

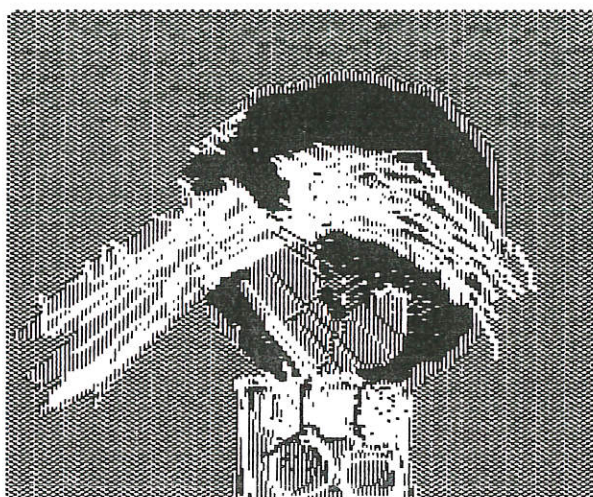
Revista ESCANDALON

Vol. 6 N° 3.4 Vol. 7 No. 1 Julio 1983 -

MARZO 1984

palabras
de un no escritor

fernando villaverde/
lorenzo garcía vega



¿Cuándo empiezas a interesarte por escribir?

Creo que eso tiene sus orígenes en la historia infantil mía. Creo que siempre quise escribir. Siempre le tuve un gran terror porque tenía miedo de fracasar. Siempre esperaba encontrarme con alguna persona que me pudiera proyectar. Entonces, al encontrarme con Lezama . . .

¿Cuándo ocurre eso?

A los 18 o 19 años.

¿Cómo fue?

Fue una tarde que yo llegué a la librería y me encontré con que Lezama estaba en la parte donde estaba yo, en la trastienda de la librería. Yo no lo conocía. Y él me vio hurgando entre los libros y me dijo:

“Muchacho, lee a Proust.”

Y se fue. Ese día no hablamos más que eso. Fue la primera vez que Lezama me dirigió la palabra.

¿Cómo lo llegaste a conocer?

Allí mismo en la librería. Lezama iba todos los días, a la Librería Victoria, que estaba en la calle Obispo. Era una pequeña librería que estaba al lado de unos limpiabotas que se llamaban Los Reyes

del Brillo. El iba todas las tardes y yo también. Y ésa fue mi formación literaria, con Lezama, o sea, todas mis lecturas de formación estuvieron dirigidas por Lezama.

Cuando yo conocí a Lezama yo no había leído un solo libro de literatura, sólo filosofía. A partir de entonces, yo todas las semanas iba a su casa y Lezama me tenía preparadas las famosas jabas cubanas, siempre llenas de libros. Me leía una jaba de libros por semana.

Yo me formé totalmente con Lezama, es decir, no leí un solo libro que él no me hubiera indicado, que no me lo indicara en su momento preciso. Lezama tuvo conmigo una cosa muy pedagógica e incluso una de las cosas que a mí más me sorprendió en ese momento en que yo era un muchacho fue que la **Residencia en la Tierra** de Pablo Neruda me lo prestó o lo puso en la jaba cuando ya previamente me había prestado una serie de textos, en que ya la influencia de Neruda no podía dejar esa huella inmediata que habría tenido en mí si lo hubiera leído como primer libro.

¿Cuándo empiezas a escribir?

Un año prácticamente después que Lezama comenzó a prestarme libros. Mi impulso de empezar a escribir lo siento indisolublemente unido a mi

relación con Lezama. Escribí una serie de poemas y entonces Lezama los leyó y subrayó los versos que le gustaban. Lo demás lo consideraba todavía flojo y entonces, con esos versos que subrayó, hizo una especie de collage. Ese collage que hizo Lezama se llama "Variaciones" y es el poema mío que está en **Suite para la espera** y que apareció después en la antología de los **Diez poetas cubanos**.

Después escribí algunos otros poemas en que él me eliminó algunas partes y llegó un momento determinado que fue muy simpático, que todavía recuerdo.

Estábamos en la Avenida del Puerto sentados en un banco. Lezama era de una tremenda solemnidad, irónica, pero siempre había una solemnidad muy fuerte en sus expresiones. Yo tenía 15 años menos que él y siempre lo traté con un gran respeto, nunca lo tuteé. Sentía una gran timidez ante su figura. A mí me parecía siempre que cualquier cosa que yo escribiera era de una insignificancia total y yo nunca le dije a Lezama, cuando le entregaba las cosas mías para que las leyera, esto es un poema ni esto es un cuento. No, yo siempre decía que eran mis papeles.

Pero bueno, en ese día que estábamos sentados en la Avenida del Puerto, Lezama me dijo: Me he dado cuenta de que tú eres un poeta. Y lo dijo con la más grande solemnidad con que pudiera haberse dicho. Yo más bien quería que la tierra me tragara. A partir de ese momento, curiosamente, ya no me hizo nunca más ninguna observación, a nada de lo que yo escribiera. Solamente en dos ocasiones y fueron nada más que palabras.

En un poema, recuerdo que dijo: Nunca pongas la palabra adoquín en un poema. Ahora han pasado los años y no entiendo bien por qué no se puede poner adoquín. Sin embargo, en aquel momento lo entendí perfectamente y me pareció maravilloso lo que me había dicho. De tal manera que ese adoquín o semejante adoquín no volvió a aparecer más.

¿Hace tiempo que no lees la Suite?

Hace tiempo que no la leo. Tengo un poco de aprensión a leer todo lo que escribí antes de partir de Cuba. Lo veo como una etapa que está lejos de mí y siento muchas aprensiones críticas ante ella.

¿Sientes entonces que hay una ruptura en tu obra?

Yo me siento con una continuidad en todo sentido, emocional, en imágenes, en lo que me he propuesto. No veo que en mí haya ruptura. No hay que olvidar por ejemplo que los **Rostros del reverso** comienzan en el 52, cuando yo tengo veintipico de años.

Hay una cosa muy última en mí, que es que cuando yo intento un relato, tiene que ser un relato muy mediato, una cosa que yo haya sentido y vivido. Siempre parto para relatar de cosas que he tenido muy cerca. Y no dejo de sentir siempre que el relato, desde el mismo momento en que lo estoy mirando o tratando de expresarlo, es relato. O sea, que ya ese individuo del que yo oí una anécdota determinada o que me impresionó su voz, se convirtió en el personaje. La situación de un cuento, las situa-

ciones narrativas, se me convierten en personajes. Y esto me alucina tanto que ahí viene como una especie de contradicción interior: relatar directamente, inmediatamente, esa anécdota o esa situación vital que me ha sucedido o relatar la peripecia interior que está sucediendo dentro de mí. O sea, que ya esa persona con unos hechos tan vitales y que quizás hasta yo participé de ellos, ya eso es relato. Tengo la conciencia de que estoy relatando. De ahí las dificultades de hacer un relato y mi tentación de relatar siempre la imposibilidad del relato.

La nueva novela francesa ha dado mucha guerra con ese asunto pero independientemente de que sean influencias, yo lo siento como una cosa muy mía, siempre he sentido esa dualidad. De ahí la influencia que ejerció desde el comienzo y que Lezama, en la nota que hizo sobre **Suite para la espera**, lo subrayó, del cubismo. Lezama afirmó que en el libro mío la influencia fundamental era un tipo de visión cubista.

El arte que más ha influenciado mi literatura es la pintura. Tratar de dar una visión cubista. Tratar de expresar plásticamente, tratar de traducir, sobre todo en los poemas, una visión, tal como la pudiera expresar un pintor. Una de mis lecturas favoritas han sido siempre los diarios de los pintores.

El momento plástico que más me interesa es el cubismo. Más que nada el intento que ellos hicieron. Casi diríamos su filosofía. Su intento de ver.

¿Que definirías cómo?

Como reducir la imagen a una estructuración geométrica. Una especie de taquigrafía última. O sea también —siempre es un reverso— como el negativo de la fotografía.

Tu escritura es como buscar un secreto.

Es la cuestión del juego de los niños. A los niños les encanta romper el juguete para ver qué tiene dentro. Yo me acuerdo que yo le metía con un hacha al juguete y acababa rompiéndolo, para ver la cuerda, todo.

En aquellos tiempos, estando dentro de Orígenes, ¿se sentía éste como un grupo homogéneo?

Sí, muy homogéneo. Era un grupo rechazado y eso contribuía a homogeneizarlo más.

¿Rechazado por quiénes?

Rechazado por el ambiente, el ambiente periodístico, el ambiente profesional y profesoral, el ambiente cultural.

¿Cuáles eran los motivos de ese rechazo?

Yo creo que lisa y llanamente, la envidia. La envidia que le producía a los intelectuales oficiales el ver que se estaba haciendo una obra que ellos no habían hecho. Nada más que habían estado en complicidad con lo más turbio y lo más estúpido de la vida cubana. Entre tantas cosas que recuerdo, cuando Pedro Salinas llegó a Cuba en una visita, una de las preguntas que le hizo Jorge Mañach a Salinas fue: '¿Usted no cree que la cosa más nega-

tiva que nosotros tenemos es el Grupo Orígenes?'

¿Qué contestó Salinas?

Hizo un gran elogio de **Orígenes**.

¿Pero a qué puede deberse una reacción tan terrible en una gente que se supone tenía un nivel?

Bueno, voy a dar una respuesta que tiene que ser apasionada, si se quiere unilateral y si se quiere parcial, pero es la única respuesta que yo puedo dar. Yo creo que en **Orígenes** había, y eso fue lo mejor que tuvo **Orígenes**, una voluntad última de llevar la expresión sin ningún tipo de compromiso. Voluntad que no tuvo la generación de la **Revista de Avance** en lo más mínimo. Y eso produjo un enorme resentimiento y un enorme rencor en muchos.

¿Qué no la tuvo en lo más mínimo?

No, no creo que la tuviera. A nosotros por ejemplo no nos alimentó en lo más mínimo la **Revista de Avance**. Era como si no hubiera existido. Creo que el libro mejor que tiene Mañach es la biografía de José Martí, pero lo demás, la **Indagación del choteo**, eso es un ensayo de una persona que comienza, ¿no?

¿Y los demás miembros de la Revista de Avance?

Ya vemos dónde terminó Juan Marinello. Lizaso era un archivero. De Ichaso mejor es no hablar. Y gente como Carpentier no son típicos de la **Revista de Avance**. Colaboró y creo incluso que fue hasta el editor un año, pero cuando se dice **Revista de Avance** no se piensa en él, fue esta gente.

¿Qué peso tuvo la literatura cubana anterior sobre Orígenes?

Creo que hubo dos momentos y creo que esto fue muy sano: un primer momento en que hubo una especie de rechazo y una voluntad de afrancesarse y de convertirse en lo más extranjero posible. Y mirar muy de lejos todo lo que fuera una cuestión cubana. Después hubo un acercamiento, después de años, que me parece fue muy conveniente, porque era acercarse a la cosa cubana habiendo adquirido ya una madurez.

Es que indudablemente o desgraciadamente, en la literatura cubana había poca cosa que recoger. En la narrativa estaba el mismo caso de Loveira, que tenía una calidad de narrador pero no lo logró. El caso también de Miguel de Carrión, que creo tenía una vocación de novelista pero tampoco estaba logrado. Y **Orígenes** se encontraba con un pasado que había sido deficiente.

¿Cuál es esa generación tuya que sintió la literatura como el oficio de perder, para usar esa expresión de Dardo Cúneo que te gusta? ¿Cómo la definirías y cómo definirías la generación que la siguió?

Yo soy el caso típico de la persona que nace al final de una generación; dentro de lo que se puede clasificar como la generación de **Orígenes**, yo estoy en el último año. Y ese tipo de persona que nace en el último año de una generación está como mirando para dos lados. Creo que he tenido las contradicciones y los problemas de esa cuestión en el tiempo,

tanto, que se ha revelado en mis años de formación. Lo que yo expresaba en ese momento está totalmente en una ortodoxia casi agresiva con lo que era, pudiéramos decir, el mundo de **Orígenes**. Pero pasados los años, yo me he ido reconciliando interiormente y he ido expresando lo que en mí había de la generación, diríamos, de **Ciclón**. Ya yo tenía a **Ciclón** dentro de mí sin saberlo.

¿Cómo definirías la generación de Ciclón?

Esa generación que sigue a **Orígenes** creo que su nota constitutiva es el resentimiento. Proceden también de la pequeña burguesía casi todos pero ya con un resentimiento que es un rechazo quizás no muy profundo pero por lo menos estridente de todo lo que habían sido sus valores familiares. Es una conciencia que tiene su anverso y su reverso. Su peligrosidad. Una de las cosas que a mí me impresionó en esa generación era como una especie de reserva o de temor bastante ingenuo en muchas ocasiones a todo lo que fuera una manifestación de ternura, o hablar de recuerdos de la familia. Era una generación que se refugiaba en una especie de áspero alarido verbal. Todo se iba tomando siempre a broma. Era un contraste absoluto con la gente de la generación de **Orígenes**.

A grosso modo, creo que la gente de **Ciclón** son los hijos de Virgilio Piñera. Es difícil definirla en forma breve porque las generaciones se interrelacionan. Está ese mismo caso de que sea Piñera, precisamente ya un hombre de otra generación, junto con Lezama, y que a partir de él surja la rama heterodoxa. Rama heterodoxa que por lo demás era de un esteticismo furibundo. Una de las cosas curiosas de esa generación que sigue a **Orígenes** es que al final, cuando se va desenvolviendo, se vuelve tan estética y es intrínsecamente tan estética como la anterior, que habían combatido en **Lunes de Revolución**. Y se ha ido viendo en la madurez de toda esta gente que en el fondo, eran más estéticos que la gente a la que estaban combatiendo.

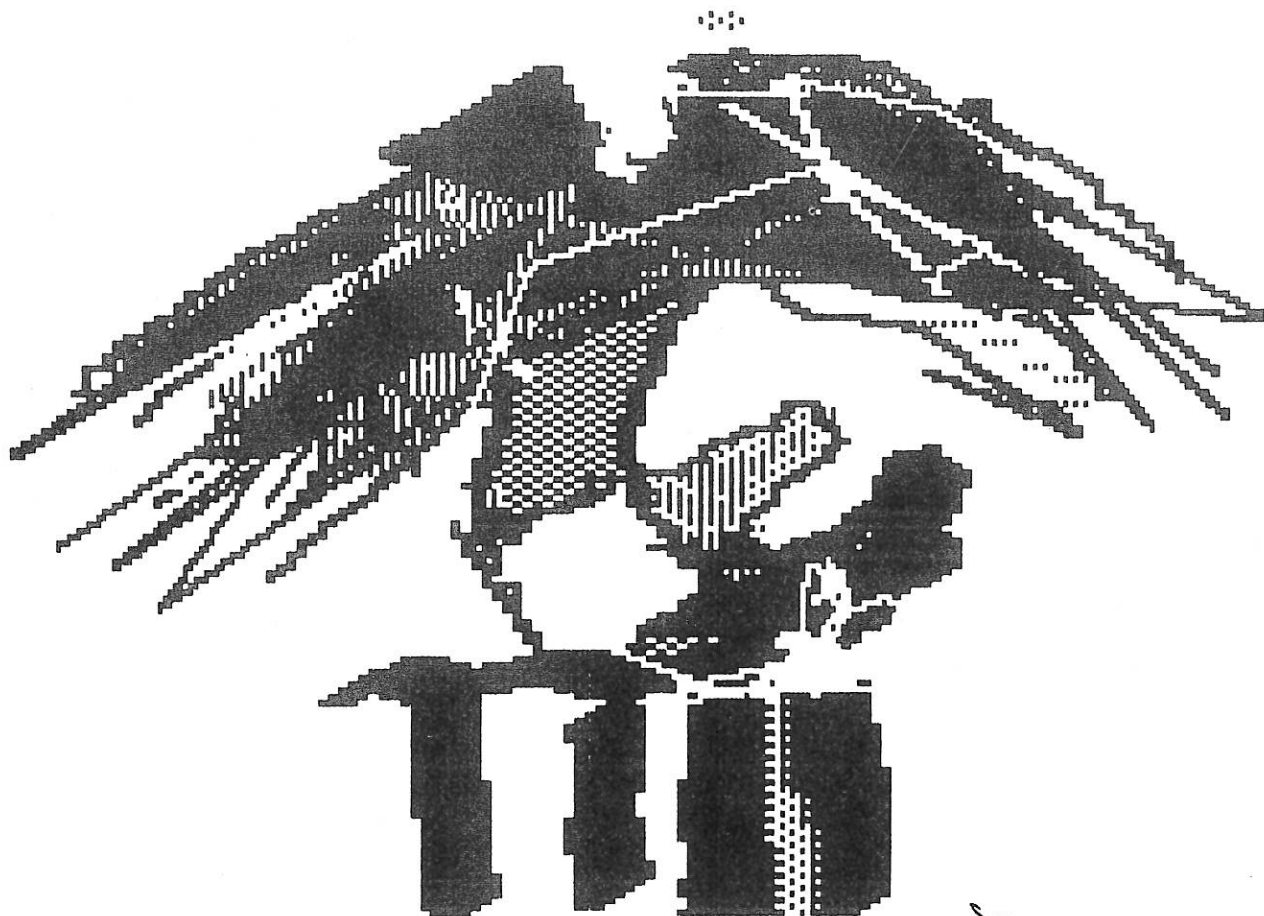
¿Tú fundes bastante Ciclón y Lunes?

Sí, yo creo que eran de un pájaro las dos alas.

¿Qué influencias predominaban más en uno y otro grupo?

En eso hay que cuidar las generalizaciones porque en todas estas cosas hay infinitos matices. Además, siempre la visión de uno es unilateral. Pero creo que en **Orígenes** predominaba la influencia francesa porque lo español era en ciertas dimensiones más un invento que otra cosa. Yo he insistido en **Los años de Orígenes** en que el barroquismo, el neobarroco cubano, sus raíces, son esencialmente mestizas, no españolas. Creo que eso es realmente la expresión de un mestizaje, no la expresión de una cosa hispana. Es un poco la nostalgia del mestizo, en muchas dimensiones, por tener una raíz española.

Creo que lo mestizo es el factor fundamental en Cuba. Lo único que yo encuentro objetable a cuando se habla de lo mestizo entre nosotros es que se le da un cariz a eso de cosa pintoresca, se le embarduna para halagar a turistas intelectuales france-



52.

ses, europeos, etc. Y no se lucha por ir a la última esencia que hay detrás de eso, a narrar los problemas últimos que hay en el mestizaje.

Porque por ejemplo, yo no creo que entre nosotros el mestizaje tenga ese carácter tan florido, folclórico, encantador, con el que se le quiere presentar.

¿Quién lo quiere presentar?

Esa misma generación del 30. Que tanto levantó la cuestión negra. A mí me parece que tenía con respecto a la cuestión mulata un concepto un poco de turista.

Lezama me dijo en una ocasión que el verso más mulato que él había leído en Cuba era un verso de Andrés Núñez Olano, que decía:

“Sintetizo una indemne voluntad de ascetismo.”

O sea, todo lo contrario de como se presenta siempre al mulato, que es una figura colorinesca, riente, saludable entre comillas, etc. El mulato nuestro tiene una serie de recovecos de agresividad, de resentimiento. Pero no se ha querido tocar ese tema por el tabú que hay con la cuestión racial. La expresión del mulato no es en lo más mínimo una cosa espontáneamente alegre. Hay una sombriedad muy grande. De entrada, es un individuo que está mirando hacia dos lados, o sea, parte ya de un desequilibrio, de una esquizofrenia casi. Mirando por una parte a una herencia que tiene y está tratando de reprimir la otra.

¿Qué críticas suscitó tu Antología de la novela

cubana?

Lezama fue quien me designó para hacer la **Antología**. En ese momento él dirigía los libros que se editaban en el Consejo Nacional de Cultura. Las críticas que suscitó fue que en **Lunes de Revolución** casi fui insultado por Antón Arrufat, que dijo que ésa era una de las cosas más disparatadas que había en el mundo, hacer una antología de la novela cubana. Yo casi considero también que es un disparate.

La antología incluye un fragmento de *Paradiso*.

Sí, antes de que se hubiera publicado. Esa fue una de las objeciones que se le hizo, otro ataque virulento. Que yo incluía a un novelista que todavía no había publicado su obra. Se me atacó por los elogios que hice a Lezama por **Paradiso** y por las páginas que puse en la Antología. Claro, **Paradiso** no estaba publicado.

Fue el momento también en que se publicó mi **Cetrería del títere**. Así que el artículo de Arrufat consistió tanto en un ataque a la novela como a la **Cetrería del títere**. De ésta dijo que eran como líneas puestas unas sobre otras.

De todos tus libros, *Cetrería* es el de lectura más difícil.

Creo que es un libro que no está resuelto. Pero siempre me quejaré de no haber tenido una sola crítica. De que nadie tuviera un diálogo o me propusiera un diálogo sobre el libro. Porque es un libro

en que yo estaba tratando de expresar una serie de cosas. Que lo conseguí, no, no creo que lo consiguiera. Pero partía de algo auténtico en mí.

Hay sobre el libro una anécdota curiosa. Fue una observación que me hizo Lezama. Cuando Lezama leyó el libro me dijo que yo estaba en ese momento en una situación muy difícil. Porque él consideraba que la **Cetrería del títere** venía a ser como un intento de expresar narrativamente muchas de las cosas de un mundo poético. Que yo estaba con una tremenda influencia de él. Que yo tenía que dar un salto, salvando la influencia que él ejercía sobre mí. Me acuerdo que fue muy curiosa la frase que dijo: "Uno de los problemas más fuertes que tienes es ver cómo te salvas de la influencia mía.

¿Te gustó hacer la Antología?

La hice con mucha pasión, a pesar de que tanto Lezama como yo sabíamos que inmediatamente que saliera, íbamos a ser atacados en **Lunes**.

¿Por qué había esa certeza?

Porque se sabía que todo lo que hacíamos, **Lunes de Revolución** inmediatamente nos atacaba con una fiera tremenda. Y en ese momento era muy peligroso un ataque de **Lunes**, porque era casi como un ataque de la gaceta oficial y como todo era oficial, cuando un funcionario publicaba una antología de lo que fuera y salía en la gaceta oficial un ataque contra él, el funcionario inmediato superior, en este caso Vicentina Antuña, la Directora de Cultura, te negaba todo respaldo.

¿Sucedió así?

Mira si sucedió así que lo que recibí no fueron felicitaciones sino amargos reproches de Vicentina porque le había gastado mucho en copias fotostáticas. Ella quería que yo fuera mecanógrafo también. Pero creo que para decir uno de esos clichés, diría que si me volvieran a decir que hiciera la Antología, volvería a hacerla. Además, fue mi primer acercamiento al pasado cubano. En aquel momento yo no había leído ni **Cecilia Valdés**. Casi inmediatamente, comencé a trabajar con Mario Parajón en la revista **Cuba en la Unesco**. La convertimos en una revista que hacía números monográficos sobre literatura cubana. Y con ese motivo me metí de lleno en lo cubano.

Para ti la expresión de tu mundo, de Cuba, de la cosa latinoamericana, es esencial. Eres bastante anticosmopolita.

Sí, yo soy tremendamente anticosmopolita, por desgracia. Pero siempre creo que todas las cosas son ambivalentes. A lo mejor soy el más grande cosmopolita. Hay un elemento que me parece muy importante. Actualmente los literatos le están dando mucha importancia a la comida e indudablemente yo soy casi un loco, un obseso por la comida cubana. Estando en Nueva York, estaba siempre comiendo arroz. Tengo necesariamente que comerlo todos los días y además que salga la humareda del arroz.

Mi misma cuestión del lenguaje, en las palabras

que empleo, yo soy muy cubano. Cuando estuve en Madrid y en Caracas, eso despertaba incluso risa.

En tus libros usas despreocupadamente los vocablos cubanos junto a palabras muy especializadas de la literatura o la filosofía. Comparten el espacio escrito.

Creo haber leído un artículo de José Donoso, en que éste decía que regresaba a Chile y que una de las razones era que en España no podía estar porque no podía escribir en español, tenía que escribir en chileno. Yo me siento igual, escribo en cubano. Me lo he propuesto también y no quiero reprimir ese contexto. Además, como no tengo lectores, me interesa un bledo que me entiendan o me dejen de entender. Ya yo me he situado en la posición del no escritor y puedo escribir con los vocablos más ininteligibles. No tengo necesidad alguna de aprender el español.

A pesar de eso, la salida de Cuba modificó mi trabajo. Y yo, que siempre me manifiesto con un pesimismo tenebroso, creo que me dio cierta claridad el haberme ido de Cuba. Es una de las pocas cosas que yo, pesimista radical, creo que ha sido positiva.

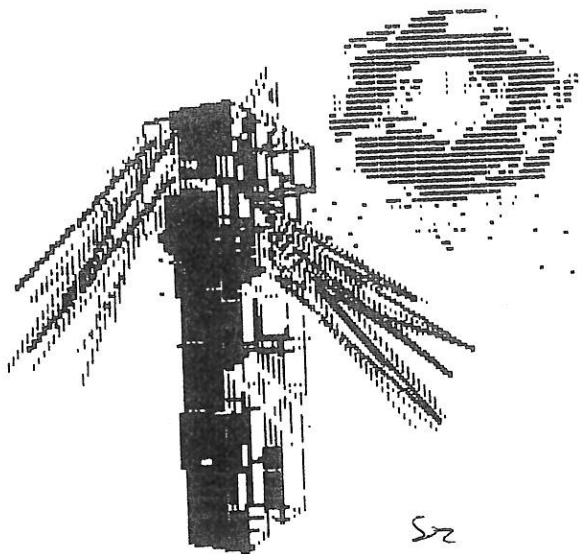
Hemos hablado del cambio que representó salir de Cuba. Pero no de si representó o no un cambio la revolución castrista.

En esos años ocurre una especie de hibernación. Yo quedo un poco paralizado. No publiqué o publiqué bastante poco durante los años que permanecí en Cuba, que estuve hasta 1968. Y eso está indisolublemente unido a la influencia de todos esos hechos, del castrismo con la vida privada mía. Creo que muchos hechos de mi vida privada fueron consecuencia, como sucedió a muchos cubanos, de lo que había sucedido en el país. En Cuba hubo esos problemas de divorcios, problemas familiares, rupturas, cambios en el estilo de vida de personas, que son inimaginables si no hubiera sucedido la revolución castrista.

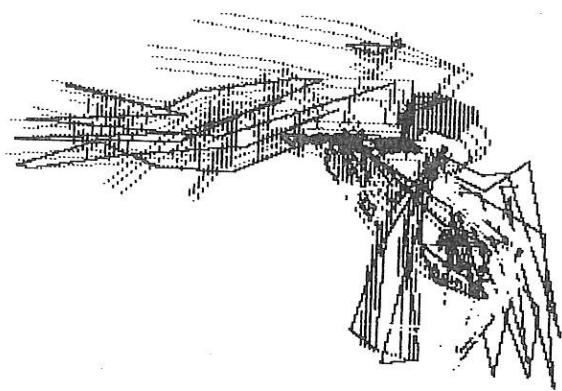
Por ejemplo, los **Rostros del reverso**. No escribí los **Rostros del reverso** en Cuba en esos años. Ahora, los vuelvo a continuar inmediatamente después que salgo de Cuba. Mientras el tiempo que estuve allí, expresar directamente lo que estaba viendo, no lo pude hacer. No era por motivos policiales sino que me sentía un poco paralizado. Ya en los últimos tiempos, antes de irme de Cuba, escribí los **Ritmos acribillados**.

Yo veo este libro como un cambio mío en cierta forma, porque hay en los poemas un intento de expresar una cosa ya muy directa de tipo narrativo. Son poemas que yo calificaría como poemas narrativos muchos de ellos.

Uno de los componentes, de las influencias que está en **Ritmos acribillados**, no es sólo la influencia de Pavese sino algo en cierto sentido muy distinto, que es la influencia de la antipoesía, que yo la tuve en ese momento. No lo expresé como cosa inmediata a lo Nicanor Parra pero la poesía de Parra, o por lo menos el intento de lo que él quería hacer



Sz



Sz

—aunque no lo lograra y no creo que lo haya logrado— me parecía muy cercano a lo que yo deseaba hacer. Creo que muchas veces se dan casos de escritores y poetas que intentan un nuevo tipo de expresión pero su obra no llega a alcanzar esa nueva visión. Aunque indudablemente, dan una meta.

Y cuando escribes un libro, ¿tienes metas desde el punto de vista estilístico, creativo, etc.?

En los **Ritmos acribillados** yo creo que sí me propuse una determinada forma. Creo que de mis libros, es del que más puede pensarse eso. Pero yo más que nada encuentro que el problema ante un libro, cuando se comienza y ya uno decide continuar con él, es cuestión de adquirir un ritmo determinado. Cuando adquieres ese ritmo, entonces puedes seguir con el libro, y cuando lo terminas, te das cuenta de que ese ritmo ya lo dominaste. Por eso nunca se puede volver a escribir la continuación de un mismo libro, porque ya uno pudiera hacer variaciones infinitas sobre lo mismo. Con la poesía yo he tenido mucho cuidado siempre de que haya años de diferencia entre un libro y otro. Porque una vez que tú terminas un libro de poesía, ya tienes la llave, el secreto de ese libro, y puedes hacer cinco o seis libros semejantes.

¿Qué piensas acerca de la literatura y los escritores de Latinoamérica?

La cuestión hispanoamericana es una cuestión que a mí me produce un impacto, una estupefacción o cualquier palabra que se quiera emplear, a partir del boom. En el sentido de que marca una diferencia con respecto del poder social del escritor. Antes del boom, novelistas que llegaron incluso a ser muy conocidos, como es el caso de Ricardo Güiraldes, no llegaron nunca a tener el poder social y el éxito enorme que han tenido los novelistas posteriores. La actitud de entonces de los escritores para promover su obra no tiene relación con la de los escritores de la época posterior al boom. Cualquier escritor en Hispanoamérica era

como un aficionado, un escritor de domingo, aunque fuera muy conocido. Y esto, el gran boom que se ha producido en la literatura hispanoamericana, yo le veo como una superposición. No me parece que sea consecuencia de un desarrollo orgánico de la literatura hispanoamericana, sino que se debe a una serie de factores externos, entre ellos la revolución castrista, la década del sesenta, etc. Las raíces últimas del fenómeno uno no las conoce. ¿Por qué ese mercado se creó? Pero hay algo extraño ahí. Extraño en el sentido de que se presentaron una serie de componentes exteriores, ajenos a la literatura, y se superpuso este andamiaje monstruoso, de tipo mercantil, a un desarrollo que tenía su ritmo. Me parece que todo eso del realismo mágico procede de intuiciones, sobre todo de poetas hispanoamericanos, de una especie de mitología poética que se quería crear. Y en un momento determinado, por la demagogia del tercer mundo, eso se convierte en una pieza comercial. Y empieza a inflarse el globo ése. Y tan es así que las obras de las principales figuras del boom radican nada más que en una primera novela, aquella que consiguió el éxito. Lo demás es una especie de repetición y de juego sobre lo mismo.

El caso de Fuentes cuando hizo **La región más transparente**; el caso de Vargas Llosa con **La ciudad y los perros**. Esas fueron obras donde de verdad uno veía una autenticidad última; me refiero a que ellos estaban expresando experiencias inmediatas. Incluyo en eso a García Márquez y **Cien años de soledad**. Cuando uno le quita a los **Cien años de soledad** el lastre idiota que le han puesto los profesores, de interpretaciones alquímicas e interpretaciones de tal y más cual, hay dos cosas últimas por las que creo que García Márquez siempre quedará en esa obra. Una, que es un narrador, y otra, que es un individuo que vivió aquello que estaba narrando. Hay otro plano, en el que uno ve que se está superponiendo todo un archivo de citas culturales y que se ha construido un andamiaje para superponerse a eso. Cada vez se ven más los elementos de estereotipia que tiene todo eso del realismo

mágico, que para mí es un paisaje que yo calificaría de bambalinas.

Creo que la voz propia del escritor americano es una voz de bambalinas. Me parece que debe aceptar ese destino y presentarse como puras bambalinas. Pero cuando el escritor intenta que esas bambalinas sean una autenticidad, sean una cosa real, a mí me parece que ahí hay una especie de traición. Pero es que en la cuestión hispanoamericana hemos confrontado siempre un tremendo equívoco. Cuando nosotros logramos por primera vez una expresión, a través del modernismo, esa expresión también es intrínsecamente mentirosa. El modernismo es el gran disfraz, la gran niebla. Y sin embargo, nos empieza a expresar.

Creo que en los años 40 y 50 hubo una visión más seria e inteligente por parte de los escritores hispanoamericanos, porque era una visión más tensa y más solitaria. Ahora uno encuentra demasiado el andamiaje, el revés de la trama, la forma en que se construye la obra, como si fueran piezas de un archivo. En todos los escritores de calidad hispanoamericanos se da siempre este doble nivel. Hay un costado que muestra lo mejor de ellos y es cuando uno ve que están narrando su experiencia, que están siendo testigos. Y otro costado, en que están embadurnando su experiencia con una serie de recursos de los archivos de la literatura contemporánea y para satisfacer un mundo editorial determinado o lo que les exija una editorial. Pues ahí no sólo habrá que una determinada editorial quiera recoger una manifestación auténtica de Hispanoamérica para obtener un triunfo económico sino que también se inventa una determinada visión. Muchas veces los publicitarios, las editoriales, hacen una opinión o quieren hacer una opinión. Eso es lo cuestionable de la superposición económica de las editoriales y demás. Crean un cierto grado de falsedad en el escritor. Le exigen ya una visión determinada, le exigen que escriba de acuerdo a unos gustos, que dicen ser los de un público. Nunca se sabe bien si son los gustos que está imponiendo una editorial.

Me parece que lo más negativo que hay en un escritor, y ése es uno de los grandes problemas que siempre presenta el poeta entre comillas, es que el juego quiere presentarlo como una conciencia moral. Y el juego es juego. El juego sí tiene una implicación moral pero cuando uno acepta que está jugando. O sea: soy un jugador, estoy escribiendo, yo tengo nada más que piezas ya quemadas de la cultura, pero tengo una vocación y aunque esté con piezas quemadas tengo que seguir con esa vocación, eso es lo que soy. Pero no pretender que se está entregando una visión del universo.

Quiero aclarar que cuando dije que prefería a la generación anterior, no es esto un rechazo de la época posterior. A lo que me refiero es a que por una serie de circunstancias, el escritor está enfrentando problemas nuevos y ha perdido mucho de su tensión. Ha perdido lo conveniente que podía ser su soledad. Pero ateniéndonos a la narrativa hispanoamericana, ha sido muy importante la serie de escritores que se han publicado. Pero lo que sí

siento de autenticidad en la soledad de antes es que había una voluntad última de alcanzar una expresión, una voluntad de desnudez radical.

La experiencia de los años vividos en Nueva York me hizo ver el costado más positivo de los literatos norteamericanos, que es expresar sus experiencias inmediatas, aunque lo hagan por esnobismo o consumismo. Cosa que nosotros no podemos hacer. Nosotros en Hispanoamérica siempre tenemos que hablar unos de otros como si fuéramos estatuas. Todos los literatos hispanoamericanos que adquieren un relieve son estatuas y ay de que los toques. Todo literato hispanoamericano famoso es una vaca sagrada, es un buey sagrado, no se puede tocar. Todo está lleno de una gran retórica. Están dispuestos a hablar de que el yo no existe, pero ay de que le toques ese yo, que siempre está tocando a las puertas del Premio Nobel. Todo gran literato hispanoamericano está esperando recibir el Premio Nobel. Y resulta extremadamente peligroso hacer la más mínima referencia sobre su inmediatez, por lo que puedan decir los suecos.

Hemos hablado de la literatura latinoamericana. Tú has vivido en Latinoamérica. Cuéntanos algo de esa experiencia.

Estuve dos años en Venezuela. Ese es un espejismo inclasificable. Caracas es el lugar más increíble del mundo. Lugar que también ejerció influencia sobre mí y que no sabía cómo enfrentar. No tenía muy bien definida esa pared frente a la cual estaba. De tal manera que el último libro de poemas mío, **Fantasma juega al juego**, donde prima en casi todos los poemas la figura del doctor Fantasma, yo siento que nació en Venezuela. Yo siento que el fantasma es esencialmente venezolano.

Creo que el doctor Fantasma es consecuencia de todas las obsesiones mías y de los puntos en que yo siempre he estado insistiendo y creo que tiene una continuidad con mi obra anterior. Pero la génesis de este personaje ha sido la estructuración venezolana de tener un desnivel en el país. Por una parte se vive toda la churumbela de los trópicos, en el mestizaje, en la locura, en la falta de identidad, etc. Y por otra se pretende una superestructura donde se habla de despegue tecnológico, de parámetros, etc. etc. Yo trabajé por ejemplo en un lugar que se llamaba el CONICIT. Era el centro de investigaciones científicas más elevado que existe en Venezuela, donde se sobrentiende que están los mejores físicos, químicos, tecnócratas. No se sabe por qué yo estaba allí. A mí me alucinaban aquellas conversaciones que se sostenían. Se hablaba continuamente del despegue tecnológico de Venezuela. Entonces, yo oía esas infinitas conversaciones, de las cuales nunca entendí nada y muchas veces temía ser un retrasado mental. Pero trabajé dos años en ese lugar en un alto puesto. Yo era asesor técnico del CONICIT enviado por la OEA, en uno de esos procesos burocráticos, para que asesorara técnicamente al CONICIT sobre investigaciones científicas profundísimas de las cuales yo nunca supe nada.

Pero eso después de todo me tocó la imaginación. Porque hay un costado en Venezuela, que es gente

que está hablando de una realidad que no existe y tratando de vivir en ella, y que responde a una especie de estructuralismo absurdo. Yo creo que el estructuralismo en Venezuela, y me temo que quizás en todos los países hispanoamericanos, tenga la misma significación de cuando los conquistadores le llevaban a los indios aquellos collaritos y todas aquellas cosas, y los indios se entusiasmaron con ellas. El estructuralismo produce esa misma cuestión en el hispanoamericano. El hispanoamericano se seduce, igual que el indio se seducía con los collares. Oye cualquier texto o fragmento de Foucault y le produce lo mismo. Es capaz de cambiar el oro por el collarito de Foucault.

Una de las cosas más curiosas que me sucedió en la experiencia venezolana fue que toqué también las raíces al llegar a tierra firme continental. Unas raíces muy paradójicas, porque me sentí enraizado a través de una personaje como el doctor Fantasma y me sentí enraizado a través de sentir, palpablemente casi, esa nueva interpretación de la conquista de América a través de estructuralistas que traen el collarito.

De Venezuela pasaste a Miami. ¿Cómo te afectó el cambio?

Desgraciadamente, he tenido que terminar viviendo en una playa albina, que es una especie de ridículo grotesco de lo que fue la vida mía y las circunstancias mías. O sea, que creo que no me he separado mucho del cascarón idiota en que estuve viviendo durante toda mi juventud. Probablemente la fijación excesiva mía con **Orígenes**, con toda una serie de circunstancias, se haya agravado con el hecho de estar viviendo en esta playa albina. Esto ha sido una especie de retroceso lamentable a los orígenes. Con puntos suspensivos y entre comillas. Además, frente a la playa albina, mi situación ha sido ambivalente. A lo mejor yo soy uno de los grandes amantes de la playa albina. Como toda persona que siente un gran rechazo, debe ser que yo tengo un gran costado de la playa albina dentro de mí. Eso por una parte y por otra . . . tengo que reconocer a regañadientes que . . . cuando yo llegué aquí sentí que tocaba tierra. Una tierra que era arena y una arena que detesto. Pero me ha hecho tocar tierra.

Parecerías estar en la situación de un soldado que al fin encuentra al enemigo. Que de pronto se siente feliz porque encuentra justificación a su oficio.

Indudablemente. Y eso se convierte ya en una especie de círculo vicioso, porque es que no lo quiere reconocer. Y al no quererlo reconocer, aumenta mi rencor. Ya puede terminar en una cosa un poco humorística. Necesito un ambiente que en muchas circunstancias, y decirlo es grotesco, me transmite una fuerza y me da una cosa frente a la cual estar.

Tú nunca has dejado de meditar ni de opinar críticamente acerca de Cuba y lo cubano. ¿Qué figura, o figuras, en tu opinión, podrían insinuarnos una nueva alternativa?

Me parece que la más grande figura que ha tenido Cuba y creo que deberíamos de volver a tomar de

ella es Capablanca. A mí me parece que Capablanca es un jugador. Y que casi como arquetipo nosotros deberíamos de proponernos a Capablanca. Nos lo deberíamos de proponer porque todo moralista cubano ha sido siempre funesto. Toda la historia de Cuba y toda la cosa de nosotros ha estado siempre llena de moralina. Me interesa enormemente Capablanca porque creo que significaría una especie de giro de 180 grados en la vida cubana.

O sea, no proponernos esas metas mesiánicas que terminaron como ya se sabe en Fidel Castro, etc., etc. Sino que fuéramos un país en que una viejita que se dedicara a cultivar claveles, se dedicara a cultivar claveles. Y la honestidad de esa viejita consistiera exclusivamente en eso, que la viejita no apareciera después con unos cartelones, ni quisiera derrumbar tiranos. Yo creo que en Cuba nadie se dedicó nunca a cultivar claveles ni a coleccionar sellos de verdad. Todo el mundo quería ser el gran Honesto.

Creo que la literatura se justifica como juego, que el literato puede serlo de verdad y no pretender una especie de escamoteo, que después su juego sea una conciencia moral. Una de las cosas que más combato es que se está jugando pero después se pretende que ese juego es conciencia moral. Ahí hay una cosa muy sutil pero creo que es uno de los grandes defectos de la literatura hispanoamericana actual.

La denuncia de esto puede parecer como si yo inclinara la balanza hacia una cosa de sinceridad. No, a mí eso no me interesa. Me parece que la sinceridad, la moralidad en letras mayúsculas son siempre el reverso del bombín. Además, en Cuba siempre tuvimos esa tremenda experiencia. Todo ese tipo de hombre honrado siempre terminaba al final vendiéndose.

No siento contradicción en mí al pretender ser un notario y a la vez hacer un elogio de Capablanca, del juego. Creo que dentro de la dialéctica mía, eso está, si no fundido, digamos que quisiera llegar a esa síntesis. Son dos componentes que ya para hablar en tópicos contemporáneos de yin y yang, los siento como yin y yang. Creo que en todo juego hay un punto de seriedad y en toda seriedad o sinceridad entre comillas hay un juego.

Pero has dicho algo que parecería una clave. Dijiste llanamente que en todo juego hay un punto de seriedad pero al ir a decir lo inverso, que en toda seriedad hay un punto de juego, empezaste a meter comillas. O sea, la otra actitud la aceptas limpiamente pero la actitud inversa te resulta muy sospechosa.

Me parece muy inteligente esa observación. La acepto, fundamentalmente. Es una cuestión que si la cogiese un siquiatra, habría que trabajar sobre eso.

Hemos hablado como loros.

Ilustraciones de Fernando de Szyszlo