

CONVERSACIÓN EN OLOMOUC:

Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto,
Abilio Estévez y Mempo Giardinelli

Enrique Rodrigues-Moura

LOS organizadores del I Coloquio Internacional de Estudios Latinoamericanos celebrado en la Universidad Palacký de Olomouc, tuvieron la amabilidad de adjudicarme la moderación de la mesa redonda con los escritores Horacio Castellanos Moya, Alonso Cueto, Abilio Estévez y Mempo Giardinelli. Cada uno proviene de un comarca cultural diferente de América Latina, por utilizar un concepto acuñado por Ángel Rama: América Central, mundo andino, caribe y cono sur. La relación directa entre el título del coloquio, Literatura y política. Perspectivas actuales, y los escritores invitados, permite constatar que tres de los cuatro han pasado por la experiencia del exilio por motivos políticos, y que los cuatro muestran un mayor o menor compromiso social, crítico, con la cosa pública de sus países de origen: a día de hoy, dos residen fuera (Castellanos Moya, en los Estados Unidos; Estévez, en Barcelona) y dos en sus lugares de origen (Cueto, en Lima; Giardinelli, en el Chaco). Este citado compromiso socio-político se aprecia, a veces, en sus declaraciones como autores empíricos, pero sobre todo durante la lectura de sus textos literarios, los cuales permiten una legítima interpretación en clave de crítica o reflexión políticas. Culturalmente, los

cuatro se socializaron en diferentes rincones de América Latina y en tiempos de la Guerra Fría, hecho histórico que recorre sus libros y deja huellas. Siguiendo estas huellas, comenzamos el debate en Olomouc y lo prolongamos en el tiempo y en el espacio virtual durante algunas semanas. Sus consideraciones se recogen a continuación.

Horacio Castellanos Moya: “¿Cómo narrar lo inenarrable?”

Tomo la novela *Insensatez*, del año 2004. El protagonista narra en primera persona su trabajo. En un país centroamericano, huyendo del suyo, es invitado, previo pago, a participar en un proyecto de lo que se ha venido denominando en América Latina como comisión de la verdad, esos loables y nunca suficientemente elogiados programas tan comunes en el continente que rescatan las voces de las víctimas. El trabajo del protagonista y narrador de *Insensatez* es revisar el estilo de los testimonios ya recopilados. Se trata de entrevistas a víctimas indígenas, casi todas víctimas de los grupos paramilitares o incluso de los propios militares. Como dice el propio texto: “[E]l ejército había obligado a la mitad de la población a que asesinara a la otra mitad, que mejor que el indio matara al indio y que los vivos quedaran marcados” (Castellanos Moya, 2004: 151). Lo que llama la atención de estos testimonios son algunas frases que el narrador nos permite leer, frases que son como versos de poemas labrados a conciencia, frases que actualizan el dolor de las víctimas y, además, en un lenguaje nuevo; es decir, versos en lengua española pero con una sintaxis diferente, posiblemente indígena. Frases, versos, que marcan al lector: Leo algunas de estas frases que, aisladas, funcionan como versos lapidarios:

Yo no estoy completo de la mente (1)
 Tres días llorando, llorando que le quería yo ver... (32)
 Pero cuando vamos a poner la vela no hay donde la vela
 [poner (32)
 Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo... (32)
 Lo que pienso es que pienso yo... (43)
 Tanto en sufrimiento que hemos sufrido tanto con ellos (43)
 Hasta a veces no sé cómo me nace el rencor y contra quién
 [desquitarme
 [a veces (68)
 Entonces se asustó y enloqueció de una vez (82)
 No son decires sino que yo lo vi cómo fue el asesinato de él (82)
 Porque yo no quiero que me maten la gente delante de mí (82)
 Si yo me muero, no sé quién me va a enterrar (104)
 Que siempre los sueños allí están todavía (122)

Con Adorno y la barbarie nazi como trasfondo, me surgen las siguientes preguntas: ¿cómo narrar el horror? ¿Con qué palabras se puede relatar lo inenarrable? Y aún más, más doloroso y ambiguo: ¿Cómo convivir con el poder de la palabra capaz de recoger, retratar y transmitir la violencia por medio de una forma poética bella?

HCM: El horror ha existido desde siempre y ha sido narrado también desde siempre. El hombre no es más bueno ni más malo con el paso del tiempo; la evolución no existe en lo que respecta a las pasiones y la vida interior del ser humano. Me parece una idea superficial magnificar el siglo xx con respecto a la barbarie humana; ahora somos más habitantes sobre el planeta y la tecnología se ha desarrollado a niveles inimaginables (en unos pocos segundos el gobierno de Estados Unidos borró del mapa alrededor de 100 mil japoneses con la bomba de Hiroshima, algo tan horrible como el Holocausto). Pero el germen del mal en el corazón del hombre ha sido el mismo desde el comienzo de la historia

hasta ahora. Y eso me parece que no cambiará. Una vez que los demonios de la barbarie se desatan y encuentran una razón a su medida, la historia se repite.

Pero vayamos entonces a nuestros orígenes: ¿cómo narró Homero el horror en La Iliada o cómo lo hicieron los trágicos? ¿Cómo lograron narrar lo inenarrable y transmitir la violencia y el horror a través de una forma poética bella? El reto es el mismo, ya sea que se cuente la guerra de Troya, la invasión napoleónica de Rusia, la guerra civil salvadoreña o la invasión estadounidense de Afganistán. ¿Cuál es la fórmula o las fórmulas a las que se ha recurrido para convertir la barbarie en una obra de arte literaria? Yo no me atrevería a hablar con certeza sobre ello, ni a entrar en particularidades. Puedo mencionar un elemento nada más: la literatura asume y profundiza en la naturaleza compleja y contradictoria del ser humano, sin limitarse a explicarlo a través de las gafas ideológicas o políticas. Por ejemplo, para entender la Segunda Guerra Mundial, me ilustra mucho más esa novela maestra que es Vida y destino (1959-1980), de Vasili Grossman, que los golpes de pecho de los filósofos marxistas que se sorprendieron al descubrir que ninguna ideología libra al hombre del ejercicio y el placer del crimen.

ERM: Citas una novela política por excelencia, la de Vasili Grossman. En ella, el protagonista, científico, arriesga su posición profesional y social por no apoyar medidas políticas en la organización de su laboratorio. Debido a su excelencia académica, no es condenado por entorpecer el avance del supuesto comunismo de las ciencias puras, ni se le recuerda su condición de judío, y el protagonista recupera su prestigio perdido; lo que le hace relajar la atención. Páginas más adelante, le hacen firmar un manifiesto claramente político, contrario a sus ideas, y ya no tiene fuerzas ni ganas para volver a rebelarse. El Estado totalitario lo ha envuelto en sus poderosos tentáculos. Para narrar el horror con conocimiento de causa, para hacerlo obra literaria, ¿a qué distancia tiene que

posicionarse el escritor del poder? Vasili Grossman vivió, como periodista y en la primera línea del frente, la batalla de Stanligrado. ¿Ayuda esa proximidad real del autor empírico respecto al espanto y a la maldad a elevar las cotas de autenticidad de la narración?

HCM: Es un tema complejo, con muchas aristas, en especial porque no hay una fórmula que explique todos los casos. En primer lugar, la novela de Grossman no es sólo política, sino que tiene muchas capas, se mueve en diversos mundos, todos afectados por la guerra, claro, pero a su amplio conocimiento de los mundos que describe corresponde una enorme profundidad psicológica (se aventura a honduras horribles del ser humano, como el de la judía que va en el tren a morir en el campo de concentración nazi, un relato basado, al parecer, en el caso de la propia madre de Grossman). ¿Fue el hecho de estar en la línea de batalla lo que le permitió a Grossman una visión tan amplia, polifacética y honda? No estoy seguro de ello. Muchos otros escritores estuvieron en la línea de batalla y no pudieron componer una obra de tal envergadura. ¿Fue su cercanía al poder militar soviético en ese momento lo que le permitió entender todas las dimensiones de la guerra? Tampoco estoy seguro. Por supuesto que la experiencia de la acción contribuye a que el escritor recree con mayor intensidad el mundo que describe: Grossman no hubiera podido comenzar *Vida y destino* con los combates casa por casa en la batalla de Stanligrado sin un conocimiento de primera mano de la cotidianidad del combate; de igual forma, Stendhal no hubiera podido comenzar *La Chartreuse de Parme* (1839-1841) con Fabrizio del Dongo perdido en la batalla de Waterloo, si no hubiera participado en la invasión de Rusia con las tropas napoleónicas. Y qué decir de Tolstoi, ¿hubiera podido escribir *Guerra y paz* (1865-1869) sin haber formado parte del ejército ruso en la guerra del Cáucaso?

La cercanía al poder también puede ser una experiencia muy enriquecedora para el escritor, pues las pasiones que se desatan

en las luchas intestinas por el poder son una materia prima riquísima para la literatura. Pero creo que aquí sí hay una especie de ley infalible: el escritor puede acercarse al poder mientras se nutre de experiencias, pero jamás podrá escribir su obra si permanece atado a ese poder, pues lo que más odian los poderosos es verse desnudados por una pluma afilada. Podemos volver al caso de Grossman: sólo pudo escribir *Vida y destino* cuando ya estaba purgado por el poder soviético y esa novela pasó inédita un par de décadas, luego de la muerte del autor, y solo fue publicada gracias a que una copia del manuscrito pudo ser sacada a Suiza (1980) antes de que la encontraran los comandos de la KGB, que barrieron el apartamento del escritor en busca de ella.

Por supuesto que cada escritor es un caso y no hay fórmulas, como dije antes. De otra forma, es imposible explicarse que quizás el mayor diseccionador de los intrínquilis del poder de todos los tiempos, William Shakespeare, nunca haya estado cerca de la corte inglesa, hasta donde se sabe.

ERM: Para cerrar el círculo, para volver a Horacio Castellanos Moya, ¿cómo definirías tu proximidad respecto al poder en El Salvador? Es decir, sin necesidad de confesiones personales, pero teniendo en cuenta que en países pequeños las familias letradas se conocen, se pelean, optan por opciones ideológicas contrarias –hecho que se aprecia en varias de tus novelas–¿cómo observas tu biografía en el marco político salvadoreño? Quizás tu interés por la figura de Roque Dalton (1935-1975) venga de una voluntad de conocer tu espacio en el sistema intelectual salvadoreño, de situar tu particularidad en el conjunto de los demás, con quienes interactúas por medio de la escritura. Tus letras, además, te llevaron al exilio, por tu novela *El asco* (1997), pero, literariamente –quizás también sentimentalmente–, todavía están muy próximas a América Central.

HCM: No tengo ninguna proximidad con los detentadores del poder político y económico de El Salvador, ni con los de la derecha

ni con los de la izquierda que ahora gobiernan. Los primeros, que gobernaron hasta el 2009, me tuvieron bastante animadversión, que quizás a esta altura se ha convertido en desprecio; de los segundos no tengo noticias. He vivido 15 años fuera del país y me he desvinculado de todo. Algunos amigos siguen mi obra literaria y supongo que habrá un grupo muy reducido de personas que ha leído alguno de mis libros, luego de *El asco*. El Salvador es un país con muy poca vida literaria; se lee poquísima literatura y a los círculos de poder no les interesa. Mi biografía en el marco político salvadoreño es algo en lo que no pienso; carece de sentido perder el tiempo en ello. Dalton es la figura más conocida del país, más que por su obra, por las circunstancias truculentas en las que fue asesinado.¹⁹² Yo admiro su poesía (no toda, claro, porque fue un poeta vasto e irregular) y veo en su vida un destino marcado por la tragedia. Ahora bien, tienes razón al decir que yo sigo atado al país en lo que respecta a mi escritura, pero no es al país que ahora existe, no al país actual, sino al quedó en mi memoria y que cada vez se distorsiona más por la lejanía y el paso del tiempo.

Alonso Cueto:
“Los conflictos son un tesoro para el escritor”

Me interesa referirme a la novela *La hora azul* (2005), que cuenta la historia de un abogado bien situado, con una buena y ascendente posición económica y social en el marco de la clase media limeña. De pronto, se ve confrontado, de forma inesperada, con el interior del país, con un otro Perú que también es

192 El poeta comprometido Roque Dalton fue asesinado por sus propios compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo salvadoreño, acusado de ser agente de la CIA, y sin un juicio con las mínimas garantías legales. (nota de ERM)

Perú más, para él, un Perú casi irreconocible. Este abogado descubre que su padre, capitán del ejército y con quien desde la infancia casi no había tenido contacto, durante el tiempo que estuvo destinado en Ayacucho combatiendo a los guerrilleros de Sendero Luminoso, se dedicaba a torturar, violar y maltratar, de forma sistemática, a los peruanos de la región, a los despectivamente denominados “terrucos”. Este padre militar y torturador, según descubre el abogado limeño, se enamoró de una de sus víctimas, pero ésta, tras un tiempo de cautiverio, astuta, logra huir en la noche, en “la hora azul de la primera madrugada” (Cueto, [2005] 2007: 272). La víctima huye pero ya lleva en su vientre un futuro hijo, hijo de ella y del capitán, luego medio hermano del acomodado abogado de Miraflores, el pudiente barrio de Lima. Un hijo peruano por ambos costados, “terrucos” de Miraflores o mirafloreño “terrucos”, propiciado por un representante de la Defensa Nacional. Pero a la vez un hijo inexistente, pues no existe o no es común dicha unión de padres y, cuando la corporeidad o la violencia lo propicia, pasa a ser un hijo invisible en el marco de la sociedad peruana contemporánea.

Al fallecer el padre, atando varios indicios su hijo descubre, preguntando aquí y allá, esta historia oscura de la vida del padre militar, que lo hace sumergirse en la historia reciente del país, al tiempo que en su vida privada. Comienza la búsqueda de las víctimas, la mujer violada por su padre y su medio hermano, y se adentra incluso físicamente en el interior del país: un viaje geográfico, de clase social, cultural. Descubre un país que le era desconocido, con una carga de violencia inimaginable, extraña a su mundo.

El libro funciona, entonces, como un medio para recuperar la memoria de los sin voz, de los derrotados, de los subalternos. Se puede interpretar *La hora azul* como una escritura que busca incorporar al imaginario peruano la memoria comunicativa de los olvidados o ignorados, aquella memoria que sólo se transmite de

padres a hijos, aquella que no sale en los manuales de historia y no ocupa estancias en los museos nacionales. El protagonista, este abogado limeño, conoce otro Perú y quiere contarlo, relatarlo, que no se olvide: “No voy a olvidarlos” (274). El protagonista escribe para hacer Perú.

En este sentido, le pido a su autor que reflexione sobre esta idea: los libros, la literatura, los escritores como formadores de memoria colectiva, de memoria histórica. El poder de la palabra hecha ficción en la conformación de la memoria histórica (nacional o no).

AC: Siempre me interesó ese aspecto de la narrativa como la recuperación de la voz de los olvidados. A diferencia de la historia, los individuos que le interesan a la literatura no son solamente los protagonistas de una época, sino los personajes secundarios, los anónimos, los que han sufrido de forma privada. Siempre me llamó la atención la frase de Balzac según la cual la narrativa es la “l’histoire privée des nations”.¹⁹³ Yo viví gran parte de la guerra de Sendero Luminoso en Lima, pero mi visión estaba parcializada, porque estaba en un barrio relativamente acomodado. Había viajado a Ayacucho durante el conflicto, pero no había hurgado realmente en la vida de los que sufrían o habían sufrido la guerra de cerca. Cuando decidí escribir el libro, viajé otra vez a Ayacucho, me entrevisté con algunos ex-soldados y ex oficiales. También conocí a dos senderistas retirados. Pero lo más duro fue hablar con la gente de la calle en Ayacucho y en los barrios de los inmigrantes en Lima. Muchos de ellos, de una manera casual, cargaban con varias historias de muertos a sus espaldas: amigos, parientes,

193 Cita que se puede leer en el prefacio de la segunda parte del conjunto de ensayos que Honoré de Balzac reunió bajo el título de *Petites Misères de la vie conjugale* (1830-1846). (Nota de ERM)

vecinos. Todos contaban cómo habían sabido de la muerte o visto morir a todos ellos. Las historias de muertos siempre son las más inolvidables. Pero estaban también las historias de los héroes anónimos. Uno de los testigos me contó la historia de un profesor que se negó a cantar el himno senderista delante de sus alumnos y fue ejecutado en el salón de clase por los terroristas. Otro me contó de cómo habían descolgado el cuerpo de un amigo que los senderistas habían atado a un árbol, para poder enterrarlo con dignidad. Me parece que la narración es un intento por explorar las posibles conductas del ser humano, aquello que somos capaces de hacer. Nuestra verdadera identidad sólo se revela frente al riesgo, a la aparición de lo inesperado. Y es por eso que las guerras son un escenario privilegiado para este camino de exploración.

Lo que el protagonista de la novela descubre es que el universo de extraños que él ignoraba estaba compuesto también por gente muy cercana a él. Los extraños y los “enemigos” habían convivido en las mismas ciudades o incluso en los mismos barrios. Me interesaba especialmente ese contexto, pues el protagonista descubre que todo aquello que le había parecido ajeno a él, había convivido en su interior: la vida de su padre, la de su hermano y la de él mismo. Este es un hecho muy común en la América Latina: sociedades que viven divididas, separadas en bloques raciales, culturales, sociales y económicos. Estas áreas de la sociedad no tienen comunicación entre sí hasta que ocurre un evento como una guerra civil que las pone en comunicación. Lo que creo que descubre el protagonista y lo que me interesa enfatizar es que la pureza nunca ha existido y que todos los seres humanos somos expresión de esa permanente mezcla que ha sido la historia de la civilización. Un género tan híbrido, impuro, mestizo como la novela es el mejor vehículo para expresar esa variedad.

Creo que en general en el mundo de hoy vivimos un proceso de mestizaje cultural que es una de las razones por las que ésta es

una época tan atractiva para un escritor. En las ciudades de Europa y de Estados Unidos, por primera vez coexisten personas de orígenes tan distintos en los mismos espacios públicos. Ésta es una historia que los peruanos conocemos desde hace muchos años, porque nuestro país siempre ha sido un punto de encuentro de migrantes de Europa, Asia y África. Esta multiplicidad de culturas ha sido causa de nuestra riqueza y también de nuestros conflictos. Esos conflictos son los que han producido muchos de nuestros traumas. Pero los conflictos son un tesoro para un escritor, porque no hay una historia sin conflictos. Es por eso que ser un escritor peruano es un privilegio. Es un país más lleno de Historia y de historias.

ERM: La cita de Balzac que comentas la utilizó Mario Vargas Llosa en su novela *Conversación en la Catedral* (1969), a modo de epígrafe. Tiene una función poética innegable: avisa al lector de qué tipo de libro tiene entre manos, qué proyecto literario persiguen las páginas que va a leer. Esa visión totalizadora, con voluntad de abarcar una sociedad, de describirla y de buscar entenderla, se aprecia en *La hora azul*. Una novela con una importante voluntad referencial; por ejemplo, el libro *Las voces de los desaparecidos*, publicado por la Defensoría del Pueblo (2001), que se cita en la novela (159), existe, y cuenta quince historias personales desgarradoras ¹⁹⁴; o, por citar otro ejemplo, la anécdota que me acabas de relatar, acerca del deseo de enterrar dignamente a una víctima, a modo de *Antígona*, también se narra en la novela: “y allí lo colgarón al señor Zárate. Allí lo dejaron pero advirtieron a la población de que nadie debía sacar el cuerpo de allí para enterrarlo. Pero a ese muchacho Chipana le

194 El 28 de agosto de 2003 se presentaría el más completo *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que cita ese texto de 2001.

daba pena ver al señor Zárate colgado en el árbol, le daba pena verlo, así que una mañana se juntó con un grupo de amigos y lo bajaron al cuerpo del señor Zárate y lo enterraron.” (190). Observando, además, que el protagonista narra en primera persona su historia, con vocación de tener lectores –“quizá algún día, en algún lugar, Guiomar podrá leer este libro” (184)–, que el final otorga cierta esperanza de reconciliación nacional, y, muy importante, que el abogado protagonista narra hechos que un “autor contratado” ha mejorado con “su maldito estilo y su nombre en este libro” (14), el lector puede llegar a fantasear con la idea de que el Alonso Cueto empírico no se conforme sólo con la ficción, quizás incluso que desconfíe de ella para transmitir su mensaje. Como si hubiese demasiado en juego para dejarlo sólo en manos de la ficción. Me interesan tus observaciones al respecto.

AC: La historia del señor Zárate y la de Quinta Chipana proviene de hechos reales, que investigué durante los años de preparación de la novela. Incluso la novela está dedicada a Chipana. Hay muchos otros nombres y situaciones que recogí de mis viajes a Ayacucho y a Huanta. Estas historias son injertos de realidad en una historia ficticia que, sin embargo, está basada en una historia real, algunos de cuyos protagonistas todavía están vivos. En realidad, todas estas historias, incluso las más reales, son esencialmente ficticias, porque están incorporadas a un género ficticio que es la novela. Y aún así, siento que la relación de la novela con la realidad es tan fuerte que serían incomprensibles sin una noción de la época histórica y de la violencia de esos años. Si pudiéramos suponer que esta historia fuera totalmente inventada, hubiera ocurrido solo en la imaginación del autor, si nunca hubiera existido Sendero Luminoso o la represión del ejército, o las personas y la situación en las que se basó, nuestra percepción de ella sería totalmente diferente. Esta relación esencial con la realidad es lo que la novela necesita para lograrse como ficción. Al mismo

tiempo, creo que la ficción no acepta la realidad en su transcripción directa. Necesita que los materiales se organicen, se armonicen de algún modo. Incluso las situaciones que pueden ser repetitivas y banales en la vida real necesitan transformarse en la ficción.

Sin embargo, creo que tienes razón al suponer que hay como un intento por trascender la ficción, para transmitir la verdad que la historia busca transmitir. Creo que la narrativa sigue existiendo porque cada situación humana sigue teniendo matices nuevos. Un escritor busca nuevas palabras, nuevas expresiones, nuevos estilos que se adapten a lo que esa situación ofrece. Sin embargo, siempre siente la frustración de que las palabras no son en sí mismas suficientes. Me parece que la frustración frente a las palabras, la lucha con ellas, es esencial al trabajo de un escritor. Cualquiera que se sienta satisfecho con el medio, no va a buscar agotarlo y explotarlo, para adecuar las palabras a los contenidos y emociones singulares que busca transmitir. En cierto sentido, he buscado siempre una literatura testimonial, que suprima los adornos, incluso los más elementales (“el maldito estilo”), en el registro de la realidad. El interés de un escritor está en la creación de un lenguaje complejo y verdadero que esté a la altura de la realidad personal y social que busca expresar. Pero es un proyecto que nunca podrá realizar del todo. Lo que queda son los restos de esa búsqueda.

ERM: Estoy muy de acuerdo contigo en que, sin nuestro conocimiento de los hechos históricos de la reciente violencia en el Perú, los fundamentales elementos referenciales de la novela no tendrían coherencia y su universo narrativo, sin esa relación con el mundo extra-novelesco, no transmitiría esa conmovedora fuerza ética, quizás uno de los mayores logros de *La hora azul*. Cuando pase el tiempo, cuando la memoria comunicativa –la que se mantiene viva pasando de generación a generación– haya hundido en el olvido lo que fueron esos años de terror y miedo, cuando ese mundo referencial sólo se encuentre en los libros de historia,

quizás la recepción de la novela sea otra. Muy posiblemente. En ese sentido, adentrándonos en ese hipotético futuro, quizás la obra narrativa de Alonso Cueto sea interpretada como un intento de transmitir memoria histórica a sus conciudadanos, consciente de que la literatura tiene ese poder transmisor que no alcanza el discurso historiográfico, por ejemplo, pues facilita que el lector suspenda, a ratos, el juicio analítico, y se deje embargar por lo que lee, por las tramas narrativas y personajes del mundo de la ficción. La duda crítica, si viene, viene después, no siempre durante el propio acto de lectura. Creo que esta afirmación interpretativa es más que plausible para *La hora azul*, pero también aceptable para la novela *La venganza del silencio* (2010), encuadrable en el género policial, pues el destinatario de las averiguaciones es el futuro hijo del narrador, que deberá conocer, ése es el deseo del protagonista, la historia de su familia: “Sabrá de todos ellos. Quizá aprenderá con nosotros a conocerlos. Incluso a quererlos.” (Cueto, 2010: 319). Sólo conociendo la cambiante identidad de uno mismo, sea la genética o la colectiva, uno puede conocerse, soportarse, quizás quererse. ¿Qué opina el autor empírico Alonso Cueto sobre esta posible poética de la obra narrativa de Alonso Cueto? Y una pregunta menor, más rápida, ¿quién es Quinta Chipana, a quien has citado antes y a quien dedicas la novela *La hora azul*: “A Quinta Chipana y a sus amigos de Vilcashuamán” ([9]).

AC: Antes que nada, te contesto sobre Quintiliano Chipana. La historia que se cuenta en la novela es cierta. En los años ochenta, los senderistas entraron a Vilcashuamán, descubrieron que el señor Luis Zárate había vendido algo de comer a los soldados y lo ejecutaron. Luego colgaron su cadáver en la plaza pública del pueblo, advirtiendo que los pobladores no debían bajarlo de allí. Chipana y sus amigos conocían al señor Zárate y tuvieron pena de verlo colgado así. En la noche, lo descolgaron, lo enterraron y luego huyeron hacia el cerro. Esa noche

durmieron en unas cuevas. Por la mañana, tomaron un ómnibus que fue interceptado por los senderistas. Felizmente para ellos, ninguno de los senderistas sabía lo que habían hecho y no les hicieron daño. Quinta Chipana vive hoy en Lima, aunque muchos de los recuerdos de la guerra no lo dejan ni lo dejarán tranquilo.

Esta historia me sirve para contestarte a la otra pregunta, porque me parece que una de mis intenciones en la novela era dar cuenta de actos heroicos y anónimos, que evidentemente el periodismo ignora u olvida y que la Historia no toma en cuenta. Lo que creo es que la novela como género tiene el privilegio del salto imaginativo y verosímil de la realidad, el acceso a esa zona privada que puede razonarse como real, pero que no está comprobada por las exigencias del periodismo y de la historia. La ilusión de realidad que da la literatura es curiosamente mayor a la de estos géneros que practican una fidelidad a lo real. La imaginación puede ser el instrumento más adecuado para llegar a la verdad histórica o a su representación. Pero también está claro que este salto es con frecuencia arbitrario en la narrativa o el teatro. No hay más que ver obras históricas como *Richard III* (ca. 1591), de Shakespeare, o la descripción de la batalla de Waterloo en *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo, para entender que son versiones que cambian eventos históricos, pero que han tenido un efecto persuasivo mayor al de los libros de historia. El *Richard III* más popular será el de Shakespeare y no el de los historiadores.

Me interesa que ese salto imaginativo sea responsable, verosímil y adecuado a la realidad, aunque sé que siempre lo será desde el punto de vista del escritor. Pero mi intención sí era reconocer diversos aspectos del heroísmo anónimo que las guerras revelan y sugieren. En muchos otros libros míos me han interesado también los héroes anónimos, no en situaciones de guerra sino de vida cotidiana. En un pasaje de *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, de George Eliot, un personaje le dice al otro que “for

the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs.” ¹⁹⁵

Esta percepción del mundo como la creación de unos héroes anónimos, que hoy descansan en tumbas olvidadas, es lo que más me interesa. En cierto sentido la narrativa es un modo de hacerles justicia. Creo que la narrativa ofrece la versión de personas que deciden continuar con sus vidas, a pesar de todas las razones que hay para no hacerlo. Lejos de motivaciones ideológicas, doctrinarias o religiosas, los personajes que me interesan deciden vivir un poco al estilo sencillo de los de Chéjov, un autor por el que guardo veneración. Ese impulso instintivo por seguir con su vida, en medio de todas las adversidades, es el acto heroico esencial de los seres humanos. Registrar ese impulso y contar sus pormenores es la razón por la que la narrativa es, en último sentido, un homenaje a la capacidad de las personas por resistir y por continuar. Es evidente que el haber nacido y haber crecido en un país como el Perú me ha dado incontables ocasiones de ser testigo de estas hazañas. La cita que haces de *La Venganza del Silencio* es otra muestra, que en este caso me revelas a mí mismo, de que eso es lo que más me apasiona del género.

Abilio Estévez: “La literatura es una forma de superación de las fracturas de la realidad”

Abilio Estévez posee una amplia obra publicada en varios géneros: novela, cuento, poesía y teatro. Me detengo en una novela

¹⁹⁵ Concretamente, son las palabras que cierran la novela, publicada por primera vez en 1871-72. (nota de ERM)

breve bastante reciente: *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010). El protagonista, intelectual cubano de nombre Constantino Augusto de Moreas, llega a España para impartir una conferencia sobre José Martí. Decide, sin hacer ruido, exiliarse; y viaja a Barcelona. El libro narra en primera persona sus reflexiones, sus recuerdos. Hay unos comentarios que, en función de la temática en torno a literatura y política, me han interesado sobremanera. Se trata de lo que le ocurrió al protagonista de *El bailarín ruso de Montecarlo* en el año 1969. Aventuró, al hilo de unas propuestas de intelectuales norteamericanos, que había “rasgos homosexuales en la personalidad de José Martí” (Estévez, 2010: 91). El protagonista, por entonces joven, aprovechó el lance y escribió un breve texto: “[...] escribí un ingenuo (o estúpido) artículo para la revista de la Escuela de Letras. Dos o tres páginas, no más, en las que trataba de explicar que la grandeza del apóstol de nuestras guerras de independencia no podía quedar mermada por una homosexualidad supuesta. [...] [E]xpuse que, aun cuando fueran ciertas las suposiciones, su calvario y su heroísmo quedaban intactos.” (92). Es decir, el protagonista y narrador de la novela discute la pertinencia o no de una homosexualidad en potencia de José Martí, luego ejerce una crítica subversiva, no obstante meramente teórica, contra la revolución cubana. La propia narración lo anticipa escasas líneas antes: “Una revolución, si es verdadera, no admite desviaciones. Y la mariconería es una desviación”. (91). En el marco de esta ficción, observamos la violencia implícita que posee el verbo; y en este caso, en principio, sólo en potencia. Me interesaría conocer tu opinión al respecto, arrancando en tu novela *El bailarín ruso de Montecarlo* y adentrándote en la Cuba revolucionaria de la Guerra Fría.

AE: En este caso la ficción nace de una cierta dosis de verdad. Recuerdo la polémica sobre los rasgos homosexuales de Martí que algunos académicos norteamericanos encontraban en sus

poemas “Al buen Pedro” y “Homagno audaz”, de *Versos libres*, donde, entre otros versos enigmáticos, aparecen estos:

«¡Máscara soy, mentira soy, decía;
 Estas carnes y formas, estas barbas
 Y rostro, estas memorias de la bestia,
 Que como silla a lomo de caballo
 Sobre el alma oprimida echan y ajustan,—
 Por el rayo de luz que el alma mía
 En la sombra entrevé, —no son Homagno!» **196**

Y recuerdo las respuestas “contundentes” de Cintio Vitier y Fina García Marruz, dos críticos y estudiosos de la obra de Martí, muy católicos y muy afines al gobierno de Castro (en esto del catolicismo y de la afinidad al gobierno la contradicción es sólo aparente), quienes salieron al paso de estas “calumnias”, puesto que para ellos se trataba de una maniobra de los “enemigos de Cuba” para “deshonrar” al Apóstol; esto significaba “desapostolizarnos”, o, lo que es lo mismo, dejarnos huérfanos de esa figura fundacional, y, por tanto, despojarnos de la patria. El menoscabo, el estigma del pater, nos desamparaba y dejaba, consecuentemente, sin patria. Recuerdo que en esos años, desde mi juventud y desde el reconocimiento de mi propia homosexualidad, no entendí por qué algunos rasgos de homosexualidad en Martí, o una homosexualidad total (e increíble, ya lo sé: el propio Martí mostró su homofobia en los ensayos que le dedicó a Walt Whitman y a Oscar

196 Versos del poema “Homagno”, publicado en *Versos libres* (1891). Aquí, citado de Martí, José (1985). *Poesía completa*. Edición crítica a cargo del Centro de Estudios Martianos. Ciudad de la Habana: Letras cubanas, volumen 1, p. 82. (nota de ERM)

Wilde) tendrían que dejarnos sin Apóstol. ¿Qué deterioro podía sufrir el mito Martí aun cuando hubiera sido en efecto un homosexual? ¿No era, en rigor, motivo de mayor admiración? Desde mi punto de vista, su figura adquiriría por eso un mayor heroísmo. ¿Había algo de aún más heroico que un homosexual del siglo XIX, en una sociedad como la cubana del siglo XIX, organizara los elementos tan distantes, disímiles, conflictivos (entre los que se hallaban los egos recalcitrantes y machistas de tantos guerreros) para levantar en armas a todo un país? Eso fue lo que yo pensé. Mi personaje fue, no obstante, más allá, y escribió un artículo que no se publicó. No discutía la homosexualidad improbable de Martí, sino el hecho de que tocar lejanamente esa probabilidad no lo despojaba del apostolado. En la ficción, mi personaje es castigado, aunque termina convirtiéndose él también en un especialista en la figura y la obra de José Martí. Aunque esto ya entre en el campo de la especulación, creo que en la realidad hubiera sido peor. Desde muy pronto, la revolución había comenzado una escalada contra la homosexualidad (sobre todo contra la masculina: la homosexualidad femenina fue siempre más tolerada por los dirigentes de la revolución). Una escalada en todos los terrenos; principalmente en su lado más visible y habitualmente vulnerable, el de la cultura. Quizá sería mejor decir que no había comenzado, que se iba extendiendo inexorablemente. Su origen había tenido lugar mucho antes, y poco a poco. De modo que mi país —el país en el que nueve años antes había triunfado una revolución— comenzaba por demostrar la falsedad de la vehemente pintada del centro Censier de París (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3): “L’émancipation de l’homme sera totale ou ne sera pas”. Innumerables actores, actrices, escritores, pintores, músicos, fueron expulsados de sus puestos de trabajo, de las escuelas donde daban clases. Se les llamó “parametrados”. La fea palabra quería decir que “no cumplían con los parámetros sociales”. A pesar de

las recientes disculpas de Fidel Castro por la persecución homosexual de aquellos años, al diario mexicano *La Jornada* —en las que llegó a justificarse con el argumento de que demasiados problemas de “vida o muerte” le impidieron atender esa injusticia—, lo cierto es que en un temprano y agresivo discurso de 1963, y que se puede consultar en la red sobre las “desviaciones sociales e ideológicas”, el jefe de la revolución había declarado:

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos (RISAS); algunos de ellos con una guitarrita en actitudes “elvispreslianas”, y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre. Que no confundan la serenidad de la Revolución y la ecuanimidad de la Revolución con debilidades de la Revolución. Porque nuestra sociedad no puede darles cabida a esas degeneraciones (APLAUSOS). La sociedad socialista no puede permitir ese tipo de degeneraciones. ¿Jovencitos aspirantes a eso? ¡No! “Árbol que creció torcido...”, ya el remedio no es tan fácil. No voy a decir que vayamos a aplicar medidas drásticas contra esos árboles torcidos, pero jovencitos aspirantes, ¡no! Hay unas cuantas teorías, yo no soy científico, no soy un técnico en esa materia (RISAS), pero sí observé siempre una cosa: que el campo no daba ese subproducto. Siempre observé eso, y siempre lo tengo muy presente. Estoy seguro de que independientemente de cualquier teoría y de las investigaciones de la medicina, entiendo que hay mucho de ambiente, mucho de ambiente y de reblandecimiento en ese problema. Pero todos son parientes: el lumpencito, el vago, el elvispresliano, el “pitusa” (RISAS). ¿Y qué opinan ustedes, compañeros y compañeras? ¿Qué opina nuestra juventud fuerte, entusiasta, energética, optimista, que lucha por un porvenir, dispuesta a trabajar por ese porvenir y a morir por ese porvenir? ¿Qué opina de todas esas lacras? (EXCLAMACIONES.) Entonces, consideramos

que nuestra agricultura necesita brazos (EXCLAMACIONES DE: “¡Sí!”); y que esa gusanera lumpeniana, y la otra gusanera, no confundan La Habana con Miami. [...] ¹⁹⁷

En 1965 se abrieron los campamentos militares para recluir a homosexuales, religiosos, delincuentes potenciales y potenciales “contrarrevolucionarios”. La revolución no sólo encerró a delincuentes, sino a “posibles” delincuentes, en una extraordinaria fusión entre la potencia y el acto. Se apartó del “proyecto social” o del “proceso”, como entonces se decía, a aquellos que, frente al destino manifiesto de la patria, mantenían una “conducta impropia”. Se crearon las llamadas UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción). Setenta años después del desafortunado Valeriano Weyler y su diabólica idea de la reconcentración, ¹⁹⁸ veinticinco después de los campos nazis de encierro para judíos y otras “lacras”, volvían a abrirse en el mundo los campos de concentración. Que fueran de “escala menor”, que no concluyeran en cámaras de gas, careció y carece de excesiva importancia para las víctimas. Y se dirá, con razón, que la homofobia no es asunto únicamente cubano, que la intransigencia contra el “diferente”, la homofobia en particular, se halla en casi todas las historias

197 El discurso fue pronunciado el 13 de marzo de 1963. Se puede leer en la página web del propio gobierno de Cuba, en la sección de discursos del año 1963 (<http://www.cuba.cu>; aquí, mayúsculas del original). Las declaraciones de Fidel Castro al periódico *La Jornada* sobre la homosexualidad en la Cuba revolucionaria de los años sesenta fueron realizadas a su directora, Carmen Lira Saade, y publicadas el 31 de agosto de 2010. (nota de ERM)

198 Método militar utilizado por el general español Valeriano Weyler, durante su etapa como Capitán General de Cuba, por la que se concentraron a los campesinos en ciudades controladas por las tropas de España, con la finalidad de evitar que el enemigo pudiese recibir ayuda. La complejidad del amplio movimiento de población provocó una gran mortandad por motivos alimenticios e higiénicos. (nota de ERM)

posteriores al surgimiento de las religiones monoteístas. En Occidente, con especial virulencia desde los siglos XI y XII, siglos de Cruzadas, en que se endureció de modo considerable la intransigencia en contra de cualquier minoría. En particular, el machista mundo hispano ha sido extraordinariamente minucioso en su escarnio contra el homosexual. Sí, por supuesto que existía homofobia en la Cuba anterior a 1959. Nadie podrá negarlo. Desde antes incluso del surgimiento de la nación los homosexuales se vieron violentados a la máscara o al escarnio. La palabra “pájaro” y un movimiento de manos imitando alas servían de ofensa. Según el sabio Fernando Ortiz, la costumbre de llamar “pájaros” a los gays venía del mundo negro, de cundango, que en mandinga quiere decir “pajarito”. Al igual que todos los homosexuales cubanos, ellos también sufrieron incontables humillaciones. Sin embargo, encuentro al menos tres razones para destacar el lado terrible de la homofobia en aquella isla nuestra posterior a 1959. La primera, la poca variedad del discurso en casi ochenta años. La segunda, que viniera implementada por un proceso autodenominado revolucionario, que se proponía, por tanto, subvertir las estructuras sociales, económicas, políticas, morales; entre otras cosas, sorprende —y decepciona—, la moral, los prejuicios cristianos que pervivieron en revolucionarios que se confesaban ateos. Tercera razón —tal vez la más brutal— el carácter institucional, estatal, que asumió la homofobia. Es bien diferente el homosexual que sufre la repulsa de quienes lo rodean, que conoce el “apresamiento” y la “desposesión”, de eso que Didier Eribon ha llamado “el poder de la injuria” (por dolorosa que esta sea), al gay injuriado por todo un aparato policial. El gay bajo la mirada aterradora del poder. La represión contra las minorías en la Cuba revolucionaria duró largo tiempo. En cualquier caso, el tiempo que es capaz de soportar una vida humana. Años en los que el escritor Reinaldo Arenas padeció prisión en el castillo de La Cabaña. Años en los que

Virgilio Piñera y José Lezama Lima, dos de los más grandes escritores del siglo XX, desaparecieron de las imprentas, de los planes estudios, de la vida social y fueron obligados a una vida de riguroso silencio. Como fantasmas. No por simple juego de la imaginación, Virgilio Piñera creó el verbo “fantasmar” (volver fantasma), en su pieza *Dos viejos pánicos* (1968). Apartar, expulsar, separar, recluir, dividir, confinar, fantasmar: constantes sociales y políticas del aparato represivo revolucionario. Todavía en los años ochenta, avanzados los noventa, quienes habían contraído el vih/sida se vieron forzados a permanecer en lo que se conoció como “sidatorios”, en las afueras de las grandes ciudades. Como los leprosarios de la Edad Media. Aunque al menos, creo saber, no se les colocó campanillas al cuello. Aún recuerdo la noticia del primer muerto por sida, en la primera plana del periódico Granma. Ignoro si en efecto era el primer muerto por sida, o el primero del que se daba noticia. En todo caso, en la información se destacó algo que a primera vista habría parecido insustancial: el fallecido se desempeñaba como diseñador de algún grupo de teatro, hacía poco había estado de gira por Nueva York: “Diseñador”, “grupo de teatro”, “Nueva York”. No había, por supuesto, ingenuidad en la noticia. La revolución nunca toleró la “debilidad”, cualquier debilidad, y la mariconería era una gran debilidad. La revolución tenía que ser hecha por hombres verdaderos y por mujeres hombrunas. Cualquier representación del “hombre nuevo” mostraba a un joven muy musculoso, un atleta, de rasgos extremadamente viriles que alza una hoz o un martillo o las dos cosas. De manera que el que fuera delicado, lánguido, dado a la nostalgia, consumidor de poesía (lírica) y música de Chopin, era un estorbo, un enemigo en potencia y se hallaba fuera del “proceso”.

ERM: El personaje Constantino Augusto de Moreas fue amonestado y, como reflexiona al principio del libro, muchos años después del fracasado artículo sobre la supuesta homosexualidad

de Martí, “decidió retirarse de la batalla, fugarse, batallar de otra forma, refugiado, observando con disimulo, entre libros” (Es-tévez, 2010: 25), con el fin de “ganar el cielo, el otro cielo de la aceptación social.” (93-94). En principio, se le podría criticar ese conformismo político-literario, si bien, desde el ámbito de la resistencia, cada uno reacciona de forma diferente ante una dictadura. Sobre el tema, las reflexiones de Hannah Arendt son muy valiosas. Me interesa, no obstante, la narración de la zafra de 1969-1970, a la que el protagonista va de forma obligada, para no desentonar de su “fe en la revolución” (89), hecho que se daba por supuesto por esos años en la isla. En Guacamaro, en el centro de la provincia de Matanzas, para liberarse “del horror” (94) del corte de caña, decide automutilarse, luego muestra una fuerza de voluntad inesperada en alguien que ha optado por no señalarse, por adaptarse: “Provocando al destino, descalzo, sin camisa, coloqué el recipiente, dejé que el agua hirviera y luego lo tomé con vacilación, como si no pudiera con su peso. [...] El agua hirviendo golpeó mi pie descalzo, el izquierdo, el más delgado, el que cojea.” (95-96). El dolor físico como escapatoria de otro dolor físico, el corte de caña, pero también del dolor causado por la represión político-intelectual. El endeble personaje Constantino Augusto de Moreas gana con ese acto un matiz trágico, una purificación por medio del agua hirviendo. El lector se pregunta si compensa el dolor de la automutilación a cambio de no participar en la zafra revolucionaria. Parece que sí. ¿Qué opina el escritor?

AE: Por supuesto, se le puede reprochar el conformismo político. Sólo que hay que vivir en un régimen totalitario para saber lo que es, de verdad, la policía política, el miedo a la policía política. Por más que se lea sobre la instauración del terror, no se tiene, a mi modo de ver, una verdadera dimensión de ese terror. La Unión Soviética, por poner un ejemplo, reprimió a sus ciudadanos desde 1917 hasta 1990, o lo que es lo mismo, casi

70 años, y los que se rebelaron fueron muy pocos y esos pocos o huyeron o murieron en el intento. Siempre que alguien me pregunta por qué los cubanos no se han rebelado ante la represión castrista, prefiero no responder. Miro hacia otro lado. Es demasiado agotador tener que explicar siempre lo mismo. Me parece una pregunta frívola o cínica o, en el mejor de los casos, ingenua. Es una pregunta que parte de un profundo desconocimiento de lo que significa el totalitarismo. Para responder, se me ocurre una pregunta que no hago: Y en esas condiciones, ¿usted se sublevaría? Hay “héroes”, claro que los hay, hay personas que no son “conformistas”, pero no cualquiera tiene esa materia, ese don de la heroicidad. Por otro lado, el personaje Constantino Augusto de Moreas vivió su juventud entre 1960 y 1970, una época muy estalinista en la vida cubana, una época bastante diferente a la de ahora, donde la represión continúa, por supuesto, aunque con menos fuerza. En cualquier caso, y desde mi punto de vista, es poco apropiado reprochar conformismo político a Constantino. Es el conformismo de millones de cubanos que, si no pudieron huir hacia Estados Unidos o Europa, intentaron adaptarse, con todo el horror que eso significa.

En cuanto a la “mutilación” como “fuerza de voluntad inesperada”, no me parece en absoluto contraproducente. Muchos (y cuando digo muchos es muchísimos) de los recluidos en las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), que fueron homosexuales, religiosos, personas que habían gestionado su salida del país..., acudían a la automutilación para salvarse del trabajo forzado. Importante: en muchos casos se llegó a la amputación de un brazo; y más: en muchos casos esa automutilación llegó al suicidio. La automutilación tenía una apariencia menos dolorosa que el trabajo forzado. Y quizá (eso no lo sé) redimía de la extraña culpa de aceptar la crueldad de aquel campo de concentración, que es lo que era. Por otro lado, si usted no puede

indignarse, amotinarse contra una policía extraordinariamente poderosa, al menos le queda la posibilidad de autolesionarse, al menos le queda la posibilidad de rebelarse contra sí mismo para salvarse. No veo ningún problema en el hecho de que una persona incapaz de tener los cojones de enfrentarse a la policía política, los tenga, no obstante, para hacerse daño y salvarse así, oblicuamente, de una represión. Recuerdo que en una de mis primeras zafras, en uno de mis primeros cortes de caña, un amigo dejó subrepticamente de comer. Quería provocarse un desmayo y ser llevado a un hospital para que lo excluyeran por enfermedad de aquel trabajo. Y lo logró. El dejar de comer durante días y días le trajo consecuencias físicas. Si lo compensó o no, es algo que ignoro. Sí sé en cambio que fue su modo de “rebeldía”.

Cuando el espacio de libertad que se deja al individuo es tan poco, muchos recurren al único espacio de libertad que tienen: su cuerpo. Entiendo que esto sea difícil de entender para quienes han vivido en democracia. Sería bueno indagar por qué se suicidaron Tsvetáyeva, Mayakovski, Yesenin.¹⁹⁹ Constantino no es tan “grande” como estos. Por eso no se suicida, sólo se vierte agua hirviendo en un pie. Cada uno encuentra la mutilación a la altura de su propia vida.

ERM: El dolor, ya sea físico o psíquico, deja una marca en la existencia del individuo, pudiendo transtornar e incluso destruir la naturaleza de quien lo padece. A partir del dolor se puede construir una narración anclada en una realidad empírica –sentida como real por quien lo padece–, que se afiance frente a una masa ingente de narraciones que pugnan, constructivamente, por alzarse con la hegemonía del discurso. El dolor sería el eje por el

199 Poetas rusos que se suicidaron en 1941, 1930 y 1925, respectivamente. (nota de ERM)

que se podría construir un texto más sólido frente a las erosiones externas, especialmente en tiempos en los que los discursos racionales y emancipadores, antaño tan convincentes para tanta gente, ya hace décadas que languidecen arrinconados por su propio totalitarismo argumentativo.

En *El bailarín ruso* de Montecarlo, al final, el lector se depara con un epílogo que sirve para concluir las acciones empezadas y, sobre todo, para otorgar una importante clave de lectura: el nombre del personaje Constantino Augusto de Moreas es “evidentemente falso” (193), “[I]o escrito hasta ahora es, o lo supone, la justificación de los años de su vida” (193) y, “[c]omo es de sobra conocido, Constantino Augusto de Moreas soy yo” // Palma de Mallorca-Barcelona, 2008-2009” (194). Los datos nos acercan, de la mano de la autoficción, a Abilio Estévez, nombre impreso en la cubierta y también en la portada del libro. La pregunta, que no pretende una respuesta completa, pues se adentra por caminos quizás dolorosos, sería saber si por medio de la literatura se pueden expresar mejor experiencias pasadas –expresarlas, trabajarlas, asumirlas...–; y sí así ha actuado en este libro Abilio Estévez.

AE: Esta pregunta me hace pensar en por qué necesitamos, por qué necesita cada cual, de la literatura. Puede haber muchas respuestas posibles, todas válidas. Una de ellas, sin embargo, es que sin duda ayuda a rellenar y tratar de remediar las fracturas, las hendiduras de la realidad. Escribir una novela quizá sea un modo de volver inteligible un montón de hechos incoherentes. A mi modo de ver la literatura nace de la distancia entre lo que la realidad brinda y la aspiración a otra cosa. Y perdona si de repente me pongo “tremendo”, pero así es como lo entiendo. Me parece que, al menos en mi caso, la literatura sirve para rehacer, como dices, las experiencias pasadas, trabajarlas, asumirlas. La verdad es que no puedo decir que mis libros sean autobiográficos; pero tampoco puedo decir lo contrario. Siempre parto de mí mismo,

de mi pequeña verdad. Nada de lo que sucedió a Constantino Augusto de Moreas me sucedió a mí. Y todo lo que cuento de él de algún modo sí me sucedió. Parece paradójico, como si quisiera jugar con las palabras. Te prometo que no es así. Hay en esa historia un fondo que sí es mi realidad. Una realidad trasmutada, camuflada, cambiada, en la que uno intenta, dando golpes de ciego y sin saber si lo logrará, convertir la trivialidad de una mínima historia personal en una gran historia que pueda ser leída años después y en cualquier lugar del mundo. Es una gran ambición, ya lo sé. Pero lo importante, como decía Lezama Lima, es el flechazo, no el blanco. Para intentar explicarme, es la idea tan bien expresada por Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista* (1997) del striptease invertido. Ese acto, diferente al striptease tradicional, por medio del cual uno comienza completamente desnudo y se va vistiendo con diversos ropajes para presentarse ante los demás. Sí, es indiscutible que trabajo con mi propia vida. También ensayo con la vida de quienes me rodean, que de algún modo también conforman mi propia vida. No creo que pueda hacerlo de otra manera. Ahora mismo, intento escribir una novela que se desarrolla en mi barrio de Marianao, La Habana, en 1933, durante los últimos días del dictador Gerardo Machado. Y, a pesar de que yo nací veinte y un años después de esa fecha, descubro como cada personaje de algún modo me “refleja”, como soy capaz de mirarme en esa historia como a través de un extraño espejo gracias al cual lograra verme con otra cara, otro cuerpo, otra ropa... Los problemas de esos personajes son los míos. Es que hasta la elección de esa fecha que no viví, responde a un modo de pensar, comprender y resolver un “problema” personal. Al fin y al cabo, si uno quiere ser sincero, no puede más que declarar sobre lo que más conoce, que es uno mismo.

Hace muchos años, hacia 1976, Virgilio Piñera tradujo para mí unas páginas del *Diario de Gombrowicz*. Son unas páginas

de 1954, el año de mi nacimiento, y que me acompañan todavía. Páginas que leo y releo, tanto en los momentos de ánimo como en los de agobio, de impotencia, en los que parece que de pronto todas las puertas se han cerrado. Permite que cite aquí el final de esa reflexión de Gombrowicz, porque, por más vueltas que le dé, nunca seré capaz de decirlo mejor: ²⁰⁰

...de la lucha entre la lógica interior de la obra y mi persona (puesto que no se sabe si la obra es sólo un pretexto para que yo me exprese, o bien yo soy un pretexto para la obra), de este forcejeo surgirá una tercera cosa, intermedia, algo que no parece estar escrito por mí y sin embargo es mío, algo que ni es forma pura, ni tampoco expresión mía directa, sino una deformación surgida en las esfera del «entre»: entre yo y la forma, entre yo y el lector, entre yo y el mundo. A esta extraña criatura, a ese bastardo, lo meto en un sobre y lo envío a mi editor.

Mempo Giardinelli:
**“Me pasaré la vida buscando el texto
 que no existe”**

Mempo Giardinelli es un escritor argentino del Chaco, con varios años de exilio en México. Llamo aquí la atención para la novela *Qué solos se quedan los muertos*, del año 1985. El protagonista, exiliado en México por motivos políticos, por haber militado activamente contra la dictadura militar de Argentina, recibe una llamada. Se trata de una ex-compañera de militancia,

200 La cita se encuentra en el capítulo VIII del citado año 1954, concretamente, en uno de los apartados encabezado por el siguiente título: “Sábado”. (Nota de ERM)

con la que vivió una historia de amor, y de la que sigue estando enamorado. Ella también vive exiliada en México, en pareja con otro argentino, a su vez exiliado político. A éste lo acaban de matar en circunstancias misteriosas y ella, sola en país extranjero, le pide ayuda a su ex-compañero, al protagonista del libro, quien pasa a ejercer de detective ocasional, recopila indicios y se acerca, a veces tanteando, al autor del crimen, o por lo menos al inductor. La novela está llena de peripecias, búsquedas, peleas, interrogatorios, persecuciones, etc., propias de las novelas policíacas.

En ese marco estructural del género policial, el protagonista desarrolla, en no pocas páginas, algunas reflexiones autocríticas sobre el papel de la militancia política de izquierdas en Argentina, reflexiones sobre el fracaso de la izquierda latinoamericana, sobre su fracaso personal –no olvidemos que el personaje está en el exilio en México, al igual que Mempo Giardinelli–, sobre la victoria de los militares, sobre la ausencia de democracia en Argentina, etc. Son varias, profundas y dispersas por la novela las reflexiones críticas sobre la dictadura, pero también sobre los sueños de la militancia política de izquierdas: “Nosotros, con todos nuestros errores, intolerancia y autoritarismo –y con los afebrados delirios de muchos de los que comandaron el suicidio, inclusive– fuimos antes víctimas que victimarios. [...] Porque nosotros no fuimos los golpistas [...]. [...] No fuimos iguales que ellos.” (Giardinelli, 1985: 180-1). Ahora bien, estas reflexiones políticas, importantes especialmente si apreciadas desde 1985, luego antes de la caída del Muro de Berlín, antes del fin de la denominada Guerra Fría, quedan ocultas bajo la estructura narrativa del género policial. Quizás el lector las pase por alto, a la búsqueda de la solución del asesinato, del crimen. Las reglas del género mandan y son implacables.

Así, mi pregunta es la siguiente ¿se puede, es efectivo, reflexionar, pensar desde el género policial, o, inevitablemente, los esquematismos genéricos del policial contaminan o cercenan

cualquier intento de pensamiento reflexivo o, incluso peor, lo trivializan? ¿Se puede pensar desde un género literario comercial por excelencia como el policial?

MG: Desde luego que se puede, y en efecto se hace y se hace todo el tiempo. Los esquematismos de un género literario, cualquiera que sea, no tienen por qué cercenar ninguna reflexión. Y tampoco hablaría yo de trivialización o frivolidad. Por respeto a muchos autores y autoras, centenares de ellos y de ellas que trabajan a conciencia y con toda seriedad, no me parece adecuado menospreciar sus alusiones a su realidad circundante. El éxito comercial de un buen libro no necesariamente lo trivializa ni frivoliza; un libro excelente también puede ser best seller, más allá de que es cierto que la gran mayoría de los best sellers son literariamente basura.

En todo caso, el riesgo de lo esquemático sí puede consistir en que la calidad o profundidad de la reflexión sea algo más plana y entonces tengamos que leer mucho más para encontrar grandes textos. Pero eso es otra cosa y a mí me parece parte del encanto de la literatura. Y todavía hay que decir que también podemos estar en presencia de estímulos ligeros, que acaso incitan a escribir descuidadamente a algunos autores. Todo eso puede suceder, desde luego, y hay que tomarlo en cuenta. Pero lo que seguro no me parece es que el género negro se trivialice por ser un género comercial (que todos los son, o quieren serlo, por otra parte), ni me parece que le esté vedado reflexionar sobre cualquier asunto que interese a la especie humana.

Ahora bien, tú preguntas si se puede pensar, reflexionar desde el género policial... ¡Y es claro que se puede! En cualquier género, si se escribe bien y se tiene algo para decir, es posible reflexionar. ¿Por qué habría que admitir limitaciones en la escritura de una novela? Los resultados luego podrán ser mejores o ser menos felices, pero durante el proceso creativo yo no acepto condicionamientos. Y es un hecho que el género policial se presta, casi diría que

idealmente, a todo tipo de pensamiento reflexivo. Y más aún: creo que incluso lo exige, lo propone, lo impone... No puedes ocuparte del delito, del engaño y la mentira y otras conductas reprobables, del castigo que imponen las leyes o de las malas conductas de jueces y policías, por caso, sin echar una mirada crítica al entorno en que todo ello se produce. De donde resulta que justamente los esquematismos del género policial deben romperse, y qué bueno si eso se hace desde la reflexión crítica de lo social. Todo lo que rodea a un crimen tiene referencias sociales, y por ende merece, necesita y demanda una reflexión. A mí me parece que esto sucede de manera natural y espontánea, a punto tal que si imaginamos una novela negra sin este tipo de reflexividad, pues seguramente resultará un texto anodino, intrascendente. Estarás leyendo un plomazo. Y es que ya sabemos, desde Hammett y Chandler, que el crimen no es un desafío al ingenio solamente, no es un puzzle. El crimen siempre tiene motivos, razones que anclan en lo social, como nos enseñó Chandler en “El simple arte de matar” (“The Simple Art of Murder”, 1950) y en sus novelas. Serán razones loables o condenables, serán las mejores o las peores, pero el crimen no se produce porque sí. Y por eso no existe el crimen perfecto, aunque el bueno de Thomas De Quincey quiso exaltarlo en *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (*Murder Considered as One of the Fine Arts*, 1827). Que es un libro exquisito y divertido, pero es sólo eso: un juego. La vida es otra cosa.

Es muy interesante este asunto, y además conviene recordar que, en efecto, esta reflexión, en mi caso, es muy anterior a los grandes cambios del mundo de finales del siglo xx. Obviamente yo tenía entonces más dudas que certezas, y la escritura de esta novela que mencionas fue un ejercicio que me fue brindando, precisamente, algunas respuestas tentativas, que hoy podemos ver que no fueron erradas, pero en aquel tiempo (la novela la escribí entre 1983 y 1984) eran más bien intuiciones, vacilaciones, como

una escritura de exploración... Desde luego, no otra cosa era lo que habían hecho antes Hammett, Chandler y otros, y en mi tradición Rodolfo J. Walsh, Beatriz Guido, Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Juan Martini y tantos más.

En todo caso, en lugar de discutir si los esquemas del género lo autorizan apensar o no, o determinar si lo trivializan o no, yo propondría analizar por qué al género negro contemporáneo se le hace tan cuesta arriba encontrar nuevos caminos de originalidad.

ERM: Desde finales del siglo XVIII y con más claridad a partir del siglo XIX, vivimos inmersos en el paradigma literario de lo nuevo. Si anteriormente un autor podía alcanzar el parnaso literario respetando ciertas reglas poéticas, a partir de la irrupción de lo nuevo como imperativo poético, la gran novela, género por excelencia de nuestra época, tiene que crear sus propias reglas y educar a sus propios lectores. Destruir, pero para construir al mismo tiempo, como ya definió Julio Cortázar, en su Teoría del túnel (1947), sería la labor del escritor. A día de hoy, cuatro son los géneros literarios de consumo con una alta codificación poética: la novela rosa o erótica (eros), la novela policial (tánatos) y las novelas que giran alrededor del tiempo (cronos), luego la novela de ciencia ficción y la novela histórica. Son géneros de partida seccionados del canon más académico y que presentan una decidida voluntad de comunicación con el lector, normalmente exitosa. En el caso de la novela policial (neopolicial o novela negra, según las denominaciones más en boga en el mundo que escribe en lengua española), podría pensarse que el lector ya sabe lo que busca, genéricamente hablando, y no quiere experimentos literarios pero, por otro lado, de modo especial en países con índices de lectura no muy elevados, como los ibero-románicos, el lector de novela policial no suele ser un lector monotemático, también frecuenta otros géneros, también viene de otros géneros. Quizás la búsqueda de originalidad, de la novedad, sea una

barrera frente a los lectores; quizás, tanto los autores, consciente o inconscientemente, como las editoriales no la propicien. Imperaría el contacto con sus lectores habituales; imperarían las leyes del mercado. Desde tu experiencia como escritor, también escritor de literatura policial, y desde tu experiencia como fundador y director de una institución que fomenta el libro y la lectura en Argentina (Fundación Mempo Giardinelli), me interesan mucho tus comentarios al respecto.

MG: Ante todo, yo anotaría que el paradigma de lo nuevo no es sólo literario. Ha sido, históricamente, un imperativo del arte en todas sus expresiones. La originalidad no es otra cosa que una de las infinitas formas de la novedad. Y señalaría también que hoy en día, en 2012, ese paradigma está instalado de manera obsesiva, furibunda y hasta maniática en todo lo relativo a la comunicación, la tecnología y cuantimás... Hace cincuenta años los cassettes de cinta fueron una revolución; y hace treinta años nos deslumbraba el fax. Hoy son instrumentos arcaicos, piezas de museo. De igual modo sucedió con el floppy-disk y ahora con el CD y el DVD, que están siendo sustituidos velozmente. Y el mundo de los chatings y los celulares se renueva por lo menos cada año o cada dos de manera exponencial, dramáticamente. Tú y yo seguimos comunicándonos por e-mail como forma modernísima, pero mi hija de diez años ya no se interesa por ver sus mails, ella hace chating de varias maneras y yo tengo que hacer un enorme esfuerzo para seguirla, comprenderla y obviamente cuidarla.

Es en ese contexto que habría que entender, me parece, el paradigma de lo nuevo. Que en literatura está buscando todavía su característica, que puede ser la categorización que tú señalas, pero también puede ser mucho más. A mí no me interesa el parnaso literario, sino escribir bien, y esto es escribir argumentos y tramas interesantes y significativas, y hacerlo de manera lo más perfecta posible. ¿Será eso lo nuevo? Bueno, lo celebraré si es el

caso, pero sobre todo me pasaré la vida, o lo que me quede de ella, buscando el texto que no existe, el que conmueva y deslumbré como ningún otro jamás, el que produzca en mis lectores las mismas emociones que a mí me produjeron los grandes textos que me formaron, y de los que me siento descendiente.

Por eso, cuando propongo no discutir si los esquemas del género negro lo autorizan a pensar la realidad o no, o si lo trivializan o no, lo que estoy haciendo es simplemente preguntarme por qué el género negro contemporáneo, y todos los géneros, en realidad, tienen tantas dificultades para encontrar nuevos caminos de originalidad. Ésa es la cuestión. ¿En qué consiste la originalidad literaria, y, específicamente, en el género negro? Y me parece que la respuesta debemos buscarla, o mejor dicho, yo la ando buscando, en este fenómeno de la urgencia maniática de renovación que se da en todos los órdenes de la vida. Con lo que me refiero específicamente a la maldita velocidad, a la neurótica prisa que nos propone el así llamado mundo moderno.

Esta locura de correr, de no pensar antes de actuar, de crecer antes de tiempo, de ser adolescentes a los diez años, adultos a los veinte y viejos a los cuarenta, es un perfecto contrasentido para un mundo que, al menos en nuestros países, ofrece esperanzas de vida de más de 75 años. Y ya sabemos que corriendo no sólo no se llega antes a ningún lado, sino que se llega mal. Porque se llega sin pensar, sin elaboración intelectual; que es lo que se les propone a las masas de jovencitos y jovencitas de sonrisas y culos perfectos, pero quién sabe con qué en la cabeza. Y aunque tengan las cabezas llenas de las mejores ideas, la pregunta es si elaboran y qué elaboran, porque no tienen tiempo ni se les da espacio para pensar... Y el pensamiento es lento, como bien señaló Pierre Bourdieu; necesita ser lento, debe ser lento. O no es. Y ésa también es la cuestión.

Entonces, si las nuevas tecnologías nos cambian el presente cada dos o tres años y de acuerdo a las exigencias del mercado;

y así se convierte en obsoleto todo lo que ayer nomás era novedoso; y las nuevas generaciones se desenvuelven en esos cambios como peces en el agua porque lo asimilan a toda velocidad, pero yo creo que sin pensar... ¿cómo no va a estar extraviada, o por lo menos en una profunda crisis, también, la creación literaria, el devenir del Arte, los valores, principios y sentidos que le daban sentido a nuestras vidas?

Yo no sé si a ti te pasa, pero yo leo muchas novelas y cuentos de gente muy joven, y no puedo dejar de preguntarme ante qué fenómeno estoy. Yo no terminé de leer a Balzac completo, ni leí a Dickens completo, ni a Sarmiento completo, y me falta leer millones de libros que quisiera y necesitaría... Mi biblioteca personal, que doné a mi Fundación, consta de unos 14.000 volúmenes, y eso, que parece mucho, en realidad es nada, yo sé que eso es nada. Y sin embargo, en lugar de aplicarme a leer todo lo clásico que me falta, me siento forzado, obligado a leer durante horas y horas textos de jóvenes que no sé si los escribieron ellos o sus editores o sus maestros de talleres literarios, y a los que es fácil detectarles la prisa, la poca maceración, la urgencia por estar en la cresta de la ola de la moda, y moda que por cierto cambia cada dos por tres... Y ojo que no digo con esto que esté mal lo que hacen, no digo eso, algunas novelas son amenísimas y hasta las hay interesantísimas, pero déjame que exprese mi perplejidad. Porque en esos contextos yo no puedo determinar qué es lo nuevo, lo realmente nuevo, a menos que deba admitir que sea algo que durará dos o tres años, a lo sumo, porque seguramente en la década siguiente estos libros serán olvido, pasado, obsoletos también ellos... Y como sucede que yo soy escritor, la verdad es que me cuesta mucho acompañar esta locura, y entonces me paraliza, o me enoja, o me la paso resistiendo y ensayando, y confiando en algunos pocos de mis libros que treinta años después siguen siendo muy leídos por chicos y chicas que no habían

nacido cuando los escribí... Tal el caso de *Luna caliente* (1983), que es un fenómeno que yo mismo no sé explicarme.

El asunto es complejo, como ves. Y si por fortuna nos salvamos es gracias a los clásicos: Dostoievsky y Faulkner; Cortázar y Górródischer; Borges y Rulfo no fallan jamás. Pero no sabemos si no somos ya ejemplares de museo, como tampoco sabemos si a esos maestros los leen hoy los más jóvenes, ni cómo los entienden; que muchas veces me parece que no los leen, apenas los sobrevuelan.

Entonces, lo nuevo... Y en la novela policial... A ver... Tú mismo, y otros críticos, hablan de “neopolicial”. Vaya, ¿y qué categoría es ésa? ¿Significa que Hammett y Williams son el “viejo policial”?

Y además yo dejaría de lado por un momento al lector. Quizás tienes razón en tus hipótesis, pero lo que yo veo es que el lector tipo, el lector promedio hoy (si es que existe realmente) está bastante desorientado. Lectores consecuentes y rigurosos de novela policial, lectores coleccionistas y casi fanáticos, yo creo que ya no existen, salvo algún que otro caso excepcional. Posiblemente ya no existe el lector monotemático, puesto que también frecuenta otros géneros, como dices, pero te sugiero observar que esto es lo que pasa en casi todos los órdenes del arte, de la creación. Los autores suelen correr, consciente o inconscientemente, detrás de lo que las editoriales deciden que es lo que interesa a “la gente”. Yo conozco a esos tipos, patanes de lo más soberbios que presumen de “saber” lo que interesa o gusta a las masas. Y además, así como santifican las leyes del mercado, no sienten la más mínima culpa en darle mierda a los compradores de libros (no digo lectores, atención), desde el convencimiento de que el público masivo es mediocre, y entonces sólo gusta de esas mediocridades que ellos les ofrecen para que sigan siendo mediocres. No otra cosa es el mercado, vamos: suponer que lo fácil y barato es bueno porque es popular. Y ya sabemos que lo que es popular es la estupidez, como decía Borges con razón.

En síntesis, Enrique, lo que nos queda es seguir haciéndonos preguntas que no sabemos, o no podemos, responder con certezas. Por suerte, somos lectores competentes y sabemos pensar. Yo me quedo con eso y, entretanto, dudo.

ERM: Esa aceleración que impulsa a esos escritores primerizos a divulgar sus textos viene a constatar la pérdida de valor de la máxima horaciana: “Nescit vox missa reverti” (*Ars poetica*, verso 390), que nos recuerda que la palabra, una vez pronunciada, no puede borrarse. Nueve años debería esperar el escritor, según Horacio, antes de dar a conocer sus textos.

Volviendo a las reflexiones socio-políticas presentes en *Qué solos se quedan los muertos*, especialmente las que se refieren a Juan Domingo Perón. El protagonista, desde su exilio mexicano, recuerda la incomprensión política que sintió cuando Perón volvió definitivamente a la Argentina, el 20 de junio de 1973, y en especial durante las celebraciones del primero de mayo de 1974: “ante la Casa de Gobierno de Buenos Aires, la vieja y centralizadora Casa Rosada adonde el General ya había entrado después de decirnos estúpidos a decenas de miles de chicos y chicas que habíamos llegado a la Plaza de Mayo cantando consignas belicosas, ansiando una patria socialista que sólo era posible en nuestros deseos juveniles” (Giardinelli, 1985: 141). Se aprecia la desilusión ante un proceso político que se creía inminente, y que no pasó de los deseos y que se transformó en “un macabro jugar al gato y al ratón” (142). En un pasaje de *¿Por qué prohibieron el circo?* (1983), el cacique local, Grande, exige que el perro del paraguayo Rojo deje de llamarse Stalin. A la salida de la reunión, Oroño le propone una solución más mordaz:

–Cámbiele el nombre. Póngale Perón.

–¿Perón?

–Y sí. Es más nacional. Y también joderá a Grande

–Pero yo soy paraguayo.

–Y qué. Stalin es ruso.

Rojo se rascó la cabeza, considerando la idea. Se rió.

–Perón-Perón. Eso lo va'joder más todavía. Dende ahora Stalin se llama Perón-Perón.

(Giardinelli, 1983: 60)

Teniendo en cuenta ambos pasajes citados, y conociendo el desarrollo narrativo de ambas novelas, que caminan hacia la derrota material, podría pensarse que ante el poder no cabría más resistencia que la ironía, quizás la burla. El protagonista de *Qué solos* se quedan los muertos quemados el dinero –curioso anticipo de *Plata quemada*, de Ricardo Piglia, de 1999– y conserva la dignidad del solitario detective de novelas policiales, pero su interlocutor le espeta: “–Estás muerto. Seguís hablando pero estás muerto, sólo que todavía no lo sabés.” (233). A su vez, el final de *Qué solos* se quedan los muertos anticipa un implacable e impiedoso tiroteo que se prolongará en la mente del lector, cuando cierre la novela. Los años ochenta del siglo XX fueron difíciles para la utopía revolucionaria latinoamericana y ambas novelas así lo reflejan. A partir del levantamiento del mexicano Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el primero de enero de 1994, lo que antes se había denominado revolución pasó a llamarse movimiento social. Teniendo en cuenta que has vivido y escrito tanto durante las décadas revolucionarias como durante las décadas de los movimientos sociales, tu opinión literaria y política me interesa sobremanera. ¿Cuáles son las diferencias de perspectiva, del punto de vista? ¿Desde dónde escribes hoy y desde dónde escribías ayer?

MG: Bueno, ésta es una pregunta muy vasta, que también podríamos llamar pregunta-mundo, ¿verdad? Pero me gusta, porque me obliga y a la vez me brinda la oportunidad de englobar

una producción de cuarenta años. Fíjate que, si en efecto los proyectos literarios evolucionan, y si es por ahí que te interesa radiografiar la evolución del mío, pues entonces reconozcamos, primero, que en estas cuatro décadas hubo cambios en el mundo, en mi país, en Latinoamérica, y obviamente en mi literatura, que obligan a ir por partes si queremos alcanzar una respuesta cabal.

Entonces, en primer lugar, yo diría que esas dos obras que mencionas como hitos de resistencia frente al poder son efectivamente eso: ejercicios narrativos de cuestionamiento al poder, desde ángulos diversos y tentativos. No olvidemos que en aquellos años, los 70 y 80, nosotros (mi generación) nos veíamos forzados a tomar distancia del realismo mágico. Debíamos apartarnos de esa estética y para ello cada uno/una hacía su experiencia. Antonio Skármeta en Chile, con su realismo poético, y Osvaldo Soriano, en Argentina, con su realismo paródico, fueron los más reconocidos por miles de lectores americanos, y lo son todavía. En ese contexto, las dos obras que tú mencionas forman un perfecto paréntesis en mi producción. ¿Por qué prohibieron el circo? abre una saga, involuntaria o inconsciente, que se cierra con *Qué solos se quedan los muertos*. Y dentro de esos corchetes están los quince años que van de 1970 a 1985 y durante los cuales yo escribí y publiqué mis cinco primeras novelas: esas dos que abren y cierran el período, y en el medio *La revolución en bicicleta* (1980), *El cielo con las manos* (1981) y *Luna Caliente* (1983).

Durante esos años yo me formé, digamos, en todos los sentidos, y para bien o para mal fui meditando, cuestionando y redefiniendo tanto mi proyecto literario y la estética latinoamericana en el que se ubicaba, como mis posiciones ético-políticas, que prefiero llamar así para no decir mi ideología, vocablo que suele estar cargado de tensiones e intenciones a veces abrumadoras, ¿verdad? Lo cierto es que en esos tres lustros yo pasé de mis veintitantos a mis casi cuarenta años, y viví un exilio de casi una

década. Y durante todo ese largo período fui un activo militante peronista, experiencia que marcó mi vida tanto como la de millones de argentinos, y obviamente durante todos esos años mis lecturas, mis preocupaciones, mis textos no podían no estar sometidos a las tensiones del peronismo y de la época, y de los zarañeos que vivieron mi país y mi continente. Fíjate que ahora mismo reparo en algo que no me parece casual: yo me afilié al peronismo en 1970 o 71, y renuncié oficialmente a esa afiliación en 1985. Exactamente los mismos años del paréntesis escritural que he mencionado. De manera que era ineludible que, en mi caso, escritura y militancia dialogasen permanentemente, lo cual era, además, un sello de época.

Esto lo veo ahora, desde luego, porque entonces no lo advertía. Por lo tanto, me parece que necesito formularme yo mismo una pregunta (si no te molesta) porque estas dos novelas que mencionas, y que abren y cierran un paréntesis, se completan, diría yo, con mi obra posterior. Y es que es en mi sexta novela, *Santo Oficio de la Memoria* (1991), donde cierro todas estas cuestiones. En primer lugar, porque allí prácticamente desaparece, digamos, mi preocupación por el peronismo como tema narrativo. Por tratarse de una novela-mar, es decir, un texto que en su vastedad abarca cuatro generaciones de una familia de inmigrantes, el peronismo y la política en general pasan a ser allí apenas datos externos, hitos sociales que los personajes ya no interpretan ni cuestionan; simplemente los viven y los superan como pueden. Como hace la gente, ¿verdad?

Pero lo más interesante, al menos para mí, tampoco es eso. Lo verdaderamente neurálgico es que durante los más de ocho años que trabajé esa novela (de 1982 a 1991), fui mutando de proyecto, hasta entrar en uno en el que lo único y todo lo protagónico es la literatura. Un proyecto que va colocando en el primer plano las preocupaciones estéticas, la experimentación y la resolución

de problemas formales, y sobre todo el burilado textual, o sea, la escritura como anhelo de perfección expresiva. Y todo ello sin abandonar mis posiciones o definiciones ético-políticas, que fui concentrando y derivando hacia mi textualidad periodística. De hecho, escribo en el diario *Página/12*, de Buenos Aires, desde su fundación en 1987; y todavía escribo allí regularmente.

Me preguntas, entonces, ¿cómo he hecho para vivir y escribir, tanto durante las décadas revolucionarias como durante las décadas de los movimientos sociales, y cuáles son las diferencias de perspectiva? Pues mi respuesta es que la evolución ha de estar registrada en las once novelas y la media docena de libros de cuentos que he publicado. A saber: con *Imposible equilibrio* (1995) me lancé a una ruptura iconoclasta y liberadora, y hoy para mí es una especie de novela-bisagra. En *El décimo infierno* (1999) el viraje fue más subrayado aún, porque el sujeto profundo, bajo la superficie, es el menemismo y el neoliberalismo como fenómeno humano, y sin embargo en el texto no se los menciona ni se alude a ellos de modo evidente ni una sola vez. En *Final de novela en Patagonia* (2000) creo que hice una despedida romántica, adolorida y nostálgica de un mundo que se iba con el cambio de milenio, y lo hice practicando un tour de force narrativo, que mezcla prácticamente todos los géneros, pero no a modo de novela-problema, sino como hibridación con ánimo totalizador. *Cuestiones interiores* (2003) es una nouvelle que intenta dialogar en secreto con el lector, como saludando de lejos al género negro, pero no desde lo temático, sino desde un ejercicio de prosa introspectiva. Y luego vino *Visitas después de hora* (2004), mi última novela publicada, que acaso sea una novela escrita desde miedos personales y con anclajes en algunos hilos sueltos que dejé en *Santo Oficio de la Memoria*.

¿Desde dónde escribo hoy? Desde esta experiencia de cuarenta años de trabajo y disconformidad, de búsqueda y cuidado de no

repetirme jamás, de no escribir lo que ya se sabía ni lo que mandaba el mercado. Y de seguir el consejo de oro que una vez me dio Juanito Rulfo: “Lee todo lo que se escribe a tu alrededor y piensa qué es lo que está faltando y a ti te gustaría leer... Bueno, eso es lo que debes escribir”.

En otra entrevista, si quieres, hablaremos de las dos novelas que escribí en los últimos años y que significan –espero– saltos cualitativos en lo temático y en el estilo.

Bibliografía citada

- Castellanos Moya, Horacio. 2004. *Insensatez*, Barcelona, Tusquets.
- Cueto, Alonso. 2007. *La hora azul*, Barcelona, Anagrama.
- Cueto, Alonso. 2010. *La venganza del silencio*, Lima, Planeta.
- Estévez, Abilio. 2010. *El bailarín ruso de Montecarlo*, Barcelona, Tusquets.
- Giardinelli, Mempo. 1983. *¿Por qué prohibieron el circo?*, México D.F., Oasis.
- Giardinelli, Mempo. 1985. *Qué solos se quedan los muertos*, Buenos Aires, Sudamericana.

