

## El periodismo: pureza y despojo

—*Sus telones de fondo son el inicio y la madurez de una verdadera revolución en el periodismo colombiano, aunque apenas comience a estudiarse. ¿Qué ha sido para usted el periodismo?*

—Creo que esto se debió a que ya entendía el periodismo, el comentario periodístico, como la oportunidad de convertir el suceso, de cualquier índole, en una avanzada de la mejor literatura. También estábamos conscientes de su peligro. De estarlo alimentando con vivencias sanguíneas, con trozos irrecatables. Por eso es un ejercicio de gran pureza y despojo. Y altamente peligroso, repito.

—*Temas, preocupaciones y búsquedas formales salen del periodismo y se cuelan en su poesía o en su pintura, y viceversa. ¿Cómo ha sido la relación del periodismo con estos dos frentes de creación?*

—Todo es poesía. Todo es periodismo. Sentir y comunicar es una misma acción tanto para un poeta como para un periodista. Es la profunda necesidad de compartir de que ambos están urgidos. Muchos de mis poemas —«El habitante destruido», «Walt Whitman enciende las lámparas en el comedor de nuestra casa» o «Preludios a la Babel derrotada», por ejemplo— son documentos periodísticos. Y muchos de mis comentarios periodísticos, —como «Cartel para pegar en una esquina», «Un resplandor en los retratos» o «Los mapas están vivos»— son poemas. O por lo menos así los concebí. Con mi pintura también estoy dando datos, noticias urgentes sobre cualquier ángulo de nuestra realidad interior o exterior.

—*En 1954 dijo que «los grandes escritores contemporáneos, en especial los novelistas, no son otra cosa que maestros del reportaje» ¿De qué manera, en su caso, periodismo y novela se han ayudado o enfrentado?*

—Sí, todo escritor notable es en el fondo un gran reportero. Siempre estará dando noticias de ese gran suceso que es la vida. Por eso también es un notable chismoso. Desmonta la anécdota en forma tal que no deja intersticio sin indagar, sin exponer a la plena curiosidad. Y eso es chisme, pero chisme del mejor rango. Del que le abre los ojos al hombre, lo sacude y compromete con la intensidad de su contorno o de contornos más remotos. Pero también hay que anotar que esto es así desde que existe la novela. Los dos más grandes reportajes que se han escrito sobre el mar y sobre la san-

gre en el mar son *La Odisea* y *Moby Dick*. Y mire el tiempo que los separa para unirlos. Mire también qué jugosos reportajes sobre la España picaresca encontramos en *Guzmán de Alfarache* y en *El Buscón*. O ese suntuoso periodismo con que Tolstoi nos informa sobre la Rusia zarista. Del *Quijote* ni se diga. Es pura cámara en movimiento. Dostoyevski es uno de los más sobrecogedores evangelistas del periodismo. El único con garra para haber asistido, y sacado de él conclusiones imprevisibles para la compasión, del duelo amoroso de Judas con Cristo, por ejemplo. Y no hablemos de Thomas Wolfe o de Erskine Caldwell, con sus tremendos documentos sobre las llagas del poder, la miseria y el dinero en la sociedad norteamericana. Todo eso es periodismo de primera mano, periodismo de alcurnia.

—¿Por qué no ha escrito cuentos?

—Volvemos a caer en lo del alinderamiento de los géneros. La novela puede ser la suma de muchos cuentos. Un cuento puede ser una novela. El relato, una condensación de ambas. Para mí, *La muerte de Iván Ilich* —que, según los archiveros de la crítica o de la historia literaria, puede ser un cuento largo o una novela corta— es, así, lisa y llanamente, uno de los dos o tres grandes momentos del relato en todos los tiempos. Lo mismo que ocurre con *Una rosa para Emily*. A lo mejor, un buen día amanezco alinderado en cualquiera de estos géneros. Quién quita.

—*Muchas notas de su periodismo son relatos. Pueden, incluso, ser publicados como tales. ¿Va a seguir publicando relatos?*

—Como decimos los campesinos, esa pregunta es a mi abono, pues con ella usted confirma lo que he venido diciendo. Lo que sí es seguro es que seguiré insistiendo en eso. Es la forma de purificar mis herramientas de expresión.

## **La poesía, la gran partera**

—¿Cuándo comenzó a escribir poesía?

—Desde que empecé a leer a Julio Verne y a Salgari. Dumas, con sus espadachines petimetres y sus marquesas intrigantes también, por carambola, tuvo su parte en el enredo. Trataba, desde entonces, de codificar mis

sentimientos. Pero, claro, uno empieza a tomar la cosa en serio, a descarrarse de verdad, a partir de los dieciocho o veinte años.

—¿Qué poesía se escribía entonces en Colombia, en América?

—Empezábamos a despegar de la influencia modernista, pues Darío señoreaba todavía un buen sector de la sensibilidad española. Tuvimos noticia de Barba Jacob, García Lorca y Neruda casi al mismo tiempo. Después Antonio Machado, Miguel Hernández y Vallejo. La antología *Laurel*, recopilada por el poeta mexicano Xavier Villaurrutia, fue de suma importancia. Jorge Guillén, Cernuda y Aleixandre nos llegaron poco tiempo después. No llegaban a nosotros por razón de su edad o de su posición antológica. Llegaban con alguna intermitencia, en revistas o suplementos literarios de otros países, que conseguíamos en redacciones de periódicos o a través de algunos amigos viajeros. El piedracielismo tuvo haberes muy positivos para romper la inmovilidad. Nos comunicó una nueva estrategia para atacar la metáfora, mayor libertad y frescura para manejar la palabra. También el conocimiento de Whitman y Éluard. O la poética de Stephen Vincent Benet, Edgar Lee Masters, Claudel. Esa era la atmósfera.

—Su primer libro de poesía, *Rostro en la soledad*, señala precursoramente el que sería un tema primordial de la literatura latinoamericana. Sin embargo, usted ha dicho que *Tránsito de Caín*, el segundo libro, es más importante. ¿Qué lo hace más importante?

—Tal vez lo que dije —y quiero aprovechar esta ocasión para aclararlo— es que el poema «Cuatro estancias a la rosa», de los dos que conforman ese libro, me parecía mejor logrado que algunos poemas de *Rostro en la soledad*. Pero la conducta de ese primer libro me dejó una impronta definitiva. Todo lo que he hecho hasta ahora, incluyendo la obra narrativa, tiene allí su centro. En *Rostro en la soledad* echaba anclas en lo real, en lo cotidiano inmediato, en lo que solicita directamente nuestros sentidos. Era una poesía ávida de explicarse, con los mismos vocablos con que nos desenvolvemos conversacionalmente, la cabellera de la amante o la suscitación fugaz, el ceño del amigo, los casi audibles quejidos del animal humano entre la hostilidad de las cosas, entre el abandono (por esencial inconexión) con sus semejantes. Era una poética interesada en los olores, colores y sabores de lo real. Batallando en la pura línea de candela de lo cotidiano. Una especie de testimonio del hombre como centinela de lo inmediato, de su aquí, de su ahora. Por eso me parece el más unitario de mis libros. Un

escritor, lo he repetido siempre, no puede contar sino con una familia de obsesiones. Después de todo, no escribimos más que un libro.

—*Su poesía señala rumbos, muchas veces, a sus otros frentes de creación. El tema de la abuela y la casa, así como el del burócrata y la ciudad, aparecen primero en la poesía y luego son desarrollados en la novela. ¿Cómo ha sido este proceso?*

—Es lo que vengo diciendo. El escritor, como todo expresador en cualquier otro frente, no hace otra cosa que ir royendo y masticando sus temas, profundizando en ellos, encontrándose como animal sintiente. Mientras más purifica sus temas, más afina su obra en totalidad, más se aproxima a la médula de sus cuatro o cinco interrogantes. Hacer lo contrario, es sumergirse en falsas tinieblas.

—*Es evidente que su poesía, como lo señalaba García Márquez en 1951, trae de regreso los conflictos del hombre a la poesía colombiana. Se provoca «pánico en casa» y hasta críticos tan celebrados como Hernando Téllez parecen no entender lo que sucede.*

—Era lógico que el estímulo viniera de Gabriel. Andábamos en lo mismo, recorriendo el mismo camino. Para él no había dudas sobre cómo y dónde se estaba fraguando el asunto. El pánico que se produjo —si podemos llamar pánico a algunos enjuiciamientos entre presurosos, divertidos y señoronamente escandalizados— era, más que otra cosa, el secreto temor a encontrarse, de súbito, con nuestra dura e insoslayable realidad. Siendo lo que de veras somos desde nuestro oscuro principio: animales ateridos, inexplicados para los demás y para nosotros mismos, zarandeados por el absurdo. En esos poemas husmeábamos las cabeceras de un miedo ancestral, pretendíamos conectar con los fundamentos de nuestro suplicio. Esta inocencia, así, de frente, tuvo, como era lógico, que producir reacciones diferentes. Ahora, a casi cuarenta años de distancia, me lo explico perfectamente. Nosotros aparecimos en una sociedad aparentemente joven pero ya maliciosamente abonada por el retoricismo. Nuestras arterias creativas estaban obturadas por la reiteración imitativa. El país se glorificaba a sí mismo, a su tautológica mentira, en sus gramáticos, en sus payasos, operáticos, grandilocuos, en los ceremoniosos testafellos de una tradición que no nos perteneció nunca. En las tertulias capitalinas se pavoneaba un elitismo de pacotilla con sus miembros interdisfrazados de lo que más conviniese: de bardos griegos o románticos, de esteticistas de similor o de ensayistas de ni me acuerdo.

Era el nuestro un país manejado por cagatintas envanecidos de ser los aduaneros de las buenas formas en la literatura y en la vida. Caballeros que se saludaban en latín mientras pisaban la tribulación, el grito a duras penas silenciado de problemas que estaban a punto de estallar. El 9 de abril, por ejemplo, nos sorprendió en estos pavoneos. Imagínese usted, hágame el favor. Y ante ellos, de repente, como quien dice en el verano, se les aparece una especie de troglodita recordándoles cosas tan simples, tan candorosas, como el deber que tenemos contraído con la carga de tripas y huesos que soportamos. Un hombre que les recordaba que el sexo, a más de hambre del instinto, es búsqueda o necesidad de reinventar a Dios como la reflexión; que escuchar el mugido de la soledad en nuestro esqueleto es más hondo y certero que escuchar el deliquio de una musa entre columnas de cartón piedra. En fin, que lo que produjo el malestar a que usted se refiere fue la inocencia a secas, la carga somática de nuestros vocablos.