste se hablaba en dialecto... ¿Hasta qué punto ese dialecto ha influido en la lengua en la que escribes?

HERTA MÜLLER Yo procedo de un pueblo pequeño y pertenezco a una minoría alemana que vive en Rumania. En la zona había muchos pueblos y prácticamente en cada uno se hablaba un dialecto distinto. A veces las diferencias entre los dialectos de los distintos pueblos eran tan grandes, que en un pueblo era imposible entender el dialecto del otro. En el colegio se hablaba alemán estándar, pero ésa era una lengua que los campesinos siempre veían con escepticismo. De hecho, la denominaban «señorés». Decían que en la ciudad se hablaba «señorés», refiriéndose a los señores, que eran unos arrogantes. Esa palabra encerraba todos los prejuicios que se tenían contra la ciudad. Después tuve grandes dificultades en el colegio porque mi dialecto era casi por completo distinto del alemán estándar. Cuando estaba en el colegio me dediqué durante mucho tiempo a mezclar expresiones dialectales con el alemán estándar o a exagerar el alemán estándar. Elegía por ejemplo una palabra como *brot*, que quiere decir pan y que se dice igual en dialecto y en alemán estándar, pero yo pensaba que en alemán estándar tenía que ser de otra manera, por lo que lo decía con *a*, *brat*, pues pensaba que el alemán estándar tenía que sonar mejor. Así que

durante mucho tiempo el paso del dialecto al alemán estándar fue problemático. Cuando me trasladé a la ciudad y fui al instituto y luego a la universidad, tenía un grupo de amigos con los que siempre hablábamos de libros, de literatura o de temas sociopolíticos, y sólo en alemán estándar. Lo hacíamos muy conscientemente: en Rumania el alemán era un idioma que pertenecía a la esfera privada y sencillamente no se hablaba. En dialecto seguramente nos habría fallado el vocabulario porque este tipo de conceptos no existe en los dialectos. Cuando escribí mi primer libro sobre esta población etnocéntrica y más adelante sobre su participación en el nacionalsocialismo, esa minoría se puso en mi contra. Siempre he pensado que el dialecto también refleja esa actitud etnocéntrica y la postura tan reaccionaria de estas personas. Por eso pasé a identificar el dialecto con la población y no quise saber nada más del dialecto. En Rumania había también una literatura escrita en dialecto, pero por lo general era una literatura muy reaccionaria. No es el dialecto que uno conoce de la Austria del Círculo de Viena ni uno que utilice recursos modernos. Siempre fue algo muy convencional, del terruño, a menudo relacionado con la ideología de «sangre y suelo»... Todo esto estaba implícito en el dialecto. Por esta razón la literatura escrita en dialecto siempre me ha resultado muy desagradable.

P B Y siempre había una cierta distancia...

HM Con el tiempo tuve la distancia suficiente y me di cuenta de que el dialecto tiene aspectos muy hermosos, palabras metafóricas, imágenes, superstición, toda una parte poética... Y he recogido mucho de eso en la literatura. Sobre todo palabras como una muy curiosa que no se puede traducir: *Arschkappelmuster*. Es un insulto, pero es cariñoso. Es una de las cosas que me hacen decir: «Es cierto, el dialecto tiene su encanto».

PB Otra de las influencias de la vida en el pueblo tiene que ver con los campesinos: hablan poco, utilizan pocas palabras. Sólo dicen lo necesario...

HM Sí, yo estaba acostumbrada a eso. Seguramente en todas partes es así. Los campesinos no hablan tanto, necesitan una lengua para comunicarse con el exterior y para hacer su trabajo juntos. Pero los campesinos no hablan de sí mismos, casi lo consideran de mal gusto. Cuando llegué a la ciudad con quince años me sorprendió lo mucho que la gente hablaba en balde y lo mucho que todos hablaban de sí mismos. Me resultaba muy extraño. Yo había aprendido que el silencio es también una forma de comunicación, que a las personas también se las puede interpretar por su aspecto. Y también están los gestos. En mi casa sabíamos los unos de los otros aunque no habláramos de nosotros todo el tiempo. Había otra forma de mirar. Y creo que el silencio también es una gran dimensión a la hora de escribir.

PB En tus libros están esos pasajes callados que reflejan ese silencio entre las personas con el que se dice tanto sin decir nada. Por ejemplo, un personaje de *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* como Imaginaria-Kati, que es incapaz de comunicarse como los demás y sin embargo dice tanto...

HM Me he relacionado mucho con el silencio, por supuesto, porque en las dictaduras uno no tiene más remedio. Primero con un silencio controlado, con el autocontrol, porque realmente uno no puede decir lo que piensa en ningún sitio. Esto de la dictadura fue en

la ciudad, aunque ya lo había visto un poco en casa. Y luego está la ocultación. Uno no dice muchas cosas porque sabe que es peligroso. Además, el silencio era fundamental en los interrogatorios. Cuando iba al Servicio Secreto porque me llamaban para interrogarme, siempre había que pensar qué decir, qué no decir y cuánto decir. Y siempre había un equilibrio que guardar para no contar demasiado y no decirle a los del Servicio Secreto algo que sugiriera otra cosa que quizás ellos no supieran, algo por lo que no preguntarían de no haber sido porque habías hablado de más. Siempre había que responder sólo un poco: era mejor que tuvieran que preguntarte otra vez y no adelantarte un paso y adentrarte en un terreno inseguro. Aquello suponía un cálculo continuo, un acecho mutuo. Ellos te acechaban y te observaban, intentaban desenmascararte. Y tú, como interrogado, como acosado, intentabas adivinar sus intenciones: qué es lo que quieren ahora, adónde van a parar, por qué quieren saber eso... Todo esto también tiene mucho que ver con el silencio.

PB ¿Y los del Servicio Secreto eran personas capaces de desenmascarar al otro?

HM No lo sé, creo que uno nunca puede saber si ha descubierto las intenciones del otro. Puede ser que a menudo uno piense que lo ha logrado, pero es muy probable que no lo haya conseguido. Tuve amigos que fueron interrogados y cada interrogatorio era distinto. A cada persona la trataban, la acosaban y la chantajeaban de forma diferente. Trabajaban con criterios psicológicos y se guiaban por la forma más adecuada de acabar con cada persona en concreto y de amedrentarla. Era un movimiento de ida y vuelta, yo nunca logré descubrir sus métodos. A mí me pusieron micrófonos en toda la casa, pero sólo lo supe tras la caída del régimen. Así que lo espionaron todo, toda mi vida privada. Eso no lo habría imaginado. No tenía ni idea de que el Servicio Secreto podía ver y oír en todo momento dónde estaba yo. Pensaba que estaba en casa, a solas, en mi esfera privada. Pero no era mi esfera privada. Eso, por ejemplo, jamás se me



Herta Müller

ocurrió. Nunca pensé que yo fuera tan importante como para interesarles a tal punto. Además Rumania era tan pobre, que nunca me imaginé que pudieran permitirse esos aparatos tan caros. El país no tenía ninguna posibilidad, yo trabajaba en una fábrica y allí no había más que chatarra. ¿De dónde iban a sacar los micrófonos? Era muy ingenua. Obviamente la vigilancia funcionaba y se gastaba dinero en ella. No había qué comer pero se compraban micrófonos.

P B Hubo una época en la que viviste sola, con las vacas. En tu escritura aparece un mundo botánico y el paisaje es un elemento muy importante para ti. Tienes una relación especial con las plantas y con todo lo verde...

H M Sí. Una vez dije que el jardín fue mi niñera. Yo era hija única y mis padres trabajaban en el campo. Yo tenía que llevar las vacas al valle, que era gigantesco. Las vacas no me necesitaban, pastaban tranquilamente, tenían su rutina y yo no les interesaba. Pero yo era una persona. Y de niña siempre pensaba lo difícil que era estar hecha de otro material. Siempre pensaba: «Para las plantas y los animales es fácil, tienen su vida, su razón de ser, su ocupación. ¿Y yo? ¿Qué hago yo? Yo estoy hecha de otro material». A menudo hablaba con las plantas, las probaba todas y conocía el sabor de cada una. Puedes comértelo casi todo, nunca estuve enferma y probé hasta las malas hierbas. «Si sé cómo saben, entonces estaré más cerca de las plantas y quizás pueda transformarme y acercar mi carne y mi piel a ellas para que me acepten». Aquello no era más que soledad, me sentía desbordada y tenía una gran responsabilidad porque las vacas no podían entrar a los campos de cultivo que eran propiedad del Estado. Si las vacas entraban allí y causaban algún daño, mis padres habrían tenido que pagar una multa muy elevada. Entonces yo era responsable de que las vacas no entraran a los campos de cultivo y por esa razón me relacioné con las plantas. En esa época me dedicaba a observarlas, cogía flores, las clasificaba, las ordenaba por parejas y luego pensaba: «Ahora se casarán». De niña yo extrapolaba a las plantas todo lo

que sabía que hacían las personas. Estaba convencida de que las plantas y los objetos salían por las noches, se visitaban y se marchaban a otros lugares, y yo no lo veía porque en ese momento no estaba allí. Cuando encendía la luz del cuarto, pensaba: «El armario ha vuelto a su sitio, pero seguro que ha estado fuera». Todo eso tenía que ver con la inseguridad y creo que es la razón por la que todavía hoy me producen rechazo las vistas panorámicas. Cuando me encuentro frente a un paisaje extenso me siento perdida. Soy incapaz de subir a la cima de una montaña, contemplar el valle y decir «¡qué maravilla!». Al contrario, siempre pienso: «En realidad soy una hormiga» y se me vienen a la cabeza la finitud, la eternidad, los años que me quedan y la gran diferencia que existe entre ambas cosas. Desde que era niña el paisaje fue el primer signo de mi propia fugacidad. Entonces no tenía ninguna palabra para denominarlo y tampoco sabía lo que sentía, pero hoy, cuando pienso en ello, creo que era eso.

P B Muchos de nosotros aprendemos primero los nombres de las plantas y después las vemos. Pero tú primero las viviste y luego vinieron los nombres; es más, tengo entendido que inventabas nombres para las plantas y que cuando oías los nombres verdaderos te sonaban extraños.

H M Los nombres de las plantas son un tema muy complejo. Los más hermosos son los que usan los campesinos, los nombres populares que las personas normales y corrientes les dan a las plantas. A menudo tienen que ver con el aspecto o con la función de la planta. Los nombres científicos vienen siempre del latín y están sacados de no sé dónde, a menudo los veo en las floristerías de Berlín: los vendedores ya ni siquiera conocen los nombres de las plantas más comunes, sino que ponen cosas como *herbarium* o *coloricum*, que no dicen nada. Luego resulta que la planta se llama *Phlox*, *Froschgöschel* —boca de rana— o *Löwenmäulchen* —boquita de león, o también boca de dragón en español— pero en general sólo se ven los nombres en latín. Es una lástima.

P B Cuando te trasladaste a la ciudad te encontraste con otro paisaje opresivo. Había otras plantas, otras imágenes...

H M En la ciudad me dediqué a clasificar las plantas en toda regla. Sospechaba que las plantas también participaban políticamente del sistema o que estaban en contra de él. No podía ni ver las plantas que siempre estaban verdes y que adornaban las villas de los funcionarios y los edificios oficiales, como el boj o la tuya. Lo mismo pasaba con las plantas que se usaban cuando morían los funcionarios del partido: los entierros recorrían toda la ciudad y de los féretros colgaban siempre unas coronas... Y luego estaban los gladiolos y los claveles.

Siempre pensé que esas plantas no tenían personalidad, habían abandonado la naturaleza y el paisaje para entregarse al Estado. Para mí las plantas que pertenecían a las personas y que no se habían puesto a disposición del sistema eran las dalias y los lirios de los valles, que son más delicados y se marchitan rápidamente; los árboles frondosos cuyas hojas amarillean y caen... De algún modo uno pierde la cabeza porque cuando se vive tanto tiempo en una dictadura y recibe tantas sacudidas todo lo relaciona con eso, lo interpreta, lo pone de su lado y se convence de que eso lo ayuda. O bien, pertenece al Estado y apoya al régimen... Lo mismo pasa con las puestas de sol. Siempre pensé que el sol era un traidor: «¿Por qué el sol hace esto para Ceausescu? ¿Por qué le ofrece esos atardeceres, esa belleza, acaso no se da cuenta de la clase de persona que es?»

P B Oskar Pastior dijo algo sobre los abetos, esos abetos que luego aparecen en *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*.

H M Una vez le dije a Pastior que los abetos eran aburridos y arrogantes. No hacen nada, siempre están verdes, ahí plantados, y cuando llega la Navidad son precisamente ellos los que se ponen en las casas y todos los admiramos. Pastior contó que en

el campo de trabajo donde estaban prácticamente muertos de hambre y completamente trastornados, él construyó en Navidad un abeto con alambre y le ató varios trozos de lana verde extraída de los guantes. Ése había sido su último vínculo con la civilización. Y también dijo que se podía creer en un abeto aunque no era necesario creer en la Navidad. Creo que para cualquiera que haya estado en una situación así, cuando la opresión tiene lugar a cielo abierto, en los campos de concentración, en el gulag, las plantas adquieren un nuevo significado.

P B Cuando llegaste a la ciudad te viste rodeada del rumano. ¿Cómo aprendiste esa lengua que antes hablabas poco?

H M No aprendí rumano conscientemente; lo había aprendido en el pueblo como lengua extranjera. Teníamos clase de rumano dos o tres veces por semana, pero como los profesores también pertenecían a la minoría alemana, hablaban bastante mal el idioma. La forma más fácil y natural de aprender una lengua es en la vida cotidiana. Cuando llegué a la ciudad tenía quince años y apenas hablaba rumano. Me sentía muy insegura y tal vez el primer año y medio hablaba poco y escuchaba más; estaba siempre obedeciendo, pero la lengua me gustaba mucho. Descubrí la cantidad de frases hechas relacionadas con el mundo de los sentidos y de imágenes poéticas que hay en el habla cotidiana. Además, el rumano es muy melódico. El registro lingüístico más interesante del rumano es el habla cotidiana, que es grandiosa y muy sensual. Tiene incluso un toque vulgar pero nunca ordinario, lo cual en el alemán no ocurre. En el alemán todo se vuelve vulgar muy rápidamente. Luego está la magnífica posibilidad de maldecir, que en rumano es un arte. Maldecir es como hacer magia, algo que surge en el momento. Según el ánimo y la situación, las maldiciones van cambiando y adaptándose... A mí esto me parecía fascinante. Al cabo de un año y medio, el rumano de pronto estaba allí. Todo el tiempo lo comparaba con el alemán que tenía en la cabeza y veía lo distintos que eran. ¿Por qué en

un idioma se dice algo de un cierto modo y en otro de otra manera? Los nombres de las plantas son completamente distintos. Lo que en alemán es *Mai-glöckchen* — campanita de mayo, lirio de los valles en español— en rumano es *kleine Träne* —lagrimita—. Yo pensaba: «¡Es increíble lo que ven en la planta, qué hermoso!». O los objetos: uno es masculino y el otro femenino. O los cuerpos celestes: en alemán el sol es femenino y en rumano es masculino. La luna en rumano es femenina y en alemán es masculina. Supongo que esto es habitual en las lenguas románicas. Entonces toda la superstición cambia, los cuentos cambian, la relación es completamente distinta y por supuesto es importante saber si una rosa es masculina como en rumano o si es femenina. Si es una dama o un caballero. Yo siempre observaba este tipo de cosas y me sorprendía que las lenguas hubieran desarrollado puntos de vista tan distintos. Me parecía muy hermoso que cada lengua mirara con ojos distintos. Entonces quise hablar y aprender rumano de verdad. Aquella lengua me sabía bien. Tenía la impresión de que me la estaba comiendo. Quizás por eso la aprendí con rapidez.

PB ¿Y ahora el rumano está presente cuando escribes?

HM El rumano siempre está presente cuando escribo. Al fin y al cabo mi socialización tuvo lugar en Rumania. No escribo en rumano porque me sentiría insegura pero he asimilado la lengua en mi cabeza. Probablemente sería distinto si no hubiera vivido en Rumania. Cuando uno se marcha a los 34 años ha vivido mucho tiempo en un país con un sentimiento vital determinado que afecta al lenguaje... Creo que las lenguas tienen mucho que ver con ese sentimiento.

PB Y al igual que las plantas, algunas palabras también pueden estar al servicio del gobierno que abusa de ellas...

HM Sí, en Rumania se decía que «el puré de maíz nunca explota». Era un dicho rumano porque el puré de maíz es el plato nacional por excelencia. Y

los rumanos también decían de sí mismos que eran muy pacientes y fácilmente corruptibles. Creo que en todos los países de alrededor había más disidencia, más resistencia organizada y más *samizdat*. En Rumania se decía que nosotros no podíamos hacer eso, que en nuestro caso la vigilancia era mucho peor, que el país era pequeño y que uno estaba muy expuesto. No se sabe. Siempre he pensado en esa magnífica lengua, en esa mezcla de ignorancia con brutalidad. Y es precisamente esa ignorancia la que hace que las personas se sometan con gran rapidez, se adapten y se comporten de forma brutal contra los otros para no ponerse en peligro. Pensaba continuamente en ello y habría deseado entenderlo pero no sé si alguna vez llegué a hacerlo. No son más que hipótesis. Uno siempre buscaba una explicación. Cuanto más pensaba en ello más confusos se volvían las personas y el entorno.

PB Teniendo en cuenta lo que ocurrió en 1944 y 1945, en Rumania primero había un sistema y rápidamente cambió a otro. La capacidad de adaptación también se refleja ahí...

HM En Rumania nunca se ha admitido nada. Cuando acababa una época terrible y catastrófica no se reconocía que había sido catastrófica y que en esa catástrofe habían participado determinadas personas o que éstas eran responsables. Eso ocurrió con Antonescu en la época fascista en la que Rumania se puso del lado de Hitler. En Rumania gobernaba un régimen idéntico: había leyes raciales, se llevaba a los judíos y a los gitanos a campos de exterminio y había guetos, pogromos y campos de concentración bajo el mando rumano y con personal rumano. Todo eso después se negó. En parte hoy todavía se niega. Después llega la dictadura comunista y cuando termina, de nuevo nadie era culpable. Nadie asumió la responsabilidad y no hubo un solo procesado. Aún no se sabe quién le disparó a quién, quién es responsable de las dos mil personas que fueron ejecutadas o cuántos fueron asesinados en la cárcel durante la dictadura. No hay estadísticas y nadie se molesta en indagar.

PB Tampoco en la literatura...

HM Hay algunos ensayos que tratan determinados temas pero no de forma generalizada. Para poder acceder a ese material hay que abrir los archivos, pero por todas partes hay gente que bloquea: quienes pertenecían al viejo sistema siguen ahí sentados, hoy vuelven a ser muy importantes, la mayoría tiene mejores puestos que los demás y todos se conocen y se protegen mutuamente. En aquella época era imposible hablar de la dictadura; el estalinismo llegó después del fascismo, no hubo tiempo para nada, todo venía impuesto desde arriba, pero creo que ahora podría y debería abordarse. Creo también que en Rumania no pasa nada justamente porque sobre ninguna de las dos dictaduras se ha hecho claridad y nadie quiere saber nada de nada.

PB Nunca se han enfrentado a su propia historia.

HM Las cosas se repiten. Ahora en Rumania el antisemitismo es muy fuerte. Hay un nacionalismo increíblemente agresivo. Se vuelve a exhibir lo nacional con las connotaciones más terribles y con tintes religiosos, como ya ocurrió durante el fascismo rumano. Las iglesias suelen desempeñar un papel nefasto, todo esto está repitiéndose hoy y es muy triste.

PB ¿Qué papel desempeñaba la Iglesia cuando vivías en el pueblo? ¿Cómo hacían cuando iban a confesarse?

HM Éramos católicos. La mayoría de alemanes y húngaros lo eran. Estaba el confesonario pero al cura no lo tomaban muy en serio. Los curas de los pueblos siempre estaban solos a causa del celibato. No podían tener familia, venían de otro lugar, eran forasteros, estaban solos y tenían una cocinera... La mayoría bebía, muchos eran alcohólicos y eso no contribuía a mejorar su reputación. Confesarse era siempre un dilema; uno enumeraba los pecados, pero después el cura preguntaba: «¿Cuántas veces?». Qué se yo cuántas veces... Lo peor eran los actos impuros:

hacer, leer o mirar algo impuro. Yo me decía: «Vamos a ver, en el pueblo hay animales, gallinas, perros... Si veo a las gallinas teniendo relaciones sexuales, he presenciado un acto impuro». De niños nos poníamos de acuerdo: «¿Qué vas a decir sobre los actos impuros?». «Voy a decir veinte veces.» «Entonces yo diré veinticinco para no llamar la atención...». Y luego uno se confesaba. Después de hacerlo pensaba: «Acabo de decir las mentiras más gordas. Y encima a un cura, que es el representante de Dios». La peor mentira era la que se decía en la confesión porque no había otro remedio. Todo aquello suponía un conflicto. Si uno se toma la religión en serio, tiene problemas. Más adelante, en la ciudad, ya de adulta, pensaba: «Dios no está. Tengo tantísimo miedo, son tantas las vejaciones, tengo miedo de que me maten. ¿Y Él dónde está? Que se quede donde esté. Ya no lo necesito. Yo me ayudaré a mí misma, que Él haga lo que quiera y yo también». Así quedó resuelto el problema. Siempre he pensado que la religión es algo totalitario.

PB Sí, esa sensación de estar vigilado...

HM Dios está en todas partes. Y Él me ve. Ve todo lo que hago. Cuando pelaba papas solía pensar: «¿Estaré cortándolas bien? ¿Le gustará?». O cuando tenía que hacer alguna tarea, fregar el suelo o limpiar la casa porque mi madre no estaba, me habría gustado hacerlo rápidamente y por encima porque ella no iba a ponerse a revisar cada rincón. Pero después pensaba: «No me queda más remedio, Dios está viéndome». Y luego: «Aunque no sé cómo lo va a manifestar». Así que primero tenía miedo de que Él se enfadara y me pasara algo o de que se lo insinuara a mi madre. Quién sabe, a lo mejor los adultos tenían algo con Él que yo no comprendía.

Philip Boehm ESTADOS UNIDOS, 1958 es dramaturgo, director de teatro y traductor literario. Ha traducido a autores como Ingeborg Bachmann, Stefan Chwin, Christoph Hein, Franz Kafka, Hanna Krall, Herta Müller, Rafik Schami y Gregor von Rezzori, entre otros.

Herta Müller RUMANIA, 1953 es autora de novelas como *En tierras bajas*, *El hombre es un gran faisán en el mundo*, *La piel del zorro*, *La bestia del corazón*, *Hoy hubiera preferido no encontrarme a mí misma* y *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* así como de libros de ensayo como *El rey se inclina y mata*. Además del Nobel de Literatura, ha ganado los premios Aspekte, Franz Kafka, Ricarda Huch, Roswitha von Gandersheim y Würth, entre otros.



2013

Erri De Luca y Valeria Luiselli

VALERIA LUISELLI Tienes una buena de historia de impostura sobre tu nombre, que en verdad no es Erri.

ERRI DE LUCA Sí, mi nombre es un nombre inventado. Proviene de una señora estadounidense que a comienzos del siglo XX llegó de Italia, se casó con un compatriota suyo y les puso nombres en inglés a sus hijos. Uno de los hijos de mi abuela se llamaba Henry y mi padre me puso este nombre. Durante mi infancia napolitana fue difícil llamarme así. Entonces, cuando tuve uso de razón, lo simplifiqué en Erri; no para borrar su origen, sino para no ser la continuación de nadie.

VL Me conmovió mucho ese pasaje de *Aquí no, ahora no* en el que cuentas que tartamudeabas de niño. Relacionabas también ese tartamudeo con la voz de tu mamá. ¿En qué sentido crees que la lengua del círculo familiar determina tu lenguaje como escritor?

EDL Nací en Nápoles y mi lengua materna es el napolitano. El italiano es la lengua que yo hablaba con mi padre. Era la lengua de la intimidad con él, que se mezclaba con lo que comíamos; una lengua sosegada, tranquila, silenciosa y en voz baja. El italiano estaba dentro de los libros de mi padre y me gustaba porque era la lengua de las cosas más lentas, más reposadas. Era lo opuesto al napolitano, la lengua de la ciudad, la lengua de mi madre, con la que se peleaba y se

maldecía, con la que se contaban las historias cómicas y trágicas. Mis padres vivieron la tragedia de la Segunda Guerra Mundial. Nápoles fue la ciudad que sufrió el mayor número de bombardeos aéreos. Lo que yo oía en napolitano era esa catástrofe pasada. Eran historias que contaban las mujeres, como si sólo ellas tuvieran el derecho a hacerlo.

La guerra moderna, la del siglo XX, se distingue de todas las guerras del pasado porque en éstas morían soldados y en las modernas la mayoría de las bajas corresponde a civiles inermes, indefensos, bombardeados en su intimidad, en su casa. El frente principal de las guerras no está donde combaten los soldados, sino en las retaguardias. Esto explica por qué las mujeres napolitanas tenían el derecho a contar la guerra, pues ellas sufrían la mayor presión, la mayor destrucción. Mi educación sentimental proviene de escuchar a esas mujeres. Al oír esos cuentos yo podía reaccionar con estupor, con compasión, con cólera e incluso con vergüenza. En esa época en nuestra casa las paredes aislaban poco. La ciudad de Nápoles está construida con toba volcánica, y a través de sus poros pasan el aire, las palabras y las voces de los otros cuartos, apartamentos y edificios... De niño fui un escuchador de estas historias. Luego me convertí en un lector porque crecí en un cuarto colmado con los libros de mi padre, que eran un magnífico material aislante e impedían que las voces y los gritos

de aquella ciudad llegaran o que los hacían llegar amortiguados y apagados. Esta doble circunstancia me convirtió en alguien que puso todos los huevos en la canasta de las palabras y de la escritura.

VL Aunque te fuiste de Nápoles hace muchos años, la ciudad sigue presente en tus libros. ¿Cómo te relacionas o lidias con esa distancia temporal que te separa de Nápoles?

EDL Nápoles es un lugar donde en el curso de los siglos se han sucedido decenas y decenas de poderes que han colapsado. Esto demuestra que el poder se desmorona fácilmente del mismo modo como se resquebraja el yeso de nuestras paredes, pues la toba rechaza la cobertura del yeso. Yo crecí allí y me fui de la ciudad a los 18 años. Y aquella ciudad desapareció, dejó de existir.

En la postguerra Nápoles tenía la mortalidad infantil más alta de Europa. Los niños que superaban este obstáculo, esta selección natural, eran enviados a trabajar a los cinco o seis años y no iban a la escuela. La ciudad pertenecía a Italia por convención geográfica pero estaba tomada por las tropas estadounidenses de la ocupación militar. A ella afluían miles de soldados y marinos en sus días de permiso para satisfacer su abstinencia tanto alcohólica como sexual. Nápoles era el burdel más grande del Mediterráneo. En suma, era una ciudad del sur no sólo de Italia sino también del mundo.

Los rasgos de Nápoles ciertamente han cambiado pero esa ciudad de la que partí desapareció. Por lo anterior me sucede que voy a Nápoles pero no puedo usar el verbo «volver», no puedo regresar a aquel lugar. Voy y reconozco la ciudad porque soy escritor. Logro verla como era y cuando escribo la represento exactamente así. El motivo de mis historias es siempre el recuerdo. Yo no invento gran cosa. Tomo las historias y los detalles de mi vida y los cuento otra vez. Esto me permite no tener que inventar personajes, no tener que imaginar un final y no tener que saber

cómo prosigue la historia porque ésta ya sucedió. Sin embargo, no puedo cambiar las cosas ni hacer que la historia pasada ocurra de un modo diferente. Si estoy escribiendo algo sobre una relación como la de Caín y Abel, no puedo salvar a Abel. Pero en la escritura puede pasar que las personas logren modificar algo de lo más urgente y todo lo demás sea dejado a un lado. Para mí la escritura se asemeja al agua de mar que, empozada entre las rocas, se evapora y deja un vestigio salino sólido y blanco. La escritura es volver sobre la vida pero solamente con un residuo indispensable que no se evapora después de que el agua abundante de la vida ha pasado por allí.

VL Desde 1968 comenzaste a participar activamente en política... ¿Cuál es la relación entre tu escritura y tu actividad política?

EDL Cuando me fui de casa en 1968 me encontré rodeado de una generación que se había volcado a la calle. Fui absorbido por esa última generación revolucionaria del siglo XX. Mi militancia política en una organización revolucionaria duró doce años, de 1968 a 1980. Los revolucionarios tenemos pocas posibilidades profesionales: nos convertimos en jefes de gobierno o en bandidos. Yo no me convertí en nada de eso. Pero existen personas en las que las dos facetas, presidente y bandido, han coincidido. Sin ir muy lejos tenemos a Nelson Mandela, un militante revolucionario que participó en la lucha armada contra la tiranía de su país, estuvo por largo tiempo encarcelado y luego se convirtió en presidente. El siglo XX fue enorme, el más grande de la historia de la humanidad, y yo pertenezco a él. Desde 2000 hasta el presente me siento partícipe de los tiempos suplementarios de mi vida e incluso del mundo. No soy de este siglo.

Siendo conductor de convoyes de ayuda durante la guerra de Bosnia conocí a un poeta de Sarajevo, Izet Sarajlić, que murió en 2002. Él vivía en Sarajevo con su adorada mujer, Miki, a pesar del permanente asedio a la ciudad. Izet se quedó allí para cumplir



Erri De Luca

su deber de poeta, que no consiste tanto en escribir poesía como en compartir el infortunio de su propio pueblo, en ser testigo de su desgracia y en no dejarlo solo. Cuando llegó el año 2000 Izet me escribió una carta que tenía la fecha de 1999 + 1. No quería dejar el siglo en el que había sido feliz con su compañera. Es por eso que soy una persona de ese tiempo y esto explica por qué he pasado la mayoría de mi juventud obedeciendo la orden de entonces: transformar las relaciones de fuerza del mundo mediante el instrumento de la revolución.

Después de eso trabajé como obrero por una veintena de años. Por ello no puedo usar el verbo «trabajar» cuando escribo. Durante todos esos años la escritura fue siempre lo contrario de trabajar. La escritura, de hecho, era el tiempo salvado, el momento final de una jornada de trabajo que agotaba todas mis fuerzas y sólo me dejaba ese último momento en el que las cosas que atravesaban mi cabeza y mi cuerpo durante el día acababan siendo escritas. Para mí la escritura es como el tiempo festivo, el mejor modo de acompañarme, lo opuesto a cualquier significado de esfuerzo, fatiga, trabajo y cansancio.

Nunca le he temido a la página vacía. Tengo una relación de confianza y de simpatía con el vacío. Por eso también soy escalador, voy subiendo montañas con las manos y con los pies. Algunas veces escalo sin ningún elemento de protección, sin cuerda. El vacío me acompaña. Una vez escribí una página dedicada a mi madre en la que le decía que cuando había salido de su casa no la había dejado vacía porque el vacío me lo había llevado conmigo.

DE POETAS Y OTRAS INFLUENCIAS

EDL Como lector soy mucho más feliz que como escritor. Como lector, los poetas del siglo XX me han ayudado a entender el mundo, me han despertado los sentidos, me han abierto la mente. Los poetas hacen eso, te ponen de repente un par de anteojos

sobre la nariz y te muestran lo evidente bajo una luz nueva. Los poetas me han ayudado; los novelistas me han acompañado.

DE LA INFANCIA

EDL Escribí *Los peces no cierran los ojos* cuando estuve a cincuenta años de distancia de aquel niño y entonces pude ir tras las huellas de un verano en el que él crecía. Crecía solamente en verano; los otros nueve meses del año se quedaba encerrado en su vestido, en sus zapatos, en una ciudad que no había sido hecha para niños. Pero esos tres meses de verano podía ir al mar, estar en el mar y crecer. El sol hacía con ese niño lo mismo que con las plantas: lo hacía crecer. En ese verano aumentaba su estatura y también su sensibilidad.

Es una historia que busca retratar la integridad de la infancia que luego se rompe, que con el paso del tiempo se resquebraja. Es una historia sobre el retorno a ese momento de la propia totalidad antes de deshacerse, de desintegrarse en eso que llamamos experiencias, la usura del tiempo, la corrupción del tiempo en nosotros.

DE OTROS HOMBRES

EDL Nunca he pronunciado ese nombre [Berlusconi]. Siempre hablo del hecho de que tenemos un extraño jefe de gobierno, sí, pero nunca he dicho ese nombre en voz alta, por mi propia higiene oral. Ha sido una caries en la boca de Italia que creo estamos extirpando.

DE LA LENGUA, DE LENGUAS Y DIALECTOS

EDL Italia está llena de dialectos, de lenguas locales. Los mejores escritores son aquellos en cuya escritura resuena su lengua original, su lengua materna. El

italiano para todos estos escritores, mis coetáneos, o incluso los mayores que yo, ha sido una segunda lengua, alcanzada, habitada, no inmediata. Yo soy un escritor en italiano, no un escritor directamente italiano. Entre nosotros los escritores se dividen no en los del norte y los del sur, sino en aquellos que sienten su pertenencia al lugar, a la raíz, a la lengua materna, y aquellos que se transformaron en escritores completamente italianos, desterrados de sus propios orígenes.

DE TRABAJOS Y OFICIOS

EDL Trabajé como obrero por muchos años porque era lo que tenía que hacer. Lo hacía para protegerme, para vivir. Era un trabajo asalariado. No era una elección. En cambio, mi pertenencia al movimiento revolucionario fue una elección, una elección que hice porque mi generación era revolucionaria y porque solamente podía desertar si quería, pero no soy bueno desertando. De hecho, soy de los últimos que se dan cuenta de que algo se ha acabado. Mi trabajo como obrero forjó mi disciplina para todos los días del resto de mi vida. Aún hoy me despierto temprano, según el ritmo de las jornadas de trabajo, y me acuesto muy temprano en la noche y sigo esos horarios como si estuviera todavía junto a mis compañeros de trabajo.

DE LOS NOMBRES DE LAS COSAS

EDL Los títulos de mis libros no viven fuera de ellos. Son siempre una frase que dice alguno de mis personajes de la historia. No los sé de antemano. Mientras escribo, surge inesperadamente de los personajes una frase, una expresión que me atrapa y que se convierte en el título de mi libro. Y ese título es un fragmento de la historia. Yo, además, no soy el propietario de esa historia porque un narrador en primera persona la cuenta, un narrador que está dentro de la historia y que por lo tanto no la conoce en su totalidad, tiene un punto de vista limitado.

Erri De Luca ITALIA, 1950 es autor de libros como *Aquí no, ahora no, Hora prima, Tú, mío, Tres caballos, El contrario de uno, En el nombre de la madre, El día antes de la felicidad, Los peces no cierran los ojos* o *El peso de la mariposa*. Ha ganado los premios Femina Étranger, France Culture, Laure Bataillon y Petrarca.

Valeria Luiselli MÉXICO, 1983 es autora del libro de ensayos *Papeles falsos* así como de las novelas *Los ingravidos* y *La historia de mis dientes*.



2013

Héctor Abad Faciolince, Piedad Bonnett, Rosa Montero y David Rieff

HÉCTOR ABAD FACIOLINCE Vamos a conversar con tres grandes escritores: Piedad Bonnett, Rosa Montero y David Rieff. Hablaremos con ellos de tres libros sobre la muerte y el duelo: *Lo que no tiene nombre*, de Piedad Bonnett, sobre el suicidio de su hijo; *La ridícula idea de no volver a verte*, de Rosa Montero, un libro en parte sobre la muerte de su marido Pablo; y *Nadando en un mar de muerte: Memoria de un hijo*, un libro en el que David Rieff relata la enfermedad, la agonía y la muerte de su madre, la escritora Susan Sontag. Son tres aproximaciones muy distintas, todas ellas escritas poco después de la muerte de sus seres queridos. Rosa, ¿cuáles son las dificultades de hablar en público de algo tan íntimo?

ROSA MONTERO Mientras te oía pensaba que tu libro, *El olvido que seremos*, y el de Piedad son más de duelo, que es un género que puede ser maravilloso. Soy una ávida lectora de los libros de duelo, de aquellos que están escritos sobre la herida todavía palpitante. Hace falta ser muy buen escritor para poder crear, en esas condiciones, un libro que nos ataña y nos afecte a todos. Estoy convencida de que llorando se escribe muy mal. Hay que hacer un verdadero esfuerzo y hace falta tener una gran capacidad literaria, así como un acostumbamiento profundo para despojarse de los gritos ensordecedores del yo que te ciega y te hace empequeñecer lo que estás tratando. Porque cualquier vida es más pequeña

que la condición humana. Hace falta ser muy buen escritor y tener mucha mano para poder abordar la pena reciente y hacer una gran obra literaria, como lo habéis hecho vosotros.

El mío no es un libro de duelo: yo soy muy pudorosa. No me gusta hacer novelas autobiográficas. Creo que una de las maravillas de ser novelista consiste en poder escribir y vivir otras vidas. Naturalmente lo que escribo nace de mi inconsciente y me representa en lo más profundo, pero de una manera simbólica que ni yo misma sé traducir. Tras la muerte de mi marido, mis amigos me preguntaban por qué no escribía un libro de duelo: «No me sale, es que no tengo esa relación directa». Soy muy púdica. Cuando empecé *La ridícula idea de no volver a verte* habían pasado tres años y ya había hecho la primera parte del duelo, que es la de la herida abierta. Creo que mi libro no es testimonial ni de duelo. Es un libro raro en el que me topé con la historia descomunal de Marie Curie: con la muerte de su marido y con su diario de duelo de 28 páginas, que es un alarido del dolor vivo.

Entonces me di cuenta de que podía hablar fundamentalmente de la vida, de cómo aprender a vivir con plenitud y con serenidad, para lo cual hace falta llegar antes a cierto acuerdo con la muerte: con la propia y con la de los seres queridos. Fue entonces que pude

abordar mi propio duelo. Y creo que cuando llegué a escribir lo poco y con pudor que hace referencia a Pablo, ya no estaba hablando de mi duelo sino del duelo de todos. En ese sentido el tiempo que pasó fue fundamental para mí como escritora. Antes no habría podido escribir sobre Pablo.

H A F Piedad, tú no esperaste a que se secaran las lágrimas. Y creo que tampoco escribiste un diario, como Marie Curie.

PIEDAD BONNETT Hay una especie de prejuicio según el cual hay que dejar enfriar las cosas para poder escribirlas; a mí como poeta no me pasa eso. Los poetas solemos escribir a impulsos de emociones muy grandes, lo cual no quiere decir que caigamos necesariamente en la pura confidencia personal. Yo pienso que la literatura siempre tiene que pasar por una criba. La emoción pasa por la criba de la palabra. Al escribir las palabras ya estamos haciendo el ejercicio literario, que de alguna manera significa un enfriamiento. Hablaré concretamente de la experiencia de la escritura de *Lo que no tiene nombre*, que es quizás el libro más importante que he escrito en mi vida: el más importante para mí. Daniel murió el 14 de mayo de 2011. Él estudiaba en la Universidad de Columbia y esa misma noche el papá y yo nos fuimos a recoger su cadáver. Él había vivido con nosotros hasta diez meses antes. Se fue a estudiar siendo un muchacho de 27 años. Acababa de matarse a los 28. Estuvimos esperando su cadáver cinco días en la casa de nuestra hija. Esperábamos un cadáver y no a mi hijo. No sólo porque los muertos no son propiamente humanos, sino porque habíamos donado todos sus órganos. Luego fue el regreso a casa y la soledad, el vacío y el dolor. Y como a muchas personas que han perdido a sus seres más queridos, se nos ocurrió hacer un viaje, que es la forma digna de la huida. Queríamos sol y nos fuimos a viajar. Viajábamos en tren, yo llevaba mis libretas de siempre y mis libros... Y escogí libros no para huir, ni para distraerme, sino para mirarle la cara a esa realidad. Llevé el libro *El dios salvaje*, de Al Álvarez —el escritor inglés y gran

amigo de Sylvia Plath, a quien le tocó asistir al suicidio de ella—, que hace una historia del suicidio desde la Antigüedad. Mientras yo leía ése y otros libros, y mientras también iba en silencio en los trenes o estaba en las habitaciones donde dormíamos, empezó a configurarse otra vez la historia de la vida de mi hijo. Daniel era mi único hijo varón y el menor de todos. A medida que tomaba notas para entender mejor la muerte, el suicidio y la enfermedad, fueron emergiendo algunos recuerdos. Unos eran muy remotos, pero surgieron sobre todo los de los últimos tiempos: yo me preguntaba qué había pasado en los últimos tres meses de la vida de mi hijo para tratar de explicarme cómo había tomado esa decisión. Tenía las ideas recurrentes que tiene una madre sobre el suicidio de un muchacho que se tira desde un sexto piso: son imágenes que uno nunca vio pero ahora ve. Me hacía muchas preguntas: si había subido primero a la terraza, si había mirado, en fin... Esas cosas tan dolorosas que una persona cercana a un suicida puede preguntarse. Y de repente comprendí que esa historia tenía una fuerza dramática y un peso trágico enormes, que tenía mucho que ver con el destino.

Visualicé diez años de lucha de ese muchacho por sobrevivir con dignidad a una enfermedad mental que, como cuento en el libro, sólo nosotros conocíamos. En una sociedad que estigmatiza tanto esta enfermedad, llegar al final de la vida simulando que la vida no nos pesa tanto ya es un acto muy valiente. Empecé a ver cómo la vida había ido cercándolo en los últimos meses de manera cada vez más precipitada. Y yo dije: «Esto tiene la misma dinámica de la tragedia griega». Entonces me vino un pensamiento casi escandaloso: «Yo tendría que escribir esto».

Creo que en ese momento salió el animal literario que tengo adentro. La persona que desde los doce o trece años ha vivido escribiendo sin parar y que, como dice Rosa, ha fortalecido su músculo. Escribir se ha convertido para mí en una adicción, en una forma de vida y en una pasión. Me asusté con mi propia idea debido a la impudicia, porque pienso que la



Piedad Bonnett

literatura debe tener un margen de pudor. Entonces llegué a mi casa, tomé la decisión —empecé a escribir más o menos a los dos meses de su muerte— y tuve que afilar mis armas contra la impudicia. Quería que fuera verdadero, honesto y crudo hasta donde se necesita, pero que no fuera a vulnerar al lector ni mucho menos a los seres queridos de Daniel: a las hermanas, al papá, a las novias... Ahí empecé a tomar decisiones literarias, y con ellas esa especie de distanciamiento que fue mi manera particular, extraña y sorpresiva de hacer un duelo. Llegué a escribir hasta seis horas diarias. Sólo pensaba en eso y era como si mi vida se hubiera convertido en esa pulsión. Creo que los escritores entienden bien qué significa eso: porque eso le dio sentido a mis días. Yo normalmente escribo una novela en más o menos dos años y este libro lo escribí en cerca de cinco meses. Es un libro muy corto. Creo que estos libros deben ser así: cortos, contundentes, precisos y contenidos.

HAF Y tú, David, ¿cómo fue tu experiencia con *Nadando en un mar de muerte*?

DAVID RIEFF Yo no soy un artista, soy un escritor de libros sobre política, guerra y asuntos de migración... Y para mí el problema fue diferente porque no tenía el músculo de un artista para escribir esa clase de libro. Tuve el problema del pudor, sin duda. También me planteaba la cuestión de la verdad y me preguntaba qué decir y qué no. No es que no quisiera hacerlo, es que no sabía cómo decir la verdad de muchas cosas, como mi relación con mi madre. Y tampoco quería hablar de eso públicamente. Quería escribir un libro de su muerte y del temor a la muerte que sentimos todos, no sólo ella. Cuando me pregunté qué escribir de mi relación con mi madre creí que lo mejor era escribir lo mínimo para no dar una impresión falsa. En el libro hay muchas cosas y muchos vacíos. Hay *terras incognitas* para que el lector imagine. No sé si el mío es un libro de duelo o del horror de la extinción. En ese sentido creo que podría ser un libro que cualquiera puede leer sin interesarse en la obra de mi madre o en mi propio trabajo. Es un

libro para seculares o ateos, que permite pensar sobre el fin de todo, la extinción total. Para mí ese horror era el centro y quería representar el terror sobre ese aspecto de mi madre.

HAF De estos tres libros me sorprende y me hace pensar mucho el hecho de que la muerte se viva de maneras tan distintas. En el caso de Daniel, el hijo de Piedad, es como una larga lucha contra el deseo de morir y de matarse ante el que finalmente sucumbe; en el de la madre de David, es un odio y un rechazo a la muerte: una lucha contra la muerte feroz; y en el de Rosa parece más sereno. Susan Sontag quiere que su casa siempre esté llena de gente. En cambio Pablo quiere que no haya nadie: que solamente esté Rosa. Y Daniel se mata solo. Rosa, veo que hubo un largo periodo de meses de soledad... Tú tampoco hablas de los médicos, que en el caso de David y de Piedad son muy importantes. Los psiquiatras y los oncólogos. Hablas, por ejemplo, de cómo Marie Curie no sabe que está intoxicándose por el radio...

RM Como decía David, hay muchas cosas que se callan. No hablo de los médicos ni del horror de esos diez meses en soledad porque mi marido escogió no ver a nadie: morir como un animal herido en un rincón. Hay una cantidad de cosas que escoges no decir. Y también está la duda: me ha encantado lo que ha dicho Piedad. En efecto, es importantísimo que ella sea poeta para poder ejercitar ese músculo y convertir el grito sentimental en algo colectivo. Y me ha encantado cuando ha dicho que de repente vio que ahí había una dinámica de tragedia griega. En ese momento consiguió salirse de su propio agujero de dolor y hacer verdadera literatura en un libro alucinante. La distancia es necesaria. Sigo manteniendo que llorando y hundiéndose en el agujero del dolor no se escribe bien. Piedad ve la tragedia griega, el dolor universal y todo lo que lo une con el de los demás... Gracias a eso consigue recuperar la voz. Porque el dolor verdadero es indecible y está en el título mismo de su libro: *Lo que no tiene nombre*. El dolor verdadero te quita la palabra y te destruye

como persona: si nos quitan las palabras no somos nada. Todos nosotros somos ante todo escritores. Lo primero que somos es palabra. Y estamos acostumbrados a defendernos del horror de la vida con la palabra. ¿Qué se puede hacer si uno de estos palos de la vida te quita la palabra? O pegarte un tiro o conseguir encontrar otra vez la palabra. Hay que dar un salto fuera de uno. Y conseguir con la palabra ese juego alquímico maravilloso, que es lo que nos salva personal y colectivamente. La lectura de un libro escrito por otra persona que está transmutando el dolor en belleza me salva a mí también. De algún modo te das cuenta de que al recuperar esa palabra que te ha arrebatado el dolor estás recuperando la palabra de todos los que están en la misma circunstancia. Y esto te permite ser impúdico, porque le da una justificación a esa impudicia. No convierte el dolor en sentimentalismo, exhibicionismo o bajos instintos. Al contrario, uno escribe para intentar darles al mal y al dolor un sentido que en realidad sabemos que no tienen. Si tú piensas que vas a poder hacerlo, le concedes a esa supuesta impudicia un sentido que la libera y nos libera a todos. Pero siempre está esa tensión: aunque Pablo está en todo el libro, creo que está detrás. Utilizo de una manera muy púdica los recuerdos que pongo. Y aún así, hay recuerdos que he borrado entre la primera y la segunda versión. Lo he hecho con inquietud porque pensaba: «Esto también lo ha vivido mucha otra gente», «Esto es brutal» o «A esto habría que ponerle palabras»... Pero no me decidí porque me decía que le vendía o que le desnudaba demasiado. Por eso hay cosas que callé.

HAF En su libro Rosa tiene una reflexión muy interesante sobre el cuerpo. Y Piedad comentaba que todos los órganos de Daniel fueron donados. Yo me acuerdo que Piedad me llamó por teléfono y me contó que el médico le preguntaba: «¿La piel de la espalda?», «Sí», «¿El hígado?», «Sí», «¿Los riñones?», «Sí». Ir diciendo que sí a todo, ir entregando las partes de su hijo... Y David en su libro dice que está seguro de que su madre hubiera querido vivir sin cuerpo; una cabeza pensante, un espíritu que mira.

Es interesante que ninguno de estos tres libros, ni de sus autores, tiene un sentido de trascendencia: un sentido de que hay una vida para Susan, Pablo o Daniel después de su muerte. ¿Para qué, si uno no cree en el alma y en la trascendencia, escribir sobre alguien que ya no está? Quizás en las palabras se le quiere dar una supervivencia un poco más larga. ¿O es otra cosa, Piedad?

PB Yo creo que todos tratamos de darle un sentido a nuestras vidas, aunque uno no crea en la perduración del alma. Aunque uno no crea en un más allá o piense a veces que nada tiene sentido y que no se sabe dónde comienzan y dónde terminan las cosas. Hoy en día la gente está alienada, hace cosas mecánicamente y así se va pasando la vida. Los escritores buscamos la trascendencia a través de las palabras.

Pienso en las palabras de Rosa, en eso de «convertir el horror en belleza». Esa transmutación es la que tratamos de hacer. Como Rosa, creo que escribí un libro no sobre la muerte sino sobre la vida. A la hora de hacer el balance, lo que de alguna manera hice fue resucitar a Daniel. Pero no escribí el libro para resucitar a Daniel —ése es un ejercicio ingenuo—. A Daniel nadie lo va a resucitar. Yo no escribí el libro para que otros conocieran a mi hijo, eso no se me ocurrió en ese momento. Una de las cosas más lindas que me dicen ahora todo el tiempo es: «Conocemos a Daniel, nos encariñamos con él, lo respetamos...». Tampoco escribí el libro para hacer un duelo —por lo menos conscientemente—, sino porque necesitaba escribir. Habría podido hacer una transmutación a la ficción y, de hecho, lo consideré. Pero sentí que en este caso me daría vergüenza no velar la vida de mi hijo. Me daría vergüenza con mi hijo. Hay un hachazo del destino: que un muchacho sea inteligente y talentoso, que tenga unos padres que lo ayudan y unas hermanas que lo aman y que a los 18 años le caiga una esquizofrenia... Me hice esa pregunta sobre el destino: «¿Por qué a mí?». Pero hay otras preguntas desde la ciencia: «¿Es una cuestión genética o comportamental?». Yo

quería hacerme esas preguntas. Escribí el libro para hacerme preguntas, no para contestármelas. A veces me hago preguntas un poco horribles y duras e impúdicas como: «¿Qué se siente al caer?», «¿Quién me va a decir qué se siente al caer?». Ni siquiera el que ha caído. He tenido alumnos que se han tirado al vacío y han sobrevivido. Y he oído sus versiones. Pero nunca podré saber qué sintió Daniel al caer. Ahí estoy haciendo el ejercicio de creación de realidad que hacemos los escritores. Héctor, no se podría decir que escribiste *El olvido que seremos* para una sola cosa, para hacer una radiografía de Colombia o para recuperar a tu padre. Era para cumplir un deber contigo mismo desde la única cosa que sabes hacer bien...

HAF Los poetas adivinan, David, y Piedad mencionaba la ciencia. En tu libro hay un diálogo con la ciencia, sobre todo con la ciencia médica. Con esa fe que tenía tu madre en que quizá algún día íbamos a tener unas vidas larguísimas y esa confianza en que siempre podría sobreponerse a cualquier enfermedad si la ciencia ayudaba...

DR Creo que ella tuvo éxito con la ciencia. Venció dos cánceres. No era fe sino un hecho. El problema de un escritor es que no importa el tema: un libro es un libro. Y éste es en realidad como los otros diez libros que he escrito, pero en éste quería dar voz al debate entre la ciencia —es decir, la esperanza— y el terror. En el libro abordé la muerte como hecho. Me pregunto cómo abordarla y cómo vivir con esa conciencia de la mortalidad. Nietzsche dice que para él la cosa más sorprendente es la valentía de la gente que, sabiendo que va a morir, disfruta. Cuando mi madre supo que no había posibilidad de sobrevivir a este cáncer, ya no sabía cómo vivir ni cómo existir en el tiempo que le quedaba.

HAF David cita en su libro a alguien que dice que en realidad no es que algunos pacientes de cáncer estén en remisión, sino que todos lo estamos. Que todos tenemos un cáncer. Como diría Alberto Aguirre: «Yo

sospecho que me voy a morir». Todos lo sospechamos, pero por esa esperanza en la ciencia o en alguna cosa vivimos como si no fuera así. Rosa, ¿qué piensas de esa remisión en la que todos vivimos?

RM Lo último que David ha dicho me ha parecido espeluznante y espectacular. Para vivir su madre necesitaba olvidar que era mortal. Y cuando ya no podía olvidar que era mortal no podía vivir porque el terror era demasiado. Nos las arreglamos para olvidarnos de que somos mortales. Creo que los escritores somos personas que no nos las arreglamos tan bien para olvidarnos de nuestra mortalidad. Quizás estemos más obsesionados con la muerte que la vida. Yo me recuerdo con diez años diciendo: «Mira, Rosita, qué tarde tan estupenda. Disfrútala porque se pasará... Te harás mayor y morirás». Es angustiante, pero no es tan malo porque cuando uno es consciente de la muerte también es consciente de la vida. Tienes esa sensación de que estás viviendo, esa plenitud, esos momentos oceánicos de la conciencia de vivir. Los tienes más a menudo en vez de pasar por la vida como una maleta. Uno de mis esfuerzos como persona y como escritora consiste en intentar alcanzar cierta serenidad frente a la muerte; para que no me pase como a la madre de David, para poder mirar mi mortalidad y no meterme debajo de la cama dando aullidos. Mi último libro habla de la muerte, pero no sólo de la de Pablo o de la de Pierre Curie. Habla de la muerte que llevamos dentro. Para poder llevar la vida con plenitud hay que librarse y llegar a un cierto acuerdo con ella. Mi libro es bastante sereno y lo malo es que yo no lo soy. Mi libro es más sabio que yo. Los libros nos señalan un camino que es difícil seguir. Entonces, sí, considero que la muerte es el motor agónico y antagónico de la vida de todos. Y ahí estamos: todos intentamos hacer con ello lo que podemos.

HAF Es un libro sereno y muy duro a la vez. La primera frase es tremenda: «Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos. [...] Sólo en los nacimientos

Héctor Abad Faciolince



y en las muertes se sale uno del tiempo». Piedad, tú y yo, que sí hemos tenido hijos, hablábamos alguna vez de ese único consejo que Séneca daba cuando a una madre se le muere un hijo: «Bueno, ¿hubieras preferido que no hubiera nacido nunca?». Rosa tiene aquí un poema espantoso y odioso, pero muy bueno, de Philip Larkin contra la paternidad, contra tener hijos, contra haber tenido padres... Piedad, ¿cómo te sientes en relación tanto con ese hijo que tuviste pero ya no tienes como con tus hijas?

P B Cuando Daniel murió hablé por teléfono con Héctor, que luego me escribió: «¿En verdad habrías querido que no existiera? ¿Es preferible que haya muerto a no haberlo tenido?». La pregunta era si habría sido mejor no tener ese hijo. En mi libro escribo: «Las cosas son». Y hay un verso de José Watanabe que dice: «La vida es física». Una vez que las cosas son ya no pueden no ser. Se trata de tautologías que parecen un poco tontas. Pero yo de repente pienso como Rosa. Ahora que tengo un par de nietas de repente se me pasa por la cabeza un pensamiento que les oculto a mis hijas: «Ay, quizás mejor que no hubieran nacido». Porque tengo miedo y los miedos hacen pensar eso. Ya que los hijos están hay que enfrentar la vida, dar amor y vivir con miedo. Aunque encuentro perfectamente respetable la idea de que a veces es mejor vivir sin hijos porque vivimos para nosotros. Parece una idea egoísta, pero la motivación es otra: no quiero sumarle otros dolores a mi propio dolor. Hablo desde mi experiencia, que es de dolor. Para muchas madres que no han tenido la experiencia del dolor, ese pensamiento puede ser absolutamente absurdo e incluso censurable.

R M Yo no es que no quisiera tener hijos. Nunca fue muy importante para mí, pero luego quise tenerlos y no pude...

H A F Hay una foto tomada en una calle de Medellín en la que se ve el cadáver de mi padre recién asesinado y ahí están mi madre con una cara de dolor inmenso y mi hermana con un grito de terror. Y yo estoy tam-

bién ahí, sentado. Nunca he sabido si esa foto me gusta o me horroriza ni si deba reproducirse o no. En la traducción alemana de *El olvido que seremos* la reprodujeron... Yo la guardo y si me la piden la mando, pero nunca quise ponerla en la cubierta del libro porque me parece terrible. La relación con las fotos tiene mucho que ver con eso de mostrar. David, ¿qué piensas de que la muerte de tu madre haya sido fotografiada paso a paso por su amiga y fotógrafa Annie Leibovitz? Uno ve a tu madre día a día hasta verla muerta. ¿Compartes esa sensación de terror y de no saber si se debe mostrar o no que me produce a mí la foto de mi padre tirado, ensangrentado y medio tapado por una sábana?

D R Hay una diferencia entre lo que piensas como intelectual o como artista y lo que piensas como ser humano. Como ser humano odio absolutamente esas imágenes y creo que la decisión de Annie Leibovitz de hacerlas era una violación y un robo. Pero del lado de la historia y de los siglos esas imágenes forman parte de la verdad.

H A F Tú escribes un libro que es una memoria de un hijo...

D R Es una memoria muy controlada. No sé si un libro puede ser verdaderamente honesto, pero hay muchas cosas que no quería decir. Sabemos que en mil años no van a recordar la guerra del Golfo. Si pensamos en términos de la historia, sabemos que el olvido es inevitable.

H A F Rosa, a veces cuando vas escribiendo tu libro te detienes y dices: «Aquí hay como una trampa, un recurso de escritor». Te preguntas si en ese momento eres honesta o no y se lo dices al lector: «Aquí estoy usando recursos literarios».

R M Sí, pero no como trampa. Al contrario. En el libro digo: «Un momento: aquí estoy usando el truco más viejo de la humanidad para defendernos del dolor». Y lo digo reivindicando lo listos y lo sabios

que somos, que ante la negrura podemos encender pequeñas velas. Es lo que decía Georges Braque sobre el arte: «El arte es una herida hecha luz». Qué maravilla que sabemos convertir las heridas en luz. Es un truco maravilloso. ¿Dónde estaríamos si no tuviéramos trucos?

H A F Piedad, ¿qué piensas sobre la honestidad al escribir este tipo de libros?

P B Siempre es muy difícil contestar esa pregunta en relación con la literatura. ¿La literatura tiene que ver con la verdad? Entiendo que David enuncie las cosas desde ahí porque los periodistas siempre van en busca de la verdad. Y creo que en la literatura casi siempre nos ponemos en el terreno de la incertidumbre o en el de la aceptación de que no vamos a comprender ciertas verdades. Los poetas estamos señalando lo que es la oscuridad, aunque usemos el elemento de la luz para poner en evidencia que a veces ésta es enorme y nos ciega, por lo que no podremos llegar a ningún lugar. Pessoa dice que «el poeta es un fingidor».

R M «El poeta es un fingidor, finge tan completamente, que finge sentir dolor, del dolor que en verdad siente».

P B Es como el sentido contrario de lo que pasa en el examen psicoanalítico. Tú tienes el dolor y lo pasas a la palabra con toda la honestidad, porque si lo haces de otra manera estás recurriendo al truco en el peor sentido de la palabra. Al decirlo se convierte en lenguaje. Y empiezas a transfigurar ese lenguaje para fingir dolor del dolor que sientes verdaderamente. Lo que Pessoa está señalando es ese dolor ficticio que sale del dolor real para volver a producir dolor real.

H A F ¿Y para qué producir dolor en el lector?

P B Uno no busca el dolor real en el lector, pero uno sabe que construyó bien la emoción a través de la palabra. Creo que la literatura está cargada de emociones y que el lector las busca al igual que

las ideas, la reflexión y la emoción. Si no a la gente no le gustaría leer... A veces las ideas emocionan. Leyendo a Susan Sontag lo que emociona son sus ideas. Pero siempre están la forma y el vínculo final entre lo que el escritor siente y lo que siente el lector. De otra manera la literatura no tendría ningún sentido.

Decía que en el psicoanálisis pasa una cosa parecida, pero diferente. Se supone que verbalizas el dolor ya escondido y que al verbalizarlo convocas el dolor que una vez estuvo. Y es ahí cuando vienen las lágrimas y la sanación. Hay unos procesos similares entre la literatura y ese proceso verbalizador del psicoanálisis. Creo que finalmente ambos son sanadores.

H A F Rosa, hay algo muy duro en tu libro: cuentas que cuando Einstein vio a Marie Curie dijo que le había parecido fría como un bacalao. Y al mismo tiempo vas citando su diario íntimo, en el que ella escribe las cosas más desgarradoras...

R M La visión exterior siempre es tan falsa... Somos cien personas dentro de nosotros y los demás nos ven de otras cien maneras distintas, por lo que hay muchos y constantes equívocos. Sobre la frase de Pessoa creo que no es que quieras que los otros sientan dolor sino que si tú no manejas, no finges o no envuelves ese dolor en una construcción de palabras, no llegas a poseerlo ni a entenderlo ni a aprehenderlo. Escribimos para ser conscientes de la vida y poder vivirla. Creo que no podemos vivir la vida si no le ponemos palabras de por medio.

P B Voy a contar una anécdota, el testimonio de una mujer chiquitita, de cerca de setenta años, que se paró y dijo: «Mi hijo se suicidó hace 32 años. Tenía veintipico. Y en la casa nunca nadie volvió a decir su nombre. Se borró y se estigmatizó porque teníamos miedo, dolor y vergüenza. Y hoy en día comprendo que no haber hablado de él equivale al olvido. Y poder hablar hoy de él aquí es recuperarlo». Creo que la literatura hace algo así: saca las cosas del silencio,

las presenta y las vuelve vivas para que el lector las recoja. De esa síntesis vive la literatura.

R M Y no sólo la literatura: la palabra en sí. Todos somos animales de palabra. Somos palabras en busca de sentido, decía Epicteto: «No nos importa lo que nos sucede, sino lo que nos decimos de lo que nos sucede». Es lo mismo que la frase de Pessoa. Y eso nos pasa a todos, escribas o no escribas. O construyes lo que vives o no lo vives.

H A F La anécdota de Piedad y lo que acaba de decir Rosa tiene mucho que ver con la verdad, que es el drama del libro de David.

D R Hablar de la verdad es un poco excesivo de mi parte. Creo que todo libro contiene otro libro censurado que hubiera podido existir pero que el autor no podía o no quería escribir. Traté de escribir un libro de memorias sin escribir un libro de memorias. Quería un libro sobre la emoción del terror de no vivir, ni más ni menos.

Héctor Abad Faciolince COLOMBIA, 1958 es autor de *El olvido que seremos*, *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, *Palabras sueltas* y *Oriente empieza en El Cairo*, de las novelas *Asuntos de un hidalgo disoluto*, *Fragmentos de amor furtivo*, *Basura*, *Angosta* y de los volúmenes de relatos *El amanecer de un marido*, *Malos pensamientos* y *Traiciones de la memoria*. Ha ganado los premios Casa de América Latina de Portugal, Casa de América de Narrativa Innovadora, Nacional de Cuento y Simón Bolívar.

Piedad Bonnett COLOMBIA, 1951 es autora de *Lo que no tiene nombre*, de los libros de poemas *De círculo y ceniza*, *El hilo de los días*, *Ese animal triste*, *Tretas del débil*, *Las herencias* y *Explicaciones no pedidas* y de las novelas *Después de todo*, *Para otros es el cielo*, *Siempre fue invierno* y *El prestigio de la belleza*. Ha ganado los premios Nacional de Poesía Instituto Colombiano de Cultura, Casa de América de Poesía Americana, Poetas del Mundo Latino de Aguascalientes y el Premio Honorífico de Poesía Casa de las Américas de Cuba.

Rosa Montero ESPAÑA, 1951 es autora de las novelas *Crónica del desamor*, *Te trataré como a una reina*, *Amado amo*, *El nido de los sueños*, *Bella y oscura*, *La hija del caníbal*, *La loca de la casa*, *Historia del Rey Transparente*, *Instrucciones para salvar el mundo*, *Lágrimas en la lluvia* y *La ridícula idea de no volver a verte*, de los libros de relatos *Las barbaridades de Bárbara*, *El viaje fantástico de Bárbara*, *Bárbara contra el doctor Colmillos*, *Amantes y enemigos*. *Cuentos de parejas* y de los libros de periodismo y ensayo *España para ti para siempre*, *Cinco años de país*, *La vida desnuda*, *Historias de mujeres*, *Entrevistas*, *Pasiones*, *Estampas bostonianas* y *otros viajes*, y *El amor de mi vida*.

David Rieff ESTADOS UNIDOS, 1952 es autor de libros como *Una cama por una noche: el humanitarismo en crisis*, *A punta de pistola*, *Un mar de muerte* y *Contra la memoria*.



2013

David Grossman y Jonathan Levi

JONATHAN LEVI David Grossman es un escritor extraordinario. Ha escrito diez libros de ficción y varios de no ficción. Todos han sido muy bien recibidos. Para escribir *El viento amarillo*, David pasó un tiempo en Cisjordania con los palestinos, habló con la gente y reunió una historia oral que tuvo un gran impacto en Israel. También ha escrito obras de teatro y para radio. De hecho, empezó su carrera como actor en la radio infantil. En realidad es un hombre de talentos extremadamente renacentistas. ¿Cómo te convertiste en escritor?

DAVID GROSSMAN Después de mi servicio militar tuve una pelea con mi novia de entonces. Vivíamos en un pequeño apartamento arrendado en Jerusalén y ella estaba tan furiosa conmigo que empacó sus cosas y se fue a la casa de sus padres en Haifa. Quedé devastado. Pensé que si me dejaba no tendría ninguna esperanza, y simplemente sabía que no había nada que pudiera hacer para salvarme. Sentí que no podía salvarme de ninguna de las maneras como usualmente las personas se salvan a sí mismas. Me senté en un pequeño escritorio que teníamos y empecé a escribir una historia sobre un soldado estadounidense que deserta de su ejército en Vietnam y huye a Austria. Está totalmente solo. Nadie lo entiende ni le brinda empatía. La única fuente que tiene de algo parecido al calor humano son unos burros a los que alimenta de vez en cuando. Escribí la historia y todavía recuerdo

la sensación física de encajar. Supe que eso era lo que de verdad quería hacer. Escribí toda la historia en una sola sentada, la metí en un sobre y se la envié a mi novia a Haifa. Ella es mi esposa desde hace más de treinta años, así que está claro que ser escritor tiene sus beneficios.

JL Yo habría pensado que después de eso te rendirías. Ya habías conseguido lo que querías...

DG No. Después de probarlo uno no se rinde.

JL ¿Has podido escribir durante tu estancia en Cartagena?

DG Soy bastante afortunado porque puedo escribir aunque me metan en una licuadora. Escribo cuando y donde pueda. Entiendo mi vida cuando la pongo en la forma de historia. Hay muchas cosas en mi vida que sé que nunca entenderé porque no podré escribir sobre ellas. Pero pude comprender las cosas más importantes que me han pasado después de que las puse en forma de historia, después de dividir la información en diferentes puntos de vista. Sólo así me he entendido a mí mismo. Sé que es extraño.

JL ¿Quieres decir que no empiezas con un concepto completamente formado de la historia y que te vas escribiendo a ti mismo en ella?

DG No, casi nunca tengo una idea que esté cristalizada. Escribo una versión tras otra y sólo de manera muy gradual voy entendiendo de qué estoy escribiendo, cuál es la verdadera historia... Hay libros que he reescrito más de veinte veces. Es una manera poco rentable de escribir. Cuando estaba escribiendo *El libro de la gramática interna*, terminé la duodécima versión y fui a la cocina y le dije a mi esposa: «¡Afortunadamente ya pasó, esta versión tan agotadora terminó!». Y ella me miró y me preguntó: «¿Por qué estás tan feliz si mañana empezarás a escribir la decimotercera?». Tomé las doce versiones del mismo párrafo, las pegué a la pared y fui leyéndolas en orden. Entonces entendí que las diferencias entre la primera y la tercera versión eran enormes. Mientras más avanzaba, las diferencias se tornaban más sutiles y pequeñas hasta que de repente llegó un momento en el que toda la musicalidad del párrafo estaba completa. No es algo que pueda decidir antes de hacerlo. Es un proceso muy intuitivo. Sé cuándo el texto está mal y cuándo la melodía es la correcta. Cuando toco el acorde sé cuáles son el acorde y la nota correctos. Pero se necesitan mucho esfuerzo y muchas metamorfosis para llegar a eso.

JL ¿Es un esfuerzo individual? Sé que tu esposa es psicóloga. ¿Es, además, tu primera crítica?

DG Primero me leo a mí mismo, pero ella es la primera persona en leer la historia. Algunas veces se la leo yo. Creo que acepto lo que me dice no porque sea psicóloga, sino por ser quien es.

JL Cuando estás en casa, ¿cómo comienza tu día de escritura? ¿Tienes algún tipo de rutina? Tu amigo Amos Oz se compara con un tendero que abre su tienda todos los días y se sienta en el mostrador. Algunos días hay clientes y otros no pero con seguridad no va a haber clientes si no abre la tienda. ¿Tú también eres un tendero israelí?

DG Me gusta la metáfora de Amos Oz, pero soy más una mezcla de tendero y cazador. Cuando empiezo

algo me siento deseoso de recibir información del mundo. Cualquier cara que vea puede resolver un problema profundo. Cualquier cosa puede ser una pista. Recuerdo que hace varios años estaba tras el libro *Tú serás mi cuchillo*, que es una novela epistolar sobre el amor entre un hombre y una mujer que no se ven, sólo se envían cartas hasta justo antes del final, cuando se conocen cara a cara y se tocan. Alguien escribió que esta historia era el juego previo más prolongado de la literatura hebrea. Son trescientas páginas de sólo palabras hasta que los protagonistas finalmente se conocen. Es una historia de amor muy tortuosa. Yo estaba buscando desesperadamente una historia de amor buena y generosa pero no tenía la idea, que es esencial y que debe tenerse antes que nada. Salí de mi casa —vivo cerca de Jerusalén— y vi a un hombre. Era enero y recuerdo que tenía un abrigo azul. Llevaba un gran perro con una correa. Me miró desesperado y me dijo: «Disculpe, señor, ¿conoce a este perro?». Creo que entre los miles de fragmentos de información y emoción que nos llueven durante el día, sabemos inmediatamente cuándo hay una historia. Le contesté al hombre: «No, no lo conozco». Y él me dijo: «Estoy siguiéndolo desde las ocho de la mañana». Eran como las doce. Le pregunté: «¿Por qué está siguiéndolo?». Y él me respondió: «Está extraviado. Se perdió y nosotros lo encontramos. Si lo sigo me llevará a su dueño». Me conmovió el acto de generosidad de mi vecino, así que le dije: «Señor, mis respetos. Me quito el sombrero». Él me respondió: «Trabajo para el departamento de sanidad municipal. Así es como encontramos a los dueños de los perros perdidos. Créame que cuando encuentre al dueño tendrá que pagar una multa por hacerme perder el tiempo». Sentí como si desde el cielo me hubieran caído gotas de miel. ¡Qué historia! Un hombre dirigido por un perro. El motor de la historia no es un ser humano, sino un perro que puede llevar al hombre a donde le plazca.

Como quería escribir un libro para jóvenes —sentía que debía compensar a mis hijos por el tiempo que

mi libro anterior les había quitado—, pensé: «El personaje que sigue al perro será un chico de 16 años, así que la dueña del perro será una chica de esa misma edad. Pero el perro no llevará al chico hasta ella de inmediato porque entonces no tendría libro. El perro tiene su propia agenda: lo llevará a diferentes estaciones en Jerusalén y en cada una de ellas habrá alguien, usualmente una mujer, que instruirá al chico y lo hará más maduro, más comprensivo y más capaz de enamorarse de la dueña del perro». Ésa es toda la historia. Ser escritor carga la realidad de sentido; cuando lo hago todo está entretelado. Los detalles más marginales se pueden usar y todo adquiere significado porque es un eco de otros detalles. Cuando no estoy escribiendo —y odio no estar haciéndolo— las cosas pasan de largo y simplemente las observo.

JL Lo que dices es que estar sentado en el escritorio carga tus antenas de modo que cuando sales al mundo son más receptivas que si simplemente estuvieras deambulando por ahí...

DG Puede ser en mi escritorio, fuera de mi casa, en el extranjero; basta con estar expuesto a personas, a caras y a historias. Pienso en las docenas de historias que he escuchado en estos dos o tres días que he estado aquí.

JL Escribiste una novela sobre el Holocausto llamada *Véase: amor*. Si te preguntaras si en Israel la gente conoce este tema, dirías que sí. Quizás saben demasiado al respecto. ¿Cómo confrontaste esto?

DG Escribí *Véase: amor*, que más que un libro sobre el Holocausto es un intento por comprender cómo es posible la vida después del Holocausto. Al Holocausto lo llamamos *Shoah*, que es el nombre que se le da en hebreo a la aniquilación masiva de un tercio de la población judía durante la Segunda Guerra Mundial por parte de los nazis. Intento entender cómo sigue siendo posible elegir la vida después de todo lo que sabemos

sobre la *Shoah*. Seis millones de judíos fueron asesinados de la forma más brutal. Muchos de los que sobrevivieron fueron a Israel y muchos otros a diferentes lugares. Empezaron a construir sus nuevas vidas. Pertenecieron a la generación de mis padres y te podrás imaginar que después de un trauma tan horrible persiste la pregunta: ¿cómo un ser humano normal puede convertirse en un genocida, en un nazi? ¿Qué hay que borrar dentro de uno mismo? ¿Qué tiene que pasarle a un ser humano para ignorar que los otros también lo son? ¿Cómo borrar su humanidad para poder matarlos sin volverse loco? Éstas eran preguntas muy importantes para mí. También me hacía otra: ¿si yo hubiera estado allí y hubiera sido uno de los judíos víctimas de este genocidio, cómo me habría comportado para conservar algo de mí mismo, de mi humanidad, de mi singularidad? ¿Cómo seguir siendo un ser humano en una situación cuyo propósito era borrar mis cualidades humanas? Los judíos fueron reducidos al nivel más bajo de la existencia. Les quitaron sus nombres. Sólo tenían números tatuados en sus brazos. Recuerdo que cuando era niño me aterrorizaban y fascinaban las personas que tenían esos números tatuados. Momik, el personaje principal de mi libro, que tiene nueve años, trata de descifrar estos números. Piensa que se trata de un código militar y que si lo descifra puede abrir a su abuelo, que vino del *Shoah*, como si abriera una caja fuerte. Y entonces del interior del abuelo viejo saldría un nuevo abuelo, uno feliz, alegre y liberado. Así que trato de entender cómo es posible mantener nuestra singularidad en una situación tal, y el libro aborda estas preguntas. Es una historia sobre Momik, este niño que es hijo de dos sobrevivientes del *Shoah*. Todos los adultos que lo rodean son personas atrofiadas que tras sobrevivir al *Shoah* fueron a vivir a Israel. Nací sólo nueve años después del fin de la Segunda Guerra Mundial y de mi infancia tengo el vívido recuerdo de personas que gritaban mientras dormían. Cuando se quedaban dormidos, sus recuerdos los atormentaban.



Momik es un niño que escucha a quienes lo rodean contar historias sobre lo que la bestia nazi les hizo a las personas. Él cree que en realidad existió una bestia que solía aterrorizar, humillar y asesinar a la gente. Pregunta una y otra vez qué era la bestia nazi y nadie le quiere decir para no contaminar su inocente e ingenua alma infantil introduciéndolo a las atrocidades de las que son capaces las personas. Recuerdo cuando Jonathan, mi hijo mayor —entonces tenía tres años—, llegó un día del jardín infantil y empezó a preguntarme: «¿Papá, qué pasa con los nazis? ¿Por qué nos hicieron eso? ¿Qué quiere decir que somos judíos? Quizás nos lo merecíamos porque muchas personas nos lo hicieron. Quizás tenían razón». Eran preguntas ingenuas. Él quería saber y yo sentía que no quería enseñarle. Sentía que si mi hijo inocente conocía alguna vez el panorama de la brutalidad humana, nunca más sería el mismo niño. Y de alguna manera dejaría de ser un niño cuando estas cosas quedaran grabadas en él. Momik es un niño muy insistente. Si la gente trata de ocultarle cosas, continúa insistiendo. Luego, hacia el final, está Belad, la dueña de la tienda, que se niega a decirle a Momik qué era la bestia nazi. Pero él insiste y ella le da una chupada larga a su cigarrillo y tras un profundo suspiro le dice que la bestia nazi puede salir de cualquier criatura con el alimento adecuado. Momik decide que se va a conseguir una de estas bestias y que va a domarla para que cambie su forma de actuar y deje de atormentar a las personas que lo rodean. Así que consigue una tortuga, un erizo, un pájaro herido y un gato, y los encierra en cajas en el sótano del apartamento de sus padres, sobrevivientes del *Shoah*, sin que ellos lo sepan. Con la mayor seriedad y aplicación intenta hacer salir a la bestia del interior de los animales. Y en el proceso descubre al judío que hay en él.

Y entonces tiene que aprender lo que significa ser judío, porque él es israelí, nació después de 1948, y creíamos que había un abismo entre ser israelí y ser judío. Un judío pertenecía al pasado, a la humi-

llación del *Shoah*... Los israelíes éramos los nuevos judíos. Teníamos al ejército para protegernos. No iríamos como ovejas al matadero. Tuvieron que pasar muchos años para que nos diéramos cuenta de lo mucho que seguimos siendo judíos. Creo que incluso hoy, con todas las situaciones terribles que nos rodean en Israel, con la guerra que lleva ya casi un siglo, podemos ver cómo este país nuevo y joven está siendo arrastrado hacia la herida judía de nuestra historia.

JL ¿Crees que contar historias es una manera de evitar ser arrastrado hacia esa herida de la historia?

DG Es una manera de entender por qué es así y de dar voz a las voces que están siendo silenciadas. Los escritores conocemos esta sensación cuando empezamos a escribir una historia y todas las posibilidades están abiertas. Aparece esta sensación de libertad interior, y de repente uno siente que no es una víctima. Uso deliberadamente esta palabra porque algo que nos paraliza en Israel es sentir que somos víctimas de la situación, como lo éramos durante la época del *Shoah* o durante nuestra trágica historia. Hemos sido víctimas y eso no es discutible. Pero siento que repetimos esa forma de ser víctimas en una situación en la que sí tenemos mucha libertad para actuar de manera diferente como Estado. Como escritor, e insisto en quedarme en el lado literario, conozco el dulce sabor de no ser víctima y tengo el privilegio de llamar a las cosas por mis nombres privados. No soy una víctima. Cuando escribo incluso sobre las experiencias personales más difíciles tengo la libertad de describir mi propia catástrofe en mis propias palabras y no en las de otras personas.

En Israel, lo primero que manipulan y contaminan el gobierno, el ejército y la situación es el lenguaje. Hay toda una fabricación del lenguaje que no busca describir la insostenible realidad sino actuar como amortiguador entre ésta y el individuo. Hay muchos elementos interesados en camuflar la realidad para

que los ciudadanos de este conflicto no sepamos de qué somos partícipes ni qué se está haciendo en nuestro nombre. Si estos mecanismos logran crear un lenguaje que no describe la realidad, un día uno se despierta y encuentra una realidad que es indescriptible y uno no tiene las herramientas para abordarla y oponerse a ella. Lo que sucede después es que la apatía empieza a crecer porque el individuo siente que no tiene nada que hacer. Todo sucede por decreto divino. La mayoría de los israelíes y la mayoría de los palestinos cree que peleamos entre nosotros por mandato del cielo, y que seguiremos peleando entre nosotros, viviendo y muriendo por la espada... Esta creencia de que seguirá siendo así durante décadas o siglos y de que es la única vida posible para nosotros me asusta y me humilla como ser humano. Algunas veces cuando observo a mis compatriotas en Europa o Estados Unidos veo cómo los israelíes no creemos que esta realidad pacífica de los estadounidenses y europeos sea cierta. Creemos que es una ilusión peligrosa, que un día se volteará contra las personas que no estaban preparadas para la guerra, porque la guerra es la única realidad verdadera. Los judíos somos grandes sobrevivientes desde hace siglos. La tragedia es que hoy en día sólo vivimos para sobrevivir. La mayoría de israelíes cree que para ellos sólo existe la supervivencia. Es verdad que hacer todo lo posible para sobrevivir cuando uno está en un campo de exterminio o al borde del abismo es esencial. No subestimo los peligros que enfrentamos en esta región. Creo que hoy en día el barrio más peligroso del mundo es el Medio Oriente, que nunca ha internalizado a Israel ni su derecho a existir. Yo no quisiera vivir en el Medio Oriente sin un ejército fuerte que pueda apoyarme y protegerme. Sin embargo, no creo que el ejército sea la única respuesta para mejorar nuestra relación con nuestros vecinos. Tiene que haber una combinación entre tener un ejército muy fuerte y hacer lo que nos sea posible para llevar a cabo un diálogo y eventualmente alcanzar una paz verdadera con nuestros vecinos, porque esto

es lo único que nos permitirá a todos vivir la vida no sólo para sobrevivir.

JL La negociación involucra un lenguaje que es clave para construir una paz duradera. Ora, la heroína de *La vida entera*, usa el lenguaje y el movimiento para sobrevivir. Tiene la idea de que su supervivencia y la de su hijo dependen de que ella hable sobre él y de que se mantenga lejos de casa. ¿El lenguaje está en el centro de su sentido de supervivencia?

DG Ella no es un personaje muy verbal pero el lenguaje mismo del libro, la forma como traté de crearla y de describirla, trataba de protestar contra la reducción del idioma hebreo. Nuestro lenguaje se ve constantemente disminuido, lo cual ocurre en muchos otros países y culturas y tiene mucho que ver con el lugar que ocupan los medios de comunicación masiva en nuestras vidas. Es importante estar alerta ante el lenguaje que emplean los medios porque éstos son muy influyentes y dominan nuestra forma de ser. El lenguaje de los medios de comunicación no describe la realidad. Creemos que cuando hablamos de medios de comunicación masiva nos referimos a los medios que se dirigen a las masas, pero en realidad se trata de medios que convierten a los individuos en masas, en una turba, con su sentimentalismo, su kitsch, su moralismo, su hostilidad, todas esas cosas que impiden que quienes están expuestos a este lenguaje vean los matices de su situación. Debido a este lenguaje de los medios hay una brecha cada vez mayor entre el individuo y la realidad. Esta brecha es peligrosa porque allí caben muchos elementos interesados en hacerse cargo de la situación y en manipular a los ciudadanos. Debemos ser conscientes de que se trata de una cuestión política. Al final de este trayecto hay una lenta degeneración del lenguaje con el que tocamos el mundo, hasta que se torna intocable. Esto crea un sentimiento cada vez mayor de alienación y de incompreensión de nosotros mismos. La literatura puede reparar muchas de estas faltas porque nos devuelve la fe en nuestro rostro humano para enfrentar esta realidad.

JL Hablábamos de reparación y me preguntaba por qué elegiste un personaje femenino para que fuera el hilo conductor de *La vida entera*...

DG La historia es sobre una mujer que tiene dos hijos, uno de los cuales va a una operación militar en Cisjordania contra los palestinos. Ella lo lleva a encontrarse con el ejército y regresa a casa con la certeza de que los mensajeros del ejército golpearán a su puerta con malas noticias sobre su hijo. De repente se le ocurre que una mala noticia necesita de dos: alguien que la comunique y alguien que la reciba. ¿Qué pasaría si ella no estuviera allí para recibirla? Quizás algo cambie y la cadena de acontecimientos dé marcha atrás. La mujer huye de casa para no estar allí en caso de que los mensajeros vayan. Corre hasta la remota frontera de Israel con el Líbano y en el camino encuentra a un hombre llamado Abraham, que había sido el amor de su juventud, el amor de su vida. A los 16 Abraham era un volcán de imaginación, ingenio, sensualidad, sexualidad. Cuando tenía 21 años, durante la guerra de 1973 entre Israel y Egipto e Israel y Siria, Abraham es apresado por los egipcios y tras su liberación regresa quebrado en cuerpo y alma. Sólo quiere deshacerse de sí mismo y de la vida. Ora lo lleva con ella y empieza a contarle la historia de su hijo Ofer. Le cuenta hasta los más pequeños detalles y gradualmente nos hacemos una idea de Ofer, quien ahora enfrenta una dura guerra. Al contar su historia Ora le infunde vida a Ofer; ésta es la única forma que tiene de elevarlo y de hacerlo más capaz de enfrentar la destrucción de la guerra. Ella da a luz de nuevo a Ofer y quizás hace lo mismo con esta persona destrozada que es Abraham, a quien muy lentamente regresa a la vida.

Elegí una mujer como hilo conductor de *La vida entera* porque me pareció que una historia en la que los momentos más importantes son los de afinidad y profunda cercanía entre una madre o un padre y su hijo debía ser contada por la madre. Y pensé que un hombre esperaría obedientemente a que los mensajeros golpearan a su puerta. La guerra es

un juego de hombres, fue inventada por ellos y los recompensa más incluso cuando los mata. Pensé que una mujer sería más irónica frente a esta colaboración con la maquinaria de la guerra y con los mensajeros del ejército. Siempre pienso en un episodio del Génesis en el que Dios se le presenta al patriarca Abraham y le dice: «Dame a tu hijo, al que amas, a tu único hijo. Dame a Isaac en sacrificio». Dios es muy inteligente: acude a Abraham y no a su esposa Sara. Estoy seguro de que si se le hubiera presentado a Sara ella lo habría pateado y empujado por las escaleras. Abraham discute con Dios muchas otras cosas, pero cuando recibe esa terrible orden de asesinar a su hijo no dice nada. Sólo toma a Isaac, al sirviente y al burro, junto con la madera a la que amarrará a su hijo, y se dispone a hacer el sacrificio. Yo necesitaba una voz y una mirada sarcásticas que me dieran esta perspectiva de que no siempre hay que colaborar con el sistema.

JL En muchas de tus obras hay referencias bíblicas y sé que todavía estudias el Talmud y discutes la Biblia con amigos. Quien te introdujo a estos estudios del Talmud fue Ruth Calderon, que ahora forma parte del gobierno israelí. ¿Crees que el tono de la política del país cambiaría si hubiera más mujeres en el poder como en la época de Golda Meir?

DG Golda Meir nos metió en tantos problemas con su dureza y su beligerancia, que me cuidaría de hacer una generalización como ésa.

JL Decidiste confrontar los problemas que hay en Israel no sólo escribiendo, sino también siendo activista. Has protestado por los asentamientos. ¿Estar en el lugar ayuda a contar la historia, o quizás te iría mejor si te fueras? ¿Algunas vez has pensado en irte de Israel?

DG Para mí es esencial estar en Israel. Es el único lugar donde no soy extranjero. Entiendo la magia de ser extranjero, pero nosotros los judíos hemos sido extranjeros durante dos mil años. Para mí un

judío se define como alguien que nunca se ha sentido en casa en el mundo. Incluso en los lugares más hospitalarios nunca nos sentimos totalmente en casa. Ahora Israel debe ser nuestro hogar nacional. Siento decir que todavía no es el hogar con el que sueño, porque hay quienes tienen reparos y no les falta razón al reclamar algunas habitaciones de nuestro hogar. Creo que si somos valientes y si los israelíes y los palestinos tenemos la suerte de contar con líderes inteligentes, podremos llegar a una situación en la que Israel se convierta en el hogar que debería ser. Digo Israel porque en realidad es el único lugar en el que prevalece el idioma hebreo. En cualquier otro país hay israelíes y hablan hebreo, pero uno siente que el idioma no está realmente vivo. Más allá de eso, quiero vivir en un lugar que sea relevante para mí. Podría vivir una muy buena vida en otros lugares como Europa o Estados Unidos, pero el lugar no sería relevante para mí. Me gusta estar en un lugar relevante, aunque algunas veces en Israel las relevancias me asustan y no puedo tolerar lo que veo. Sin embargo, creo que ése debería ser mi hogar. Y nuestro hogar en el mundo es esencial en nuestra cultura. Hay un anhelo tal por tener un hogar que sea nuestro, que no puedo pensar en otro lugar que no sea Israel.

JL ¿Para ti marcaría alguna diferencia el hecho de que Israel tuviera a los palestinos en su mismo Estado o de que éstos vivieran en otro Estado vecino?

DG Sí, marcaría una diferencia. No creo que un Estado binacional sea una opción cuando hablamos de los pueblos israelí y palestino. Ambos pueblos están muy distorsionados por la guerra y mucho de su psique se basa en odiarse el uno al otro. Pienso en los millones de refugiados palestinos que crecieron odiando y demonizando a Israel. Es muy poco probable, casi irónico, creer que en el futuro cercano ellos y los israelíes, que estamos traumatizados por tantos acontecimientos en nuestra historia, podamos funcionar juntos como un solo Estado. Esto no va a suceder y sólo deterioraría la situación; crearía demasiada fricción. El problema de los refugiados

palestinos debe resolverse. Es insufrible que por más de 65 años no haya habido ninguna solución humanitaria para ellos. Pero su solución debe estar en su tierra natal, en Palestina, así como la de los judíos está en Israel. La tierra natal de los judíos es Israel y Palestina debe ser el hogar de los palestinos. Creo profundamente que hay una muy buena oportunidad para que israelíes y palestinos trabajemos juntos de manera muy positiva en cuanto ambos pueblos estén fijados de nuevo en la historia. Hay muchas similitudes entre los israelíes y palestinos.

JL Sé que has conversado con escritores palestinos como Elías Houry...

DG Elías y otros escritores dialogan cada vez menos debido a su creciente desesperación, a la sensación de que no hay nada que hacer, a la desilusión mutua entre israelíes y palestinos, porque los escritores palestinos tenían la ilusión de que los escritores israelíes tuvieran la capacidad de cambiar los corazones y las mentes de las personas. Pero no es así. También teníamos algunas expectativas que no fueron satisfechas. Si tan sólo tuviéramos la oportunidad de vivir en una situación pacífica, estos dos pueblos tan talentosos y ambiciosos podrían convertirse en socios muy buenos y eficaces. Cuando los israelíes y los palestinos tenemos la oportunidad de encontrarnos por fuera del contexto del conflicto y de esta posición de odio, es posible ver lo mucho que nos parecemos. Compartimos la emocionalidad, el sentimentalismo y la mentalidad de minoría ambiciosa. Nuestro sentido del humor y nuestro talento para autodestruirnos se parecen. Ni a los israelíes ni a los palestinos nos gustan estas comparaciones. Pero yo he estado en el medio y sé que podríamos crear una realidad mucho mejor para ellos y para nosotros.

JL Me imagino lo difícil que debe de ser decir y pensar esto tras tu tragedia personal y familiar. Después de *La vida entera* y de la muerte de tu hijo empezaste a escribir un nuevo libro que es una combinación de poesía, drama y prosa...

DG Es un libro llamado *Más allá del tiempo* que ya se publicó en español. En él trato de alejarme del punto de encuentro entre quienes están vivos y quienes ya no lo están. Está escrito en forma de poemas. Nunca me consideré un poeta y ahora tampoco creo que lo sea, pero fue casi inevitable escribirlo así. Me propuse escribir prosa pero escribí poesía. Hay algo en la precisión de la poesía que me indicó que ésa era la manera de escribir este libro.

JL Colombia es un país que ha sido tocado por lo que David llama la democratización del duelo. El hecho de estar con David en el Hay Festival Cartagena demuestra que un país puede levantarse e ingresar a la paz a través de la literatura. Espero que éste sea un signo de esperanza para Israel, para Palestina y para el Medio Oriente, y que podamos seguir escuchando las palabras de David.

David Grossman ISRAEL, 1954 es autor de las novelas *Duelo*, *La sonrisa del cordero*, *Véase: Amor*, *El libro de la gramática interna*, *Un niño y su papá*, *Llévame contigo*, *La memoria de la piel*, *La vida entera*, *Más allá del tiempo*, *Delirio* y *El abrazo* así como de libros de ensayo como *El viento amarillo*, *Presencias ausentes*, *La muerte como forma de vida*, *La miel del león* y *Escribir en la oscuridad*. Ha ganado los premios Albatross, Berstein, Bialik, Buxtehude Bulle, del Primer Ministro al Trabajo Creativo, Eliette von Karajan, Emet, Grinzane, Geschwister Scholl, JQ Wingate, Juliet Club, Koret Jewish Book, Médicis, Mondello, Peace Prize of the German Booksellers Association, Premio per la Pace e l’Azione Umanitaria y Sapir, entre otros.

Jonathan Levi ESTADOS UNIDOS, 1955 es cofundador de la revista *Granta* —de la cual fue editor— y autor de la novela *A Guide for the Perplexed* así como de diversos relatos, obras de teatro, guiones de ópera y textos periodísticos.

índice

- Abad Faciolince*, Héctor 171, 227
Abello Banfi, Jaime 87, 96
Acurio, Gastón 160
Alarcón, Cristian 101
Anderson, Jon Lee 185
Armas Marcelo, Juan José 164
Baca, Susana 162
Baricco, Alessandro 49
Barnes, Julian 139, 143
Beevor, Antony 173
Bellatín, Mario 83, 168
Bonnett, Piedad 169, 223
Bosé, Miguel 78, 79
Boullosa, Carmen 73
Caballero, Antonio 169
Cacho, Lydia 63
Campanella, Juan José 164
Cañellas, Ana 95
Caparrós, Martín 103
Cercas, Javier 190, 191
Collazos, Óscar 185
Cooke, Lyndy 85
Correa, Juan David 174
Cruz, Juan 180
Cuenca, João Paulo 93
De la Iglesia, Álex 86
De Luca, Erri 97, 215
Despentes, Virginie 94
Díaz, Junot 17
Díaz, Leandro 92
Dibango, Manu 72
Doshi, Tishani 74
Fayad, Luis 73
Fernández Cubas, Cristina 73
Florence, Peter 163
Franco, Jorge 170
Franzen, Jonathan 82
Fuentes, Carlos 113
Fuentes La Roche, Cristina 163, 168
Gamboa, Santiago 162
García Ángel, Antonio 93
García Bernal, Gael 161
García Márquez, Gabriel 158, 159
García Márquez, Jaime 96
García Montero, Luis 181
Giordano, Paolo 87
González, Tomás 96, 169
Gossain, Juan 77
Goyanes, Paco 95
Grandes, Almudena 181
Granés, Carlos 164, 169
Grossman, David 97, 238, 239
Guardiola-Rivera, Óscar 84
Guerra, Wendy 75
Gutiérrez Aragón, Manuel 72
Haddad, Joumana 97
Horne, Kate 96
Hoyos, Camilo 164
Izaguirre, Boris 168
Jacobs, Michael 68, 69
Juanes 78, 79
Junieles, John Jairo 93
Jursich, Mario 155
Koban, Martín 172
Levi, Jonathan 238, 239
Lisboa, Adriana 177
Lorenzano, Sandra 182
Luiselli, Valeria 86
Magnus, Ariel 172
Mairal, Pedro 93, 172
McEwan, Ian 29
Mejía Madrid, Fabrizio 73
Millás, Juan José 165
Monsiváis, Carlos 168
Montero, Rosa 174
Montfort, Vanessa 174
Moreno, Lara 174
Müller, Herta 203
Neuman, Andrés 90, 91
Okri, Ben 176
Oloixarac, Pola 95
Ospina, William 171
Ovejero, José 171
Padura, Leonardo 85
Piglia, Ricardo 71
Piñon, Nélica 153
Pombo, Roberto 158, 159, 168
Ponsford, Marianne 143
Posadas, Carmen 168
Quintana, Pilar 93
Rabasa, Eduardo 84
Ramírez, Sergio 183
Restrepo, Laura 76, 169
Rosero, Evelio 184
Rushdie, Salman 125
Sabina, Joaquín 166, 167
Sacheri, Eduardo 97
Samper Pizano, Daniel 92, 169
Sánchez, Clara 169
Sánchez, Yoani 88
Santos Febres, Mayra 184
Sarabia, Antonio 73
Savater, Fernando 175
Sepúlveda, Luis 80
Serrat, Joan Manuel 166, 167
Shama, Simon 70
Simancas, Estercilia 39
Sheers, Owen 163
Silva, Ricardo 93
Syjuco, Miguel 89
Tamayo, Guido 169
Teller, Janne 84
Tbays, Iván 81
Trueba, Fernando 179
Ungar, Antonio 93
Valdés, Zoé 178
Valencia, Margarita 175
Vallejo, Fernando 170
Vargas Llosa, Mario 97, 135, 143
Vásquez, Juan Gabriel 97, 165, 169, 190, 191
Vicent, Manuel 72
Villoro, Juan 175
Zuluaga, Conrado 164

© de la edición: Fundación Hay Festival Colombia;
Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S.; AECID.

© de las fotografías: Daniel Mordzinski

© de los textos: Héctor Abad Faciolince, Jaime Abello Banfi, Cristian Alarcón, Alessandro Baricco, Philip Boehm, Piedad Bonnett, Lydia Cacho, Martín Caparrós, Javier Cercas, Sergio Dahbar, Erri De Luca, Junot Díaz, José Ángel Fernández, Peter Florence, Carlos Fuentes, Santiago Gamboa, David Grossman, Wilder Guerra, Mario Jursich, Eduardo Lago, Jonathan Levi, Valeria Luiselli, Ian McEwan, Rosa Montero, Herta Müller, Nélida Piñon, Marianne Ponsford, David Rieff, Salman Rushdie, Daniel Samper Pizano, Estercilia Simancas, Vicenta Siosi y Juan Gabriel Vásquez.

Reproducidos por cortesía de sus autores, la revista *Brick* y el suplemento *ADN Cultura* del diario *La Nación*.

Coordinación, selección y edición de textos
Martín Gómez y Margarita Valencia

Fotografías
Daniel Mordzinski

Edición y revisión de textos
Juan Pablo Mojica

Corrección de textos
Claudia Cadena

Diseño y maquetación
underbau

Impreso y en Colombia *Printed in Colombia*
por **Editora Géminis, Ltda.**

Patronos Fundación Hay Festival Colombia
Rosie Boycott, Patricia Escallón de Ardila y Revel Guest

Comité ejecutivo
Cristina Fuentes La Roche (Directora), **Lyndy Cooke,**
Peter Florence y **Diana Gedeón**

Presidente
Carlos Julio Ardila

VP
Jaime Abello Banfi, Raimundo Angulo, Ana María Aponte, Cecilia Balcázar, Victoria Bejarano, Alfonso López y **Leon Teichner**

Equipo
Amalia de Pombo e Izara García Rodríguez

Transcripciones
Doris Castellanos (Peter Florence e Ian McEwan; José Ángel Fernández, Wilder Guerra, Estercilia Simancas y Vicenta Siosi; Peter Florence y Salman Rushdie)
Fredy Ordóñez (Alessandro Baricco y Marianne Ponsford; Erri De Luca y Valeria Luiselli)
Margarita Pérez (Jaime Abello Banfi, Cristian Alarcón, Martín Caparrós y Sergio Dahbar)
Belén Santana (Philip Boehm y Herta Müller)
Reetta Savolainen (David Grossman y Jonathan Levi)
Gabriela Torregrosa (Carlos Fuentes, Santiago Gamboa y Juan Gabriel Vásquez; Mario Jursich y Nélida Piñon)
Ana Cinthya Uribe (Junot Díaz y Eduardo Lago; Héctor Abad Faciolince, Piedad Bonnett, Rosa Montero y David Rieff)
Carolina Vallejo (Lydia Cacho y Daniel Samper Pizano)
Juan Gabriel Vásquez (Javier Cercas y Juan Gabriel Vásquez)

Traducciones
Jaime Arrambide (Julian Barnes, Marianne Ponsford y Mario Vargas Llosa)
Doris Castellanos (Peter Florence y Salman Rushdie)
Tiziana Laudato (David Grossman y Jonathan Levi)
Fredy Ordóñez (Alessandro Baricco y Marianne Ponsford; Erri De Luca y Valeria Luiselli)
Belén Santana (Philip Boehm y Herta Müller)

NIPO 502-14-075-4

HAY FESTIVAL

ÁFRICA AMÉRICA ASIA EUROPA ORIENTE MEDIO



Esta publicación cuenta con la colaboración de la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de HAY FESTIVAL of Literature and the Art y no refleja, necesariamente, la postura de la AECID.