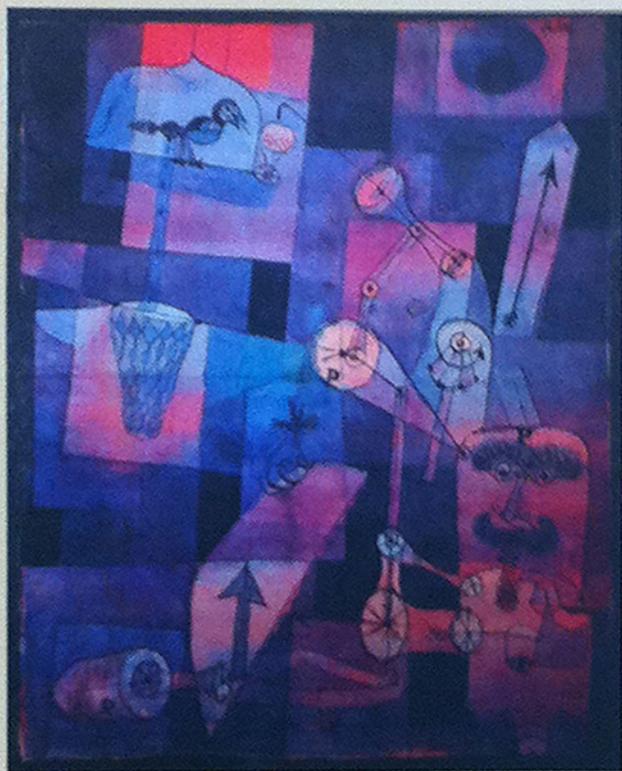


Voces en espiral  
Entrevistas con escritores  
mexicanos contemporáneos

Jorge Luis Herrera



COLECCIÓN  CUADERNOS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

VOCES EN ESPIRAL.  
ENTREVISTAS CON ESCRITORES  
MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS

# COLECCIÓN CUADERNOS

## *Coordinador*

José Luis Martínez Morales

## *Comité Editorial*

José Pedro Díaz

Françoise Perus

Sixto Rodríguez Hernández

Enrique Cruz Huerta

Efrén Ortiz Domínguez

JORGE LUIS HERRERA

VOCES EN ESPIRAL.  
ENTREVISTAS CON ESCRITORES  
MEXICANOS CONTEMPORÁNEOS



COLECCIÓN CUADERNOS  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA  
2009

Diseño de cubiertas de la colección: Joaquín Pedraza López  
Diseño de forros de este título: Jeniffer Jiménez Quezada  
Ilustración: *Analyse verschiedener Perversitäten* (1922) de Paul Klee. Acuarela y tinta sobre papel, montada sobre cartón, 31 x 24 cm. Musée National d'Art Moderne, París.

Primera edición: 19 de agosto de 2009

© 2009, Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial  
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz, México  
Apartado postal 97, CP 91000  
diredit@uv.mx  
Tel/fax (228) 8185980; 81813 88

Instituto de Investigaciones  
Lingüístico-Literarias  
Apartado Postal 369, CP 91000  
Xalapa, Veracruz, México

ISBN: 978-607-7605-46-1

Impreso y hecho en México  
Printed and made in Mexico

*Para:*

*Pilar, mi esposa, por su amor, apoyo y comprensión*

*Jorge, mi padre, por impulsarme a escribir*

*Luz Elena, mi madre, por contagiarme su pasión hacia la literatura*

*Jesús, mi hermano, por su amistad y cercanía*

*Luz Elena, mi hermana, por seguir fortaleciendo el vínculo  
tan maravilloso que nos une*



## ÍNDICE

Presentación .....	11
Autoentrevista, a manera de prólogo.....	17
Amparo Dávila: entre la luz y la sombra .....	25
Margo Glantz: escritora interdisciplinaria, intercultural e intergenérica .....	35
Sergio Pitol: lector precoz y escritor tardío.....	45
Antonio Velasco Piña: las armas espirituales.....	51
Angelina Muñiz-Huberman: la memoria de la imaginación.....	59
Beatriz Espejo: tejedora del destino .....	67
René Avilés Fabila: protagonista de sus libros.....	73
José Agustín: “el gran rock siempre es arte... y del mejor” .....	81
Orso Arreola: Juan José Arreola, el último juglar.....	89
Mónica Lavín: sueños frustrados en <i>Café cortado</i> .....	97
Juan Villoro: cronista y fabulador .....	105

Enrique Serna: libertinaje imaginativo.....	115
Ana Clavel: escritora de deseos y sombras.....	123
Christopher Domínguez Michael: “soy hijo de mi tiempo”.....	133
Cristina Rivera Garza: “el amor es una reflexión, un volver atrás” ..	143
Pedro Ángel Palou: “soy un narrador que se desdobra” .....	149
César Arístides: “soy aprendiz de brujo” .....	157
Vicente Herrasti: “la pasión es una fuerza irresistible” .....	165
Ignacio Padilla: “soy un físico cuántico” .....	173
Alberto Chimal: realidad e irrealidad literaria .....	181
Daniel Téllez: “la poesía es un ejercicio de comunión” .....	191

## PRESENTACIÓN

*Con una original autoentrevista, a manera de prólogo, Jorge Luis Herrera nos introduce a su conjunto de entrevistas a escritoras y escritores mexicanos. De esa manera, dándole nueva forma de expresión a los usuales prólogos de los libros, nos define lo que entiende por entrevista; definición de la que resalto su propuesta de “diálogo amistoso”, con la cual se permite diferir de Emmanuel Carballo, gran entrevistador, para quien resulta en parte “un combate cuerpo a cuerpo”, y también de las usuales definiciones de diccionario que reducen al entrevistador al papel de receptor y de medio de transmisión de las opiniones e ideas de personas ilustres y prestigiosas.*

*Como sabe que con la definición no se agota todo lo que una entrevista implica, paso a paso y con claridad nos va explicando las diversas etapas del proceso que pone en marcha cada vez que lleva a cabo una de ellas, y que abarca el trabajo anterior, el del momento de entrevistar y el posterior a ese momento. Adquiere así su justo valor este tipo de indagación que con frecuencia se realiza con bastante superficialidad y, por lo mismo, se considera de poca importancia.*

*Las entrevistas se produjeron de 2001 a 2006, con una mayor cantidad en 2004 y sólo dos en 2003; los demás años comprenden de tres a cuatro entrevistas. La primera entrevista que se presenta es la de Amparo Dávila (1928) y la última de Daniel Téllez (1972), con dos grandes*

*bloques de escritores de los años treinta (5) y de los sesenta (7), y otros más pequeños de los cuarenta y cincuenta (3), dos de los setenta y una de los veinte. El conjunto lo forman siete escritoras y catorce escritores, que en su mayoría cultivan diversos géneros literarios; a veces sólo en el ámbito de la narrativa, otras, tanto en la lírica como en la narrativa. Además, varios son académicos y ejercen también la crítica literaria, y sólo César Aristides (1967) resalta únicamente su oficio de poeta. Once de los entrevistados nacieron en la ciudad de México, nueve tienen su origen en provincia, y sólo una, Angelina Muñiz-Huberman, nació en Hyères, Francia, y llegó pequeña a México. El entrevistador proporciona lugar y fecha de nacimiento, datos siempre necesarios, en la breve presentación con la que inicia cada entrevista; de esta manera evita hacer una trillada pregunta o, si la hizo, la elimina de la entrevista misma.*

*Volviendo al diálogo, sin reducirlo al propio de cada entrevista sino extendiéndolo al conjunto que conforma el libro, se puede establecer un diálogo más amplio y experimentar en ese espacio textual lo que Virginia Woolf cita de Aspectos de la novela, de Forster, en relación con los escritores de su país: “visualizar a los novelistas ingleses no como si flotaran a merced de esa corriente que se lleva por delante a todos sus hijos a menos que anden con cuidado, sino tal como si estuvieran sentados todos juntos en una sala, una sala circular, del estilo de la sala de lectura del British Museum”.<sup>1</sup>*

*Entonces, rescatando la utilidad del orden cronológico, el cual nos permite tener un buen panorama de las maneras de entender la literatura durante la segunda mitad del siglo xx y los inicios del siglo xxi —y al que no accedemos cuando cada entrevista sigue su camino de manera independiente—, a la vez se puede, como Virginia Woolf en su lectura del trabajo de Forster, “ver, de pasada, que ciertos patrones y ciertas ideas tienden a ser recurrentes en su mentalidad, al margen del periodo al que pertenezcan”.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Citado por Virginia Woolf, “El arte de la ficción”, sobre *Aspectos de la novela*, en *Horas en una biblioteca*, ed. y trad. Miguel Martínez-Lage (Barcelona: El Aleph, 2005) 230.

<sup>2</sup> *Ibid.*231.

*Como lectores, todos coinciden en su inicio en la lectura desde su niñez; algunos con acceso a bibliotecas familiares más completas, algunos no; pero todos se presentan como apasionados de la lectura. Por haberlo sido ellos mismos, les dan gran importancia a los lectores en relación con su propia obra y en su funcionamiento activo, como coautores, tal como lo señala la teoría de la recepción. De ahí que Cristina Rivera Garza (1964) diga que “el lector [...] está produciendo su libro, no consumiéndolo”.*

*Por el camino de la lectura llegamos al concepto de intertextualidad, introducido por Julia Kristeva con base en el descubrimiento de Mijaíl Bajtin de que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”.<sup>3</sup> Si bien el término texto podría reducirse al ámbito de la literatura, no ocurre así. Los comentarios sobre sus obras nos orientan a unas relaciones más amplias, con la música, la pintura, la filosofía, la moda, etc.; tal como lo señala Margo Glantz (1930) al referirse a su novela El rastro, y Vicente Herrasti cuando resalta su intención de transpolar los rasgos del lenguaje del filósofo Gorgias en la “empresa estilística” de su novela La muerte del filósofo.*

*Aún podríamos ir más allá y considerar dentro de esta absorción lo referente a la propia biografía de las escritoras y los escritores, ya que en general establecen una relación entre la literatura y sus experiencias. Por ejemplo, Sergio Pitlor (1933) considera su obra como una “biografía oblicua” y dice lo siguiente: “En toda mi obra estoy yo, es decir, mi tiempo y mi entorno”. Angelina Muñoz-Huberman (1936) inventa el género pseudomemorias, en el cual mezcla su historia propia con elementos ficticios. Y Juan Villoro (1956) afirma que “sería impensable una novela sin el menor asidero con la experiencia del autor”. En tanto que Enrique Serna (1959) señala que sus personajes surgen de la observación de otras personas y del*

<sup>3</sup> Julia Kristeva, “Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, sel. y trad. de Desiderio Navarro (La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997) 3.

*estudio de sí mismo; lo cual resulta notorio cuando adjudica al adolescente con inquietudes literarias de su novela Fruta verde, el relato “La bóveda”, que escribió en la preparatoria “durante una tediosa clase de literatura universal”.*

*Geográficamente, a través de los libros, de la historia y de la cultura del país y de otros países, todos gustan del desplazamiento, del viaje, ya que éste implica descubrimiento, devela secretos e incita a la vez al viaje del lector por los terrenos de la escritura.*

*Por lo tanto, finalicemos esta breve presentación con un recorrido por algunas afirmaciones que me parecen particularmente interesantes, y que espero resulten incitadoras al viaje por las páginas de este libro: “Es imposible huir de uno mismo y del destino. Siempre voy entre esas ideas... entre dualidades” (Amparo Dávila). “Mis libros, en un sentido amplio, son autobiográficos. Se entrelazan el imaginario colectivo y el individual como una trenza de cabellos” (Margo Glantz). “Entre el amor a la vida y la búsqueda de la Verdad hay toda una gama de sensaciones, conceptos, formas de ser y temperamentos” (Sergio Pitol). “Dentro de nosotros hay siempre una guerra... una guerra entre nuestros anhelos de espiritualidad y nuestras bajas pasiones, entre la luz y las tinieblas” (Antonio Velasco Piña). “La imaginación debe complementar nuestra percepción del mundo” (Angelina Muñiz-Huberman). “Las historias que escribo surgen de una manera misteriosa, aparecen cuando menos lo espero” (Beatriz Espejo). “El arte tiene sentido cuando llega al público. Ser escritor en México es un castigo” (René Avilés Fabila). “El rock está muy presente en lo que escribo; desde mi primera novela, La tumba [...]” (José Agustín). “Juan José Arreola no leía mucho, pero sí con gran provecho” (Orso Arreola). “A través de la literatura es posible conocer la realidad desde un ángulo delicioso, ambiguo, que, a diferencia de la ciencia, no propone verdades absolutas” (Mónica Lavín). “Toda ficción tiene que ver con la realidad y la imaginación, que es otra forma de la realidad” (Juan Villoro). “El humor negro te ayuda a convertir el sufrimiento en placer y a neutralizar una serie de circunstancias que de lo contrario serían muy destructivas” (Enrique Serna). “Soy una escritora que de una manera providencial siempre ha sido guiada por sus sombras” (Ana Clavel). “Ni la literatura ni nadie pueden escapar de la*

*historia” (Christopher Domínguez Michael). “Escribir es una sospecha de realidad que, en el mejor de los casos, desembocará en varias lecturas y múltiples sospechas en los lectores” (Cristina Rivera Garza). “La novela debe provocar, como dirían los aborígenes australianos, una especie de dreamtime o modo de la ensoñación, que te suspenda temporalmente del mundo en el que vives, pero reflexionando sobre el propio artefacto que crea esa ficción o ilusión” (Pedro Ángel Palou). “La poesía [...] es anhelar a la divinidad a través de la palabra” (César Aristides). “Como persona soy un pesimista ilustrado y como escritor un obsesivo compulsivo, porque me preocupo mucho por el uso correcto del lenguaje” (Vicente Herrasti). “Cada palabra es una joya preciosa que hay que cuidar” (Ignacio Padilla). “La idea es demostrar no sólo el extremo de la fantasía o lo que está fuera del mundo, sino también aquella zona fronteriza en la cual lo real se comunica con lo irreal” (Alberto Chimal). “En un sentido estrictamente poético, la escritura es un ejercicio de resistencia ante la vorágine del mundo” (Daniel Téllez).*

*Como resultado de su proceso como entrevistador, de ese diálogo fecundo que estableció con las escritoras y los escritores, Jorge Luis Herrera afirma que “conocer sus peculiares formas de concebir y habitar la literatura [le] ha resultado útil para encontrarse a sí mismo a través de la ficción y la realidad”. Los invito a entrar en este espacio textual, a recorrer sus caminos y senderos para dialogar, lo que finalmente es una manera de conocer, descubrir y saber.*

LAURA CÁZARES H.  
UAM-IZTAPALAPA



## AUTOENTREVISTA, A MANERA DE PRÓLOGO...

—¿Cómo y por qué comenzaste a realizar entrevistas?

—Debo arrancar diciendo que siempre he tenido interés y gusto por las artes; en particular por la literatura. Siento mucha admiración hacia los artistas: escritores, pintores, músicos y en general para todas las disciplinas. También es importante señalar que otro de mis placeres ha sido escribir; desde la infancia hasta que ingresé a la universidad lo hice, pero de forma inconstante. Comencé a escribir con mayor perseverancia y disciplina a partir del segundo semestre del año 2000, cuando creé junto con una compañera una revista virtual de arte contemporáneo a la que llamamos *Zapatearte*. En ésta publicamos varios artículos, ensayos, cuentos y, principalmente, entrevistas con artistas profesionales; en un año realizamos cerca de treinta. Nos separamos después de publicar un primer número bastante nutrido.

—¿Qué tan trascendente resultó esa primera experiencia periodística y editorial que narras para que decidieras hacer Voces en espiral?

—Fue fundamental. Una de mis principales ganancias fue la iniciación en la entrevista periodística. Al principio me ponía nervioso tan sólo de pensar en encontrarme con un artista destacado, y entraba en tensión con la idea de sentarme a conversar con él, frente a frente. Pero gracias a la práctica y la experimentación me he ido acostumbrando; cada vez lo disfruto más. Fue así como comencé a leer de manera más atenta y recurrente entrevistas publicadas en la prensa y en libros. *Protagonistas de la literatura mexicana*, de Emmanuel Carballo, se convirtió en uno de mis favoritos. Además me propuse observar y analizar los programas de televisión que se centran en este género periodístico.

—¿Cuál fue el principal motivo por el que decidiste hacer este libro?

—Saciar mi curiosidad y mi gusto por aprender del quehacer literario. También deseaba acercar a otros individuos el pensamiento y las ideas de distintos literatos, es decir, fungir como una especie de puente entre determinados escritores y algunos interesados, amantes y estudiosos de la literatura.

—¿Cómo concibes la entrevista?

—Según varios periodistas y escritores, la entrevista es una lucha de poderes. Por ejemplo, Emmanuel Carballo afirma: “Revestido con estas armas defensivas y ofensivas, el entrevistador está capacitado para enfrentarse, en un combate cuerpo a cuerpo, con quien puede ser su asesino o su víctima y en quien siempre le gustaría encontrar a un ser comprensivo, lúcido e inteligente”. Difiero de esa visión; la concibo más como un diálogo amistoso por medio del cual se puede profundizar en el pensamiento de las personas y construir conocimiento. Es un vehículo que debe buscar la empatía entre el entrevistado, el entrevistador y el lector de la entrevista, para pensar juntos e intentar vislumbrar otra realidad.

—*En tu libro utilizas la expresión “entrevista con” y no “entrevista a”, ¿por qué?*

—Porque entiendo la entrevista como un diálogo y no como un monólogo. Sin embargo, recalco que el entrevistado debe tener mayor peso y voz que el entrevistador. Siempre procuré acercarme con humildad y con la intención de dejarlos hablar; deseaba ser una especie de detonador para que ellos departieran. Estoy convencido de que quien realiza una entrevista no debe buscar su propio lucimiento —aunque en ocasiones resulta tentador hacerlo—; incluso, a veces le conviene aparentar que ignora algunas cosas, porque es probable que el lector no tenga los mismos antecedentes que él. Desde una perspectiva ideal, quien pregunta debería fungir como el interlocutor de sus lectores.

—*¿Qué tan sencillo es hacer una entrevista?*

—Si la realizas con seriedad y compromiso es una labor exigente. Por desgracia, en la actualidad el género ha sido desprestigiado por seudoperiodistas que lo han vulgarizado y que lo han utilizado únicamente para difundir noticias sensacionalistas y triviales. Sin embargo, huelga decir que el género es mucho más que eso; por ejemplo, Rosario Castellanos —en su ensayo “La entrevista: un arte difícil”— considera que éste tiene aptitudes para obtener, incluso, una categoría estética.

La mayor parte de las personas con las que he platicado sobre el tema y que son ajenas al periodismo, creen que hacer una entrevista es fácil; imaginan que sólo es cuestión de formular unas preguntas, grabar las respuestas, transcribirlas y darles una “mano de gato”. Sin embargo, implica más trabajo del que muchos lectores imaginan. Mi proceso para hacer entrevistas grabadas puede dividirse en tres etapas: la preparación, el diálogo y la edición.

—*¿Podrías profundizar en cada una de las etapas?*

—La fase de la preparación es determinante porque es el momento en el que se establece un rumbo y un objetivo. Lo primero es decidir a quién se

quiere entrevistar y por qué. Después viene un proceso de investigación, en el cual se hace una lectura hermenéutica de la obra del futuro entrevistado y de la obra crítica que se ha escrito al respecto. Posteriormente se seleccionan las ideas centrales y se escribe un cuestionario. El propósito de la entrevista debe establecerse a través de las preguntas.

La preparación es como organizar un viaje: no es lo mismo partir sin una dirección, sin una intención clara y sin el equipaje necesario, que elegir con anticipación el lugar al que uno quiere ir, sabiendo de antemano lo que se desea conocer y tratando de prever y llevar lo indispensable para disfrutar al máximo la experiencia; esto no implica que uno deba limitarse a seguir con rigidez “el plan determinado”, sino que, con mayor conocimiento de causa, será posible sortear o aprovechar mejor los imprevistos que puedan aparecer.

Durante el diálogo es un reto ser fiel al cuestionario e intentar conducir la conversación hacia donde uno quiere, pero, por contradictorio que parezca, es un reto igual de difícil no aferrarse y estar dispuesto a que la senda a seguir sea fijada por el entrevistado, pues a veces el autor tiene vetas interesantes que uno desconocía o, simplemente, él decide hablar sólo de lo que le place. Por esto, mantenerse alerta y flexible se vuelve fundamental; también porque el azar, la inspiración artística, la sorpresa y el contexto juegan su papel e influyen de manera definitiva.

La etapa de la edición se subdivide a su vez en tres: la transcripción, el ordenamiento y la aprobación. La primera fase tal vez sea la labor más sencilla de todo el proceso, pero también la más tediosa. El entrevistador debe poner mucho cuidado mientras reproduce la grabación y la transcribe, para no falsear o modificar las palabras —es muy fácil, sin darse cuenta, cambiarlas u omitirlas.

El reto del ordenamiento es convertir el lenguaje oral en escrito, pero haciéndolo conciso, coherente y fluido. Cuando el lenguaje oral se escribe de manera literal, saltan a la vista las grandes diferencias que existen entre uno y otro. El desafío de esta subetapa va más allá de hacer accesible un texto; implica ordenar y ajustar las preguntas a las respuestas y viceversa, puesto que durante el diálogo es fácil divagar y perder el hilo de las conversaciones; tratar de corregir las digresiones;

discriminar y eliminar ideas; complementar un concepto trunco con algo dicho en otra respuesta; y sintetizar el discurso —la versión literal de mis entrevistas es, en promedio, cuatro o cinco veces más extensa que la versión editada.

La última subetapa de la edición es la aprobación, es decir, mandarle al entrevistado la versión editada antes de que se dé a conocer, para que corrija, agregue y/o quite lo que quiera. Este punto es imprescindible porque, como se dijo antes, en algunas ocasiones el entrevistador debe interpretar, moldear, reescribir, acotar, ampliar y organizar las palabras y las ideas del entrevistado.

—¿*Todas las entrevistas que aparecen en este libro ya fueron publicadas de manera independiente?*

—Sí, en las revistas *La Colmena*, *Casa del Tiempo*, *Desarrollo Académico*, *Universo de El Búho*, *Siempre!*, el suplemento cultural *El Ángel* del periódico *Reforma*, la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* y el portal educativo *sepiensa*. Varias fueron difundidas en más de una ocasión y en más de un medio. Tuve que ajustar el tamaño, dependiendo de las especificaciones de cada publicación.

—¿*Cómo elegiste a los escritores que entrevistaste?*

—La selección estuvo determinada por tres factores principales: el gusto o interés personal por la obra de algún escritor en particular, la facilidad o dificultad para contactarlos y su disposición. Reuní a escritores de varias décadas, distintos géneros literarios y de ambos sexos, para ofrecer un panorama arbitrario de la literatura mexicana. Digo arbitrario porque no puede ser de otro modo; por eso predominan los narradores sobre los poetas, los escritores sobre las escritoras, y los nacidos en las décadas de los treinta y los sesenta sobre los de las demás. Me hubiera encantado entrevistar también a Emmanuel Carballo, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Elsa Cross, Francisco

Hernández, David Huerta, Daniel Sada, Mario Bellatin y Eduardo Antonio Parra, pero por distintos motivos no pude hacerlo.

—*¿Cuál fue el criterio que utilizaste para organizar el libro?*

—El cronológico. Ordenar las entrevistas a partir del año de nacimiento de los escritores permite vislumbrar ciertas ideas, inquietudes, huellas, herencias, influencias y temáticas generacionales, así como algunas interrelaciones entre autores y/o generaciones. Por ejemplo: es interesante conocer los puntos de encuentro y desencuentro en torno a varios temas como la lectura, la escritura, la autobiografía, el sonido y la musicalidad de las palabras, el deseo, la identidad y la religiosidad; también la reiterada mención de autores como Jules Verne, Fiódor Dostoievski y Jorge Luis Borges.

—*En el libro hay tres diferentes tipos de entrevistas...*

—Sí, las diferencias están determinadas por las preguntas. En el primer tipo me centré más en cómo se ven a sí mismos los escritores, cómo fueron sus inicios en la literatura, sus trayectorias, algunas ideas generales de su obra y/o de un libro en particular (por ejemplo, con Margo Glantz y Sergio Pitol). En otro los cuestionamientos giran —casi en su mayoría— en torno a un tema, la poética del entrevistado y/o una obra específica (como con José Agustín y Juan Villoro). El tercer tipo es una especie de retrato, en este caso de Juan José Arreola, a través de su hijo, Orso Arreola.

—*En efecto, la entrevista con Orso Arreola es muy diferente a las otras, ¿por qué la incluiste?*

—Porque me pareció importante realizar un homenaje póstumo a Juan José Arreola, pues, aunque se le han dedicado reconocimientos y conmemoraciones, todavía no se le valora en su verdadera dimensión. No

sólo como escritor, sino también como tallerista y editor. Fue cardinal para varias generaciones de escritores mexicanos, entre los que se encuentran Sergio Pitol, Beatriz Espejo, René Avilés Fabila y José Agustín, quienes hablan sobre él en este libro.

Además, Juan José Arreola es para mí entrañable desde que lo descubrí en la adolescencia. Su muerte me afectó mucho y por distintos motivos tuve la posibilidad de ponerme en contacto con su hijo Orso, quien aceptó hablar conmigo. Ésa es la única entrevista en la cual alguien más habla, de manera casi exclusiva, sobre otro escritor y no de sí mismo.

—*¿De dónde surgió el título Voces en espiral?*

—El título es una metáfora que me sirve para tratar de englobar y representar conceptualmente las voces de los escritores mexicanos contemporáneos a los que entrevisté, que giran cual remolinos, sobre sí mismas, alrededor de otras voces y, sobre todo, en torno a la literatura.

—*¿Qué te representa y qué te dejó este libro?*

—En un sentido estricto es la concreción de una búsqueda personal: reafirmar mis intereses, mis actividades y, por ende, mi proyecto de vida. Tener la oportunidad de platicar con tantos escritores, para conocer sus peculiares formas de concebir y habitar la literatura, me ha resultado útil para encontrarme a mí mismo a través de la ficción y la realidad. Por lo mismo, supongo que este libro puede beneficiar a algunos individuos que sienten el llamado de las Letras, pero que tienen dudas o miedo de seguirlo. Leer las experiencias de personas que ya transitan por el camino que uno apenas comienza a recorrer puede ser muy valioso. Por otro lado, gracias a la realización de esta obra también aprendí a leer con más profundidad y atención, y a preguntarle con mayor libertad a los libros.

—¿A quiénes agradeces la consecución de este proyecto?

—En primer lugar a los entrevistados, por su tiempo, atención y porque sencillamente este libro no sería posible sin sus palabras e ideas. A Luz Elena Zamudio, Jorge Herrera y Pilar Aramayo, porque siempre tuvieron la disposición y el tiempo de leer, comentar y criticar las entrevistas. Un agradecimiento especial a César Arístides por impulsarme y aconsejarme en el universo de la literatura, y a Laura Cázares por su entrañable generosidad. También agradezco por ponerme en contacto con los escritores, por sus valiosos consejos, por ayudarme a publicar las entrevistas y por su colaboración, a Rodrigo Ballester, Luzma Becerra, Maricruz Castro, Ana Clavel, Ramón Cordero, Ana Rosa Domenella, Christopher Domínguez Michael, Tania García, Luz Elena Herrera, Esther López-Portillo, Karla Niño, Efrén Ortiz, Andrés Ramírez, Philippe-Emmanuel Rausis, Sergio Ricaño, María José Rodilla e Itzel Rodríguez.

JORGE LUIS HERRERA  
CIUDAD DE MÉXICO, OTOÑO DE 2007

## AMPARO DÁVILA: ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA\*

*La poeta y narradora Amparo Dávila (1928) nació en Pinos, Zacatecas. Ha colaborado en diversas publicaciones como Estilo, Ariel, Revista Mexicana de Literatura, Revista de Bellas Artes y Revista de la Universidad de México. En 1966 fue becaria del Centro Mexicano de Escritores y en 1977 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia. Perteneció a la denominada Generación del Medio Siglo Mexicano.*

*Es autora de tres libros de poesía, Salmos bajo la luna (1950), Perfil de soledades (1954) y Meditaciones a la orilla del sueño (1954); y de tres de cuento, Tiempo destrozado (1959), Música concreta (1964) y Árboles petrificados (1977). Su obra ha sido incluida en varias antologías como Muerte en el bosque (FCE/SEP, 1985) y Amparo Dávila. Material de lectura (UNAM, 1992).*

*Su literatura se caracteriza por la pulcritud de su prosa y porque no le sobran ni le faltan palabras ni emociones; es contundente. En general sus*

\* Entrevista grabada en casa de Amparo Dávila. México, DF, 15 nov. 2006. Publicada en la revista *Universo de El Búho*, año 8, núm. 86, jun. de 2007.

*poemas tienden a buscar la luz, la belleza, la cordura, el amor, la lucidez; mientras que sus cuentos refieren mundos oscuros, herméticos, nocturnos, insomnes, inexplicables, demenciales...*

*Su obra tiene rasgos similares y “afinidades intuitivas” con la de escritores como Dante, Poe, McCullers, Cortázar, Lovecraft y Kafka. Se ha traducido al francés, al inglés, al italiano y al alemán; sin embargo, en México, por algún enigmático motivo —digno de un cuento de Dávila—, no ha recibido la atención merecida por parte de las editoriales ni por parte de los críticos, lo que ha provocado que sea más bien desconocida por el público en general y que esta escritora se haya convertido en una presencia casi mítica dentro del mundo literario mexicano. Sin duda, tarde o temprano la obra de Amparo Dávila tendrá que abandonar la sombra para ocupar el luminoso lugar que le corresponde.*

*En esta entrevista la escritora zacatecana habló sobre algunas nociones generales de su vida y obra.*

—¿Cómo se autodefine Amparo Dávila, escritora?

—Como una cuentista... una cuentista limitada.

—¿Podría hablarnos sobre sus primeras aproximaciones a la literatura?

—Nací en Pinos, un pueblo minero zacatecano. Cuando era pequeña murió mi hermanito y me quedé sola, triste y enferma. Había días en que no me dejaban salir de casa porque hacía mucho frío en el pueblo y yo padecía fiebre con frecuencia; entonces me iba a la biblioteca, que tenía ventanales hacia la calle, y me distraía viendo pasar a los vivos y a los muertos. Como no había cementerios en las rancherías cercanas, enterraban los cadáveres en mi pueblo: los muertos a veces iban recostados sobre el piso de una carreta y tapados con una sábana o un jorongo; también los llevaban en una rústica caja de madera o en el lomo de una mula.

Además me divertía buscando libros. Mi padre era un hombre culto e inteligente que poseía una gran biblioteca. Me llamaban la atención los libros grandes, de cantos dorados, pastas bonitas y colores atractivos... así cayó en mis manos una edición de la *Divina Comedia* con ilustraciones de Gustave Doré. Cuando la empecé a hojear me espantaron mucho los demonios con sus tridentes. Tenía yo menos de cinco años. Como estaba enferma casi no me mandaban a la escuela del pueblo —era a la que asistían los hijos de los mineros—, aunque ya conocía las letras, por lo que las juntaba, formaba palabras y me horrorizaba poco a poco... llegué a los círculos infernales. Eso me originó noches espantosas, de terror, porque veía que transitaban los demonios por mi habitación. Como era un pueblo frío y mi cuarto era amplio, había una chimenea adentro y cuando la encendían, las llamas formaban figuras y yo veía cantidad de cosas... me horrorizaba y tenía unas noches que no le deseo a nadie. Así fue como conocí, o, mejor dicho, hojeé la *Divina Comedia*, que determinó bastante mi personalidad y, por lo tanto, mi obra, en la cual se ven reflejados el terror y la angustia que sentía.

En esa época también me aproximé a *El Quijote*, pero claro, no me ocasionó el mismo trauma que la *Divina Comedia*, al contrario, me daban risa las ilustraciones y lo que alcanzaba a entender. Además me acerqué a otros autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Alexandre Dumas y José María Vargas Vila. Por fortuna no entendía gran cosa porque era literatura impropia para mi edad. Mi capacidad como lectora era muy limitada, motivo por el cual me impresionaban más los grabados y las ilustraciones.

—*En el texto autobiográfico que apareció en Los narradores ante el público usted dice que a los siete años la llevaron a San Luis Potosí...*

—Sí. Me metieron a un colegio de religiosas que pertenecían a la congregación de las Hijas del Espíritu Santo. Ahí empezaron a prepararme para la primera comunión. Como yo sólo conocía a los demonios, los círculos infernales y los tridentes, quedé verdaderamente impresionada

al enterarme de la existencia de un Dios que no atormentaba, sino que amaba... Fue una experiencia enorme en mi vida.

—¿A partir de ese descubrimiento comenzó a escribir —como usted dijo en entrevista con Vivian Abenshushan— “en forma de poemas místicos”?

—Sí. Después de que me prepararon para la primera comunión escribí unos poemitas místicos —digo místicos porque estaban dedicados a Dios, por ejemplo, hablaba de Él como un jardinero que riega sus plantas—. Eran pequeños rengloncitos que tenían cierto ritmo. A esa edad no sabía qué era poesía ni qué era una rima; fue algo innato. Mi principio fueron esos poemitas inspirados en el gran descubrimiento de Dios. Tiempo después, en las clases de gramática y de lengua nacional, cuando debíamos redactar una composición, un diálogo o algo así, yo lo hacía con gran gusto... En el mismo texto autobiográfico que mencionaste, escribí que empecé a hacer poemas y luego relatos de la misma forma en que otros niños hacen palomitas al jugar con barro.

En esos años de primaria conocí a autores como sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Amado Nervo y luego a los clásicos de la literatura universal; la segunda impresión con algunos autores clásicos fue distinta a la primera, pues, como ya dije antes, la *Divina Comedia* me conmocionó.

—¿Además de la Divina Comedia hubo otro libro que la marcara con tanta fuerza?

—Sí, el Cantar de los Cantares. Representó un gran descubrimiento, pero ya no de terror, sino de todo lo contrario: amor, belleza... La enorme figura de Salomón y el Cantar de los Cantares también me determinaron. De hecho, el primer libro que publiqué fue *Salmos bajo la luna*, que tiene mucha influencia de Salomón, aunque los míos son salmos profanos.

—*En ese sentido, sorprende mucho la luminosidad de su poesía, por ejemplo de “Salmo de la Ciudad Transparente”, en contraste con sus cuentos, que son más bien oscuros. ¿A qué atribuye estas diferencias?*

—A las dos huellas que he tenido en la vida: Dante con sus infiernos, sus círculos helados, sus demonios; y Salomón con el amor, la naturaleza, los cantos... Yo tengo el signo de Piscis, representado con dos peces, uno que nada para un lado y otro que nada hacia el lado contrario. En mi persona un pez es el infierno, lo oscuro, lo tenebroso y el cuento; el otro pez es la luz, la belleza, el amor y la poesía.

—*Sin embargo, aun en los cuentos su vena poética aflora y explota, por ejemplo, en el inicio de “Tiempo destrozado”...*

—Cuando existe la necesidad de expresarse por medio de la poesía —ya sea en prosa o en verso—, ésta emerge por muy restringido que esté el panorama.

—*Me sorprende un poco esto, porque al principio de la entrevista, cuando se autodefinió, dijo que se concebía como cuentista y no como poeta; ¿es más fuerte la parte de cuentista?*

—No, tal vez fue un poco precipitada la respuesta, porque tengo dos hilos, el del cuento y el de la poesía.

—*¿Son más cercanos el cuento y la poesía, que el cuento y la novela?*

—Sí, porque en mis cuentos las estructuras son cerradas y concretas como la poesía. La poesía viene siendo la palabra exacta, la palabra concreta. El cuento se le asemeja en ese sentido porque no hay mucho espacio para definir a un personaje, es necesario darlo a grandes rasgos, pero precisos; no es posible extenderse en una descripción de dos o tres páginas. En cambio, en la novela se tiene todo el tiempo y el espacio

para referir una situación, un ambiente, un personaje... No soy novelista; por eso nunca escribí una novela... El cuento y la poesía son los dos hilos que me jalan y me definen.

—*¿Qué opina de que su prosa, en general, sea considerada literatura fantástica?*

—La verdad no me atrae mucho la literatura fantástica... ni como lectora ni como escritora. Tanto en la vida como en la escritura siempre me he situado dentro de la realidad, pero yo vivo la realidad con dos caras: una, la externa, que es la luminosa, la cotidiana y la que tiene una explicación lógica, un por qué; y la otra cara de la realidad, la oscura, la opaca, en donde las cosas que suceden, que también pueden ser cotidianas, no tienen una explicación lógica... simplemente ocurren. En mi vida y en mi obra voy y vengo de una cara a la otra, pero eso no significa que escriba literatura fantástica.

—*A Julio Cortázar se le asocia con la literatura fantástica y a usted con él. ¿Qué rasgos similares existen entre su obra y la de Cortázar?*

—Hay elementos parecidos, pero sería una afinidad... intuitiva. Me relacionan a Julio porque hubo una gran amistad entre nosotros y, tal vez, por una cercanía temática o por la forma de aproximarnos a los temas.

—*¿Por qué les dedicó "El entierro" a él y a su esposa Aurora?*

—Porque los quise mucho. Pero no recuerdo qué fue lo que me hizo dedicarles ese texto en particular.

—*¿Podría hablarnos de la amistad que mantuvo con ellos?*

—Poco tiempo después de que publiqué *Tiempo destrozado*, una amiga argentina, Emma Susana Speratti Piñero, que estaba aquí en México,

me dijo: “Te vas a molestar, pero fíjate que le mandé tu libro a Cortázar”. Me sorprendió y me molestó mucho, porque consideré que era una irreverencia enviarle un primer libro a un escritor de la talla de Julio, a quien yo ya admiraba. Varios meses después me hablaron del Fondo de Cultura Económica para avisarme que tenían una carta para mí. La misiva comenzaba con mucho sentido del humor: “¿Señora o señorita? Amparo Dávila”. Luego le di la vuelta y en el reverso venían las iniciales de Julio Cortázar. No podía creerlo. Decía que había recibido mi obra, que le había gustado mucho y que le parecía increíble que fuera mi primer libro de cuentos porque era una obra madura... bueno, de todo su gusto. Yo quedé muy conmovida, como es natural, y le di las gracias. Así empezamos a escribirnos durante un año o dos hasta que fui a París —porque ahí estaba mi marido, el pintor Pedro Coronel—, donde por fin traté en persona a Julio.

Recuerdo que él suponía que yo conocía a profundidad la obra de Edgar Allan Poe. Se sorprendió cuando le dije que había intentado leerla numerosas veces, pero que me impresionaba tanto que me enfermaba de inmediato —soy muy sensible y padezco colitis nerviosa— e irremediamente tenía que suspender la lectura. Entonces Julio me dijo: “Sé que no mientes, pero hubiera jurado que conocías bien su obra, porque tu literatura es cercana a la de él”. Y respondí: “Es una afinidad casual”.

Tiempo después me divorcié, Julio también, nos cambiamos de casa varias veces y nos perdimos... luego él murió. Conservo cartas muy bellas.

—En *“El patio cuadrado”* un personaje dice: “—Imágenes, símbolos, persecución siniestra [...] no hay escapatoria posible al huir de nosotros mismos; el caos de adentro se proyecta siempre hacia afuera; la evasión es un camino hacia ninguna parte...” ¿Dicha cita puede considerarse una especie de premisa de todos sus personajes?

—Sí. Para todos mis personajes el tema de la evasión es fundamental, puesto que uno tiene que aprender a asumir sus compromisos y sus

situaciones. La evasión no conduce a nada. Si hay un caos interior éste se proyecta hacia afuera, por lo que no hay escapatoria posible, hay que enfrentarse y asumir los compromisos (morales o materiales). No debemos ni podemos escapar de nosotros mismos.

—*¿Esto está relacionado con el hecho de que sus personajes frecuentemente están como atrapados por su destino y viven una pasividad pasmosa frente a los hechos? ¿Usted cree en el destino?*

—Sí, bastante.

—*¿Cómo es su concepción del destino?*

—Es compleja, porque creo en la existencia de Dios, pero también en el destino como una maraña que nos atrapa y nos mueve. Es imposible huir de uno mismo y del destino. Siempre voy entre esas dos ideas... entre dualidades.

—*¿El destino también determina su proceso creativo?*

—En cierta forma sí, porque hay muchas cosas que uno hace por intuición, no pensadas ni deliberadas, sino que sencillamente surgen, porque el cuento así lo necesita. Pienso y planeo cómo estructurar mis relatos, pero no demasiado, porque dejo que los personajes vayan siguiendo su propio camino.

—*¿Qué tanto influye su mundo onírico cuando escribe?*

—Mucho y, claro, después empiezo a escribir con el recuerdo del sueño, pero, luego, el relato se va yendo por su propio pie. Ese es el caso de “El patio cuadrado” o de “Tiempo destrozado”; éste último es una consecuencia de la anestesia. En una ocasión, después de que me operaron, cuando comencé a recobrar la conciencia surgió ese cuento.

Por eso digo que primero sentí un increíble dolor, un irse desgajando... Luego vinieron la náusea, el vómito... Después los sueños de anestesia, que a veces son absurdos... Como que un árabe vende telas, de la cuales emergen unos animalitos que vuelan...

—¿Y qué tantos elementos vivenciales incluye en sus relatos?

—Muchos, por ejemplo, la casa donde nací es la que aparece en “El huésped” —era muy grande y tenía un jardín, un huerto y árboles frutales— y la de “El patio cuadrado” es en la que viví después, ya niña, también en Pinos. Era un patio totalmente cuadrado; me traumé mucho en ese lugar... allí vivía mis terrores nocturnos. Se me quedaron grabadas en la memoria las imágenes de los lugares que habité en la infancia y, de pronto, salen en algún cuento.

—Desde 1977, fecha en que publicó *Árboles petrificados*, ya no ha dado a conocer otro libro...

—Ahora estoy corrigiendo uno. Se lo iba a dar a un amigo mío, Luis Mario Schneider, a quien quise muchísimo; él hacía sus Cuadernos de Malinalco y en una ocasión me pidió un libro. Estaba yo preparándolo cuando él murió. Me deprimió mucho su muerte porque fue inesperada. Nunca creí que moriría tan vital y tan fuerte. Lo dejé inconcluso, pero ahora que sufrí un accidente y estuve siete meses sin poder bajar la escalera —ni para ir a mi estudio— me puse a revisarlo. Se llamará *Con los ojos abiertos* e incluirá cuatro cuentos y una crónica.



MARGO GLANTZ:  
ESCRITORA INTERDISCIPLINARIA,  
INTERCULTURAL E INTERGENÉRICA\*

*La escritora, periodista, profesora y traductora Margo Glantz (1930) nació en la ciudad de México. Profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, es desde 1995 miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua e investigadora emérita del SNI desde 2004. Ha enseñado en varias universidades del extranjero: Yale, Princeton, Berkeley, Harvard, Barcelona, París.*

*Su obra se caracteriza por el hábil manejo del lenguaje, por la erudición, por su agudeza crítica y por su originalidad creativa. Es autora de libros de ensayo, cuento y novela, entre los que destacan: Las genealogías (1981), La lengua en la mano (1983), Síndrome de naufragios (1984), De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos (1984), Erosiones (1984), Sor Juana Inés de la Cruz, ¿hagiografía o autobiografía? (1995),*

\* Entrevista grabada en la casa de Margo Glantz. México, DF, 18 nov. 2004. Publicada en la revista *La Colmena*, núm. 45, ene.-mar. 2005. Universidad Autónoma del Estado de México. Después, en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (jul. 2006).

Apariciones (1996), Sor Juana: la comparación y la hipérbole (2000), Zona de derrumbe (2001), El rastro (2003), Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador (2005), Saña (2006) y La polca de los osos (2008).

*Fundó y dirigió Punto de Partida (UNAM) y Guía de Forasteros (INBA). Ha recibido las becas Rockefeller y Guggenheim, el Premio Magda Donato 1982, el Xavier Villaurrutia 1984, el Sor Juana Inés de la Cruz 2003 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2004 en el campo de Lingüística y Literatura: “Como empecé a escribir no tan joven, es una gran satisfacción y un gran orgullo recibir este reconocimiento. Me siento sobre todo escritora y que me den el Premio Nacional de Letras estúpidamente me lo confirma. Me parece un honor porque es el más alto premio que se nos da a los mexicanos”.*

—¿Cómo fueron sus primeras aproximaciones a la literatura?

—Desde niña fui una lectora voraz y apasionada. Como mi padre era poeta, tenía muchos libros en yiddish, ruso y español. Me acerqué primero a las novelas de aventuras, como las de Salgari, Verne, Dumas, Victor Hugo, Shakespeare, Dostoievski, Tolstoi; leí también muchas novelas de folletín y rosas. A los catorce años entré a una organización sionista de jóvenes —porque soy de origen judío—, en la que había una biblioteca que me permitió empezar a leer obras de autores de otras literaturas: Mann, Broch, Faulkner, Dos Passos, Kafka, entre otros. El hecho de que mi padre fuera poeta fue fundamental en mi vida. Desde niña supe que estudiaría literatura. Mi madre era muy culta, también.

—¿Y en qué época de su vida comenzó a escribir?

—Los primeros libros que escribí fueron de ensayo, uno sobre viajeros extranjeros en México y, luego, uno muy diferente sobre Tennessee Williams. Después comencé a publicar en diversas revistas, sobre todo reseñas de teatro. Mi entrada a la escritura de ficción fue bastante

tardía, ocurrió hasta 1978, con el libro *Las mil y una calorías*, novela dietética, que está conformado por pequeños epigramas.

—*En sus libros hay varios temas recurrentes como el del cuerpo humano.*

—Soy una escritora que va lanzando una mirada cuidadosa y fragmentada sobre el cuerpo, en especial el femenino, tanto en la escritura crítica como en la creativa. Por ejemplo, en un texto me ocupé de los pies de las mexicanas en la obra de José Tomás de Cuéllar, y analizo cómo ve él a la mujer a partir de sus pies. También me interesa mucho el tema del cabello; al respecto escribí un libro que se llama *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, donde hago un trabajo de escritura que es como una trenza: combiné textos narrativos, poéticos y analíticos, sacados de muy diferentes fuentes, empezando con la Biblia y terminando con las revistas de belleza. Es un libro interdisciplinario, intercultural e intergenérico, en el que ofrezco una visión sobre el pelo en la cultura. He trabajado mucho el cuerpo, pero fragmentándolo; lo someto a un trabajo de disección, ruptura y examen microscópico.

—*Otra de las constantes en su obra es la forma en que vincula las artes con la literatura. Por ejemplo, Apariciones está muy ligado con la pintura y El rastro con la música. ¿De dónde nace esa necesidad?*

—Me gusta fragmentar y hacer correspondencias entre diferentes artes. Toda mi vida he sido una melómana apasionada; toqué piano de jovencita, aunque lo dejé como a los veinte años y ya no sé ni tocar ni leer partituras. Para mí es muy importante oír música, así como ir de visita a los museos. Esto plantearía también una relación colateral, la de mi experiencia con el viaje, que es otra de las constantes en mi escritura y en mi vida. Voy a menudo a los museos a ver las pinturas que más me gustan. Con frecuencia conecto las imágenes literarias con las pictóricas. En *El rastro* uno de los elementos más importantes, además de la música, es la pintura. Por ejemplo, narro una visita a un museo

en Boston y describo cuidadosamente algunos cuadros de Cosimo Tura, un pintor muy particular del primer Renacimiento, especialmente un cuadro donde se representa a un Cristo muerto recién bajado de la cruz, parecido a Juan, el personaje que acaba de morir en mi novela *El rastro*.

—¿Y cómo surgió *El rastro*?

—La mayor parte de mis libros surgen de una idea muy vaga, una imagen o una figura que me obsesiona. A veces tengo un fragmento que no tiene dónde colocarse, que he publicado en un periódico o que formó parte de una serie de pequeños cuentos sin importancia. Desde los años ochenta tenía algunos fragmentos de *El rastro*, pero encontraron su cauce una ocasión en que fui a un entierro. La novela no tiene demasiado material narrativo, trata sobre un velorio, una procesión que va de la casa del protagonista a la iglesia donde se efectuará la misa de cuerpo presente y después al cementerio. Da origen a reminiscencias y recreaciones de lo que fueron las vidas de los personajes. Es una novela sobre el corazón, sobre el problema de lo que es un cuerpo vivo mientras el corazón se mueve y lo que es un cuerpo cuando el corazón muere y el cuerpo queda exangüe. Ese fenómeno de la cesación de la vida me pareció fundamental; también la indagación sobre lo que es el cuerpo mismo, el cuerpo enfermo, el cuerpo erótico.

—¿De algún modo *Zona de derrumbe* es el antecedente de *El rastro*?

—En algunos sentidos sí. En varios cuentos de *Zona de derrumbe* el tema del cuerpo enfermo ya está presente. Sobre todo en “Palabras para una fábula”, en el que un personaje sufre por la posibilidad de padecer cáncer de pecho. Otro antecedente importante es el de la existencia del personaje Nora García, quien próximamente aparecerá en otra novela. Hace algunos años me pidieron que publicara un libro de cuentos y tenía los que incluí en *Zona de derrumbe*, sólo que en ese

momento no estaban hilados, entonces los vinculé a través del personaje de Nora García. Es un libro que he reescrito varias veces, corregido y aumentado y no se trata propiamente de cuentos, es un largo relato, fragmentado. Posteriormente me percaté de que Nora García aparecía en mis diarios desde 1996 —en un principio se llamaba Catalina—, y que Juan también sale en algunos textos que escribí a finales de los años ochenta.

—*¿Quién es Nora García? ¿Un alter ego de Margo Glantz?*

—Todo lo que uno escribe es completamente autobiográfico, porque forma parte del imaginario personal, que a su vez es un imaginario nutrido de muchos otros imaginarios. Mi imaginario ha sido construido con base en múltiples lecturas y miradas: la mirada del viajero, la mirada del visitante de museos, la mirada del que escucha conciertos, la mirada de una gente que ha vivido la vida de los personajes de los libros que ha leído y la suya propia. Para mí es tan vívida la historia de Natasha Filipovna de *El idiota*, de Dostoievski, como mi propia vida... de hecho, es mucho más interesante la de ella porque la asesinaron por amor. Ese tipo de cosas forma parte de mi biografía, por lo que mis libros, en un sentido amplio, son autobiográficos. Se entrelazan el imaginario colectivo y el individual como una trenza de cabellos.

—*En Zona de derrumbe hay una frase que considero fundamental para aproximarse a El rastro: “Creo que el sonido de una palabra es decisivo, ahí reside la explicación”.*

—Cuando escribo busco que el sonido de las palabras se adecue perfectamente a lo que quiero decir. El sonido es esencial. Me interesa que la palabra convoque algo verdaderamente fuerte. Por eso digo en “Palabras para una fábula” que mastografía es una palabra hiriente y cruel, en tanto que Papanicolaou es un término armónico que incluso te permitiría hacer un verso. Ahora bien, en una novela en la que la música es sustancial, el

sonido de las palabras también tiene que serlo. En *El rastro* exploro el problema de lo que significa el arte en sí mismo, y la dificultad de cómo en el arte el sentimiento puede ser falso o auténtico.

—¿*Qué relación existe entre las notas musicales y las palabras?*

—Las partituras son una de las formas más interesantes de escritura. La caligrafía en sí misma es muy importante, por eso escribí un texto sobre la escritura manual de sor Juana Inés de la Cruz. Sus contemporáneos decían que los bordados y los deshilados que hacía eran tan maravillosos como sus versos. Cuando uno ve su caligrafía destaca por sobre todas las demás: era mucho más bella, estaba mejor delineada y revela un gran carácter; es casi una obra pictórica. La partitura también tiene mucho de eso; antes existían incluso verdaderos artistas de la partitura. El aspecto manual de la producción literaria es fundamental. Eso lo trato en *Apariciones*, por eso el personaje femenino que está escribiendo la historia de las monjas tiene sus rituales de escritura. El acto de escribir me parece maravilloso en sí mismo, igual que el de la escritura de partituras.

—¿*De algún modo intentó que el timbre melancólico del violonchelo, instrumento que toca Nora García, se asemejara al sonido de las palabras que conforman El rastro?*

—Me hubiera encantado lograrlo, pero por más que se quiera equiparar un instrumento artístico con otro no se puede. Mi instrumento son las palabras y el sonido que producen, por lo que me es imposible modularlas de la misma manera en que se modula la música. Ni siquiera se equiparan los sonidos de instrumentos de la misma familia, el oboe o el clarinete con la flauta o el fagot. Durante el proceso de escritura leía mi texto en voz alta y cuando notaba que había cosas que no funcionaban las cortaba, porque era importante que tuviera un buen ritmo y que el sonido funcionase. No tengo la vanidad de pensar que puedo escribir como

Beethoven o Bach, porque escribo con palabras y no con sonidos directamente; además, a diferencia de la música, las palabras tienen que estar relacionadas con los conceptos. Conceptualmente tampoco podemos decir tanto con una pintura como con la escritura, aunque la música de Bach podría ser considerada como conceptual.

—*Algunos críticos literarios afirman que El rastro tiene una estructura musical. ¿Qué opina al respecto?*

—La verdad, me da vergüenza repetirlo y además se lo estoy contestando en las otras preguntas.

—*La frase “la vida es una herida absurda” es una especie de leitmotiv en El rastro...*

—Quise manejar un tema que se va conjugando y, por más mediocre y minúsculo que sea, igual que en la música, puede convertirse en un tema extraordinario. Basta ver las *Variaciones Goldberg*, fundamentales en mi libro, y que Bach escribió para un alumno suyo que se apellidaba Goldberg, quien a su vez las tocaba todas las noches para su mecenas, el conde Keiserling, para ayudarlo a combatir el insomnio. Pero lo que importa aquí no es tanto la anécdota, sino el hecho de que un tema muy particular que tiene una melodía puede dar paso a variaciones infinitas que nunca pierden de vista el tema y, sin embargo, lo desarrollan y logran convertirlo, a veces, en algo casi totalmente distinto. Ese es el principio rector de mi novela. Eso se suma al hecho de que los protagonistas son una pareja de músicos, lo que me permitió explorar diversos temas relacionados con el arte.

—*¿La vida es una herida absurda?*

—Sí, con frecuencia la vida nos juega malas pasadas. Uno de los ámbitos en donde mejor se aprecia esto es en las letras de los boleros, de las

canciones rancheras y de los tangos. Durante la escritura de *El rastro* me pasé semanas enteras copiando letras de tangos, porque el corazón siempre está presente en ellas. Deseaba que el corazón fuese el sustento de la novela, de la misma forma en que es el sostén del cuerpo vivo. Leí muchos libros sobre el corazón: la historia de la primera disección de corazón, historias acerca de cómo se concebía el corazón entre los griegos, los romanos, en la Edad Media, etc. Investigué mucho, pero no incluí todo porque la novela hubiera sido insoportable. Soy muy voraz y me cuesta trabajo elegir. Por ejemplo, disfruto comprándome ropa y cuando voy a una tienda y veo cinco vestidos que me gustan, si me alcanza el dinero me los llevo todos. Mi escritura mejoró cuando pude librarla de excrecencias.

—*Es bien sabido que usted es sorjuanista. ¿Además del soneto que utilizó como epígrafe hay algún otro vestigio de sor Juana en El rastro?*

—El soneto que está en el epígrafe me sirvió anteriormente para hacer un ensayo sobre la retórica amorosa en su poesía y sobre la exigencia a la que se veían sometidos los poetas contemporáneos a ella para respetar las reglas de la retórica y que su escritura funcionara. En mi novela incluí casi en su totalidad dicho ensayo, pero narrativizándolo. *El rastro* tiene aspectos del *collage*, es decir, inserté pedazos de otros textos; entreveré fragmentos de *El idiota*, de Dostoievski, de libros de medicina, de opiniones críticas sobre Glenn Gould y de mi propio trabajo sobre sor Juana.

—*¿Cuáles son las fronteras entre la realidad y la ficción, y entre el ensayo y la narración, en El rastro?*

—Hice todo lo posible para que las fronteras se borrarán, porque toda mi vida he sido una ensayista, lo que me coloca en una tierra baldía en lo que a literatura se refiere. Suele pensarse que uno no puede ser un gran escritor si sólo es ensayista. Mis ensayos son críticos, rigurosos,

importantes desde el punto de vista de la investigación misma, y están bien escritos —qué insoportable estoy—, pero comúnmente se cree que el ensayo está peleado con la escritura de ficción. La necesidad de catalogar es terrible, porque lo obliga a uno a quedarse en límites muy estrechos, cosa que es imposible en una época como la nuestra, realmente interdisciplinaria. Me gusta la pintura, la música, la lectura, viajar, ver mezquitas, saber por qué los musulmanes viven de cierta manera, cómo caligrafían sus libros, me fascina comprarme ropa y estar a la moda, me interesa analizar por qué un traje de Armani de pronto se puede convertir en objeto artístico. Todo ese tipo de cosas aparece plasmado en mi obra. La frivolidad también es maravillosa. Cuando estoy escribiendo una novela soy como un eco de resonancias. A todo estoy atenta y, de pronto, un anuncio de El Palacio de Hierro cabe perfectamente en un libro mío. Claro que se tiene que elegir y saberlo combinar: un frágil equilibrio: si no se logra sería un fracaso lo que uno escribe.



## SERGIO PITOL: LECTOR PRECOZ Y ESCRITOR TARDÍO\*

*Sergio Pitol (1933) nació en Puebla, Puebla. Es un escritor heterodoxo en el panorama literario mexicano y, sin duda, uno de sus mejores exponentes. En entrevista habló sobre sus primeras aproximaciones a la literatura y expresó algunas nociones generales de su obra, que se caracteriza por sus vastas referencias culturales y por amalgamar el ensayo, la ciencia, la sociología, la historia y la crónica personal en un nuevo modelo, similar al de John Maxwell Coetzee, Enrique Vila-Matas y Claudio Magris.*

*Es autor de una vastísima obra, destacan: Victorio Ferri cuenta un cuento (1959), No hay tal lugar (1967), El tañido de una flauta (1972), De Jane Austen a Virginia Woolf (1975), Nocturno de Bujara (1981), Juegos florales (1982), El desfile del amor (1984), Domar a la divina garza (1989), La vida conyugal (1991), Iconografía, Juan*

\* Entrevista grabada en casa de Sergio Pitol. Xalapa, Veracruz, 15 nov. 2003. Publicada en la revista *Casa del Tiempo*, vol. VI, época III, núm. 63, abr. de 2004. Después en el portal educativo *SEPIensa*, mayo de 2004. Y en la revista *Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, núm. 80, sep. 2005, pero, por un error del editor, apareció firmada por José Luis Herrera.

Soriano. *El perpetuo rebelde* (1993), *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).

*Los libros de Sergio Pitol han sido traducidos a diversos idiomas (alemán, polaco, holandés, portugués, chino, ruso, húngaro, italiano y francés) y han recibido distinciones como el Premio Xavier Villaurrutia 1981, el Premio Herralde de Novela 1984, el Premio Nacional de Literatura 1993, el Premio Mazatlán al mejor libro en 1996 y 1997, el doctorado honoris causa otorgado por la UAM en 1998, el Premio Juan Rulfo 1999 y el Premio Cervantes de Literatura 2005.*

*A finales de 2003, en reconocimiento a su brillante quehacer literario, el Fondo de Cultura Económica decidió publicar sus obras reunidas. “Por una parte es un incentivo a la literatura, por otra un premio a casi cincuenta años de escribir. Ahora que estoy revisando todas mis obras he revivido recuerdos formidables que estaban encapsulados. He recogido muchos elementos que tenía adormecidos y que formaron mi obra. Por mi edad sé que me quedan pocos años de vida; sólo espero estar vivo hasta que esté terminada la edición completa, quiero verla.”*

—¿Cómo se autodefine Sergio Pitol, escritor?

—Desde niño la literatura marca todos mis trabajos y mis diferentes escalas vitales. Me resulta casi imposible deshacer la conexión entre la literatura y mi persona. Ahora que he estado releendo mis obras para la edición del Fondo de Cultura Económica, veo claramente que mis novelas, mis relatos y la mayoría de mis ensayos son una especie de biografía oblicua, una biografía vista con distintos enfoques. En toda mi obra estoy yo, es decir, mi tiempo y mi entorno.

—¿Cuándo comenzó a escribir?

—A los veinticuatro años, en un momento de mi vida en que estaba muy hastiado de todo y sentía la necesidad de alejarme de los grupos en los que

me movía. En 1956 me refugié durante dos o tres semanas en una pequeña casa que alquilé en Tepoztlán, un pueblo entonces prácticamente inaccesible. No había luz eléctrica. Era un lugar maravilloso. Me llevé muchos libros; en esa época trabajaba para algunas editoriales como la de Martín Luis Guzmán, haciendo traducciones y dictámenes. El primer día no tuve ganas de hacer nada, sólo leí a Henry James y a Francisco de Quevedo; el segundo, en la noche, comencé a escribir un cuento inspirado en una historia que le oí a mi abuela cuando era adolescente —mi abuela era muy buena relatora. Tenía muchas lecturas y las historias de su vida eran muy interesantes; todavía me sirven para escribir—. Sin darme cuenta, de repente la historia tomó otro cauce y se convirtió en un cuento; me percaté de eso hasta muy entrada la noche, casi al amanecer. Al día siguiente desperté tarde y salí a caminar. Regresando a la casa leí lo que había escrito. Después recomencé a enmascarar al personaje femenino del relato germinal de mi abuela, novelicé la realidad, definí la estructura y lo pulí; deseaba que el lector sintiera una corriente subterránea. Ese fue mi primer cuento.

—*¿Cuál era el título de ese cuento?*

—“Victorio Ferri cuenta un cuento.” En esa época Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco pasaban todos los días a mi casa para conversar de literatura —hasta la fecha Monsiváis es quien lee primero que nadie todo lo que escribo—. Les leí mi cuento y me pidieron una copia. En los siguientes días me hicieron una serie de recomendaciones; fundamentalmente me dijeron que tenía que escribir más. Les agradezco muchísimo sus comentarios, quizá sin la presión que ejercieron sobre mí nunca hubiera escrito. Soy un autor tardío. Cuando empecé a escribir casi todos los escritores de mi generación ya tenían varios libros publicados, habían estrenado obras teatrales con las grandes figuras del teatro de la época y tenían columnas en revistas y suplementos literarios; a la mayoría de ellos los traté desde la adolescencia y durante mi época como universitario; nuestras reuniones, conversaciones y discusiones estaban determinadas por la literatura, sin embargo, nunca se me ocurrió que yo también sería escritor.

—¿Y entonces cuándo decidió publicar “Victorio Ferri cuenta un cuento”?

—José Emilio y yo fuimos a visitar una noche a Juan José Arreola, quien hacía los Cuadernos del Unicornio en esa época, para entregarle “La sangre de Medusa” y “Victorio Ferri cuenta un cuento”, respectivamente —me fastidia que ese cuento mío es el que aparece en casi todas las antologías de cuento extranjeras y mexicanas—. Arreola los publicó al poco tiempo. Cuando terminé mi primer libro descubrí que me había liberado de algo que me molestaba; me sirvió para reafirmarme como persona. A los veinticuatro años sentía que no lograba romper con la adolescencia y con algunos lazos del pasado. Durante los siguientes años no tuve ninguna relación con la escritura creativa. No la necesitaba.

—¿Cuándo volvió a escribir?

—En 1961, cuando me dirigía a Europa. En el barco escribí unos cuentos que significaron la conclusión de aquel mundo de los años que viví de niño y adolescente, de los años de mi abuela y de mis padres; después escribí otro en Italia mientras esperaba a una señora en un café. En ese momento descubrí que mi escritura ya era diferente. Desde entonces sigo escribiendo ininterrumpidamente. Cuando no escribo novelas hago ensayos, artículos o lo que se me ocurra.

—Es bien sabido que usted es un lector incansable, ¿cuándo se aproximó por primera vez a la literatura?

—A los cinco o seis años. Como fui un niño muy enfermizo y sufrí de una malaria terrible, una malaria consuntiva, no tuve una escolaridad regular. Desde el principio de la enfermedad, mi abuela, quien era una lectora de sol a sol, me regaló algunos libros de Julio Verne. Quedé fascinado. Todavía los releo a veces, son fantásticos. Mi existencia estaba sostenida por las aventuras maravillosas de Verne.

—¿Entonces la literatura le ayudó a sobrevivir?

—Es muy probable que sin la literatura me hubiera muerto, consumido. Vivía dentro de la realidad de los libros que leía; como yo era un niño, creía que las historias de Verne eran reales. Cuando mi abuela recibía visitas en nuestra casa, situada en el ingenio azucarero de El Potrero, en la zona tropical del estado de Veracruz, y escuchaba su conversación, las cosas que platicaban me parecían nulas e intrascendentes comparadas con las experiencias de las que me proveía la literatura. La realidad cotidiana me parecía espantosamente insignificante.

—Imagino que su personalidad y su temperamento estuvieron determinados por los personajes literarios que conoció en su niñez. ¿Alguno lo marcó de forma especial?

—Huckleberry Finn, de Mark Twain. Hasta la fecha es un personaje al que adoro. Lo venero por su libertad, pero también porque era huérfano como yo, y por su fortaleza interna y por su vida aventurera.

—Retomando el tema de la enfermedad, ¿cuál es la relación entre el dolor, el sufrimiento y la creación artística?

—Desde mi niñez hasta el día de hoy he padecido muchas enfermedades. He estado interno en sanatorios de múltiples países. El mundo que rodea a las enfermedades no me es ajeno, en él me siento como pez en el agua. Cuando leo a Thomas Mann, que es uno de mis autores predilectos, veo que insiste en que la creación artística, sobre todo la literatura, es la consecuencia de una enfermedad.

—¿Usted coincide con ese punto de vista?

—Yo sería el ejemplo perfecto.

—¿*El dolor y la enfermedad son su principal móvil creativo?*

—No, aunque las enfermedades me han dado mucho temple para sobreponerme y para crear, al igual que a muchísimos escritores como Fiódor Dostoievski, Robert Louis Stevenson y Anton Chéjov. El amor a la vida y la búsqueda de la verdad me motivan más. Entre el amor a la vida y la búsqueda de la verdad hay toda una gama de sensaciones, conceptos, formas de ser y temperamentos. Los viajes también han sido uno de mis principales móviles creativos. Una parte de mi vida ha sido nómada, felizmente nómada. Debido a que mi niñez estuvo cercada por la enfermedad y casi no podía salir, cuando estuve un poco más sano lo que más me interesaba era viajar para conocer el mundo; primero viajé por México, luego fui a las Antillas, a Nueva York, a Caracas y, en 1961, a Europa, pensando que pasaría allí unos cuantos meses, pero me quedé veintiocho años. Ahora en la vejez sé que lo hacía movido por algunos traumas trágicos y muy dolorosos de mi niñez. Me gusta viajar. Cada una de mis novelas fue escrita en un país distinto.

—¿*De todos sus libros existe alguno con el que haya quedado más satisfecho?*

—*Nocturno de Bujara*, que a partir de la segunda edición se llama *Vals de Mefisto*.

—¿*Por qué? ¿Por el manejo del lenguaje?*

—Sí. Los cuatro relatos que lo componen están sostenidos por varias capas del lenguaje; simultáneamente fluyen muchas cosas. Últimamente varios escritores como Álvaro Enrigue, Enrique Vila-Matas y Margo Glantz me han comentado que *Nocturno de Bujara* es uno de mis libros de relatos que más les gusta. Lo escribí con fiebre en Moscú, después de visitar la casa de Liov Tolstoi. Me atrevo a decir que es mi clímax, mi acmé literario.

## ANTONIO VELASCO PIÑA: LAS ARMAS ESPIRITUALES\*

*Antonio Velasco Piña (1935) nació en Buena Vista de Cuéllar, Guerrero. Estudió leyes en la Facultad de Derecho de la UNAM. Es autor de una cuantiosa obra en la que describe distintos sucesos históricos con una visión muy singular y con la intención de que los mexicanos comprendan el rol tan importante que están llamados a desempeñar. Destacan sus libros: Regina: 2 de octubre no se olvida (1987) —gracias a la cual obtuvo fama internacional—, Tlacaélel. El azteca entre los aztecas (1985), Cartas a Elizabeth (1991), La herencia olmeca (1993), El retorno de lo sagrado (1993), El despertar de Teotihuacan (1994), La Guerra Sagrada (2001), Los siete rayos: 13 de septiembre de 1847 (2004) y El círculo negro: el grupo secreto detrás del poder en México (2005).*

*En esta entrevista habló sobre su novela La Guerra Sagrada, en la que analiza la guerra de Independencia de México desde su particular*

\* Entrevista grabada en el estudio de Antonio Velasco Piña. México, DF, 25 jul. 2001. Publicada en el suplemento cultural *El Ángel* del periódico *Reforma*, el 23 sep. 2001.

*cosmogonía, resalta los aspectos espirituales de la contienda e intenta aclarar algunos enigmas: “En este libro hablo de muchas cosas que siempre se han conocido pero a las que comúnmente se les atribuye el carácter de fantasía o mentira... son diferentes percepciones de la realidad”.*

—*Antonio Velasco Piña, hablemos de su concepción de la historia...*

—Fue moldeada por el maestro Ayocuan, autor de *La Mujer Dormida debe dar a luz*. Es una visión común en todas las culturas antiguas. No es eurocéntrica, intenta ser planetaria; tampoco es una visión lineal que considere un progreso ininterrumpido, sino que es cíclica y en espiral, incluye etapas tanto de evolución y ascenso, como de involución y decadencia. La historia no siempre es una línea ascendente, ni un círculo cerrado donde retornemos al punto de partida. El eje central de esta concepción es lo sagrado, entendido como el intento del ser humano por vincularse e integrarse con lo divino, a través de la ampliación de conciencia y la elevación del espíritu.

—*¿Cómo surgió el libro La Guerra Sagrada?*

—Esto no va a ser creíble para cualquier persona. Los grandes héroes del pasado pidieron que se dilucidaran dos cuestiones sobre la guerra de Independencia: por qué Hidalgo no tomó la ciudad de México después de la batalla del Monte de las Cruces, y la razón por la cual Morelos se dejó sitiado en Cuautla. La tarea fue encomendada primero a la escritora Patricia Zarco, pero por motivos personales no pudo realizarla y me fue confiada.

—*¿Cuál era su intención al escribir este libro?*

—Acepté realizarlo porque faltan nueve años para que se cumpla el segundo centenario de la guerra de Independencia y aún hay hechos por aclarar. Existen bastantes libros pero hasta ahora se han soslayado varios

aspectos que marcan el carácter espiritual de la contienda. Algunos sucesos resultan inexplicables si no se atienden estas motivaciones. Sí, se trataba de romper la sujeción ejercida por el gobierno de España, pero hemos ignorado que en todas las proclamas de la guerra de Independencia se señalan de forma especial los objetivos espirituales que se perseguían, lo político estaba en segundo término. No me queda la menor duda, fue una guerra sagrada, ese fue el propósito de sus dirigentes. La historia oficial lo ha olvidado o simplemente marginado; además, si analizamos esta versión escrita por los intelectuales liberales de la segunda mitad del siglo diecinueve y consideramos que en el siglo xx no se le añadió nada, la encontramos limitada y parcial. Sus autores eran personas bien intencionadas, patriotas, pero tenían prejuicios propios de su época que determinaron el enfoque: eran anticlericales, machistas y racistas. Según la versión oficial las mujeres sólo participaron en los primeros cinco minutos de la guerra en los que doña Josefa le avisa a Hidalgo que ha sido descubierta la conspiración de Querétaro... falso, las mujeres contribuyeron de forma activa y constante. Como ejemplo, Catalina González, figura determinante, actuó antes y durante toda la guerra, hasta el último día. El racismo se hace evidente al leer que los indígenas fueron sólo “carne de cañón”, eso es erróneo, si no hubieran participado como lo hicieron, la Independencia habría fracasado. Insisto, no es tan mala esa versión, sólo que si uno estudia los documentos de la época encuentra serias omisiones. La versión que escribí no pretende ser la verdad absoluta, sólo quise analizar los mismos hechos desde otra perspectiva. En cualquier acontecimiento hay muchos enfoques y debemos conocerlos para formarnos un criterio propio y sólido.

—¿*Todos los acontecimientos descritos en este libro son reales?*

—Sí. Ninguno de los datos es imaginario, todos son reales, al igual que los personajes. La historia es siempre extraordinaria, no se necesita añadirle nada. La obra pertenece al género denominado como novela histórica. Mi investigación la realicé básicamente en el Archivo General de la Nación, aunque también trabajé con libros como *México a través de los siglos*, de Vicente Riva Palacio, y la *Historia de México*, de Lucas Alamán.

—¿Podría explicar el concepto *Guerra Sagrada*?

—Es una idea que puede resultar extraña, pero si la analizamos correctamente no lo es. La guerra es una constante en el universo. Dentro de nosotros hay siempre una guerra... una guerra entre nuestros anhelos de espiritualidad y nuestras bajas pasiones, entre la luz y las tinieblas. Lo mismo ocurre en todo el mundo, existe una oposición permanente entre dos principios. Esta idea no es mía, está contenida en todas las tradiciones sagradas, lo mismo en la Biblia que en el Corán. Una guerra sagrada pretende que el orden prevalezca sobre el caos. Juana de Arco es una guerrera sagrada por excelencia; mucha gente no entiende por qué mataba a los ingleses, pero el motivo es claro: dentro de un concepto de orden los ingleses debían gobernar su país, no Francia. Es un problema complejo, es fácil errar al tratar de establecer un orden basado en un criterio limitado y estrecho; la legalidad debe provenir de ideales elevados, no mezquinos. El orden existe, es un principio universal. En el caso de México reinaba el desorden, la nación estaba sujeta a un poder extranjero. Los propios mexicanos debían establecer su orden y gobernarse, dictaminando sus leyes.

—*Retomando los enigmas planteados al principio, ¿por qué Hidalgo no entró a la ciudad de México después de la batalla del Monte de las Cruces?*

—Porque sabían que antes debían efectuar un peregrinaje para elevar la conciencia nacional, como lo hicieron los aztecas y los hebreos. Después de la batalla del Monte de las Cruces las tropas insurgentes ya no tenían ninguna fuerza opositora, podían entrar a la ciudad de México y finalizar la guerra declarándose la independencia, pero hubiera sido la independencia del grupo criollo nada más, pues en ese momento tenían el poder económico y cultural del país, sólo habría sido un cambio de dueños. No habría surgido un verdadero sentimiento nacional que permeara a todos los habitantes.

—*¿Y por qué Morelos se dejó sitiar en Cuautla?*

—Los insurgentes necesitaban realizar un acto heroico y una batalla ritual. Todos sabemos que Morelos es el militar más destacado que ha tenido México y aparentemente comete el error de dejarse sitiar en Cuautla, cuando no existía ningún motivo político ni militar; lo que pretendían era recuperar el símbolo de México que siempre ha sido el águila devorando a la serpiente, o en otras palabras, el espíritu trascendiendo a la materia. La defensa de Cuautla sirvió para crear, en la conciencia de los mexicanos, la necesidad de recobrar su símbolo sagrado, transmitir una lección al inconsciente colectivo de la población. Es importante saber que Cuautla significa águila en náhuatl.

—*¿Qué nos puede decir respecto a la Virgen de Guadalupe? ¿Por qué se utilizó como símbolo de la lucha?*

—Para subrayar el aspecto sagrado de la guerra y porque era el lazo de identidad nacional más fuerte, no existía otro. La devoción a la Virgen de Guadalupe los unificaba a todos, como en la actualidad. Tuvo una función política pero sobre todo espiritual; tanto Hidalgo y Morelos como un gran número de dirigentes insurgentes eran fervientes guadalupanos, tan es así que eran sacerdotes. Fue el símbolo más importante.

—*¿El símbolo de la cruz también tuvo una función determinante?*

—La batalla central de la primera etapa de la guerra de Independencia es la del Monte de las Cruces, no la toma de la Alhóndiga de Granaditas. Una persona que desconoce la simbología y la mentalidad indígena cree que era lo mismo pelear en el Monte de las Cruces que en el de los Guajolotes, y no es así, el lugar donde se realiza una batalla tiene una enorme trascendencia. La batalla del Monte de las Cruces se desarrolló ahí por la doble implicación del símbolo en México. Aquí el símbolo de la cruz es anterior a la presencia de los españoles: la cruz de Quetzalcóatl, la cruz de los cuatro vientos y la cruz cósmica. Si a esto le agregamos la simbología de la cruz cristiana,

nada menos que la expresión de la redención de la humanidad a través del sacrificio de Jesucristo, se evidencia que fue una batalla ritual, para unificar los dos símbolos, es decir, la tradición prehispánica y la cristiana mezcladas en forma definitiva en el mismo símbolo: la cruz. Por eso fue una batalla tan importante dentro de la concepción de guerra sagrada. A través de los símbolos se establece comunicación entre dos planos: el material y humano, y el espiritual y divino. Los símbolos tienen gran importancia, Jung afirma que funcionan como arquetipos en el inconsciente colectivo de los pueblos y concluye que aunque no seamos conscientes, nos movemos bajo su influjo... si no, no existirían las banderas ni muchos otros símbolos que se utilizan para establecer lazos de comunicación.

—*En su libro menciona constantemente a los Guardianes de las Tradiciones. ¿Quiénes son? ¿Cuál es su función?*

—Si se ha logrado preservar la riqueza cultural y arqueológica de México no es casualidad, los Guardianes de las Tradiciones a eso dedican su vida. Gracias a ellos se conserva nuestra herencia, de lo contrario, no tendríamos ninguna identidad como mexicanos, seríamos un pueblo dispuesto a ser arrastrado por cualquier tipo de movimiento político, social o económico; desapareceríamos como nación. Su estructura es de tipo militar, hasta arriba están los cuatro grandes Guardianes de las Tradiciones de México: el olmeca, el zapoteca, el maya y el náhuatl. Abajo hay distintas jerarquías, algunos sólo deben preservar un camino, una danza o algo menor. No es un trabajo burocrático en el que si no se recibe un sueldo se deja. De no ser por su labor, seguro que la pirámide del Sol de Teotihuacan estaría en la casa de algún millonario norteamericano, se la hubieran llevado piedra por piedra a la casa del señor Bill Gates. Los Guardianes actúan siempre de forma modesta, sin protagonismos ni pretensiones... son personas extraordinarias.

—*¿Usted pertenece a ese grupo de Guardianes?*

—No, no... yo no soy capaz ni de guardar mi casa. Cualquiera que se jacte de ser un guardián secreto no lo es, abunda la charlatanería.

—*A lo largo del libro enfatiza su atención en torno de un personaje, Catalina González, quien según afirma ha sido ignorado por la historia oficial...*

—Es un personaje interesantísimo, mágico. Se desconoce la identidad de sus padres. Se cree que nació en la Intendencia de México, ubicada en el actual estado de Hidalgo. Igual que con muchos otros personajes míticos se dice que fue abandonada en la puerta de una casa, en este caso, la del alquimista y hacedor de campanas, don Pedro González de Almería, en Tlahualompa, lugar adonde los alquimistas españoles instituyeron el oficio de elaborar campanas como despertadores de conciencias. El alquimista adoptó a la criatura, le dio su apellido, sus conocimientos y le heredó su fortuna. Más adelante ella llevó la campana mágica al pueblo de Dolores y realizó un recorrido por México, relacionándose con los cuatro grandes Guardianes de la Tradición Sagrada, informándolos sobre el proyecto de independencia. Fue nombrada Guardiania de la tradición olmeca, tradición surgida como síntesis del pasado e integrada por mestizos. Durante la guerra los Guardianes de la Tradición siempre estuvieron muy cerca de Catalina y, conjuntamente, apoyaron la causa transformando una conspiración criolla en un movimiento de independencia nacional.

—*En La Guerra Sagrada afirma que Catalina González tuvo una visión profética antes de morir y vio a Regina como la “mujer que en el futuro despertaría la dormida conciencia de México”...*

—Ya se cumplió, ¿no? México es otro a partir del 68, sobre todo en dos aspectos: el evidente despertar femenino, ahora las mujeres participan en todas las actividades, y el reconocimiento de los valores de las culturas indígenas. También la transición política del año 2000 es consecuencia del Movimiento del 68.



## ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN: LA MEMORIA DE LA IMAGINACIÓN\*

*Hija de exiliados republicanos españoles, Angelina Muñiz-Huberman (1936) nació en Hyères, Francia. Llegó a México en 1942; desde entonces fijó su residencia en este país y se naturalizó mexicana. Es narradora, ensayista, poeta y traductora. Obtuvo el doctorado en letras en la UNAM y en lenguas romances en la Universidad de Pennsylvania y en la Universidad de la Ciudad de Nueva York.*

*Es autora de una obra cuantiosa, destacan: Morada interior (1972), Tierra adentro (1977), La guerra del unicornio (1983), Huerto cerrado, huerto sellado (1985), La lengua florida. Antología de literatura sefardí (1989), Dulcinea encantada (1992), Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea (1993), Castillos en la tierra (1995), El trazo y el vuelo (1997), El mercader de Tudela (1998), La sal en el rostro (1998), Molinos sin viento (2001), Areúsa en los conciertos (2002), El sefardí romántico. La azarosa vida de Mateo Alemán II (2005),*

\* Entrevista grabada en la casa de Angelina Muñiz-Huberman. México, DF, 22 nov. 2001. Publicada en el portal educativo *sepiensa*, jul. 2004.

La pausa figurada (2006), La sombra que cobija (2007) y En el jardín de la Cábala(2008). *Ha recibido diversos reconocimientos como el Magda Donato 1972, el Premio Xavier Villaurrutia 1985, el Fernando Jenó 1988 y el Sor Juana Inés de la Cruz 1993.*

*Los libros Castillos en la tierra y Molinos sin viento forman parte de una trilogía en proceso, denominada por la escritora, como pseudomemorias, género de su invención y del cual habla en esta entrevista.*

—*Angelina Muñiz-Huberman, ¿en qué época de su vida comenzó a escribir?*

—En la infancia. Tengo varios antecedentes literarios en mi familia, entre ellos Manuel Bretón de los Herreros, escritor español del siglo XIX. Mi padre fue periodista, y curiosamente se opuso a que yo escribiera, decía que era confusa; nunca leyó mis libros. Por otro lado, mi madre me impulsó, de ella heredé la afición a la lectura, a la escritura y a contar historias. Después conocí a Alberto, mi esposo, quien también me apoyó y me animó a publicar.

—*¿De dónde surge su necesidad por contar historias?*

—Durante la Guerra Civil Española mis padres apoyaban a la República y tuvieron que salir de España. Primero se fueron a casa de unos tíos, al sur de Francia, donde nació; luego a Cuba y, por último, arribamos a México. Durante nuestro exilio mi madre me platicaba los orígenes de la familia. Recuerdo que me decía: “eso es para que algún día escribas estas historias”. Yo replicaba: “voy a escribir sobre otras cosas”; de hecho, escribí estas historias mucho tiempo después, en *Las confidentes*. Tratar de mantener vivos los recuerdos, los orígenes y las genealogías es común entre los exiliados.

—¿Cuál fue su principal intención al escribir *Molinos sin viento*?

—Forma parte de una trilogía de libros; se pueden leer de manera independiente o seguida. El primero es *Castillos en la tierra*, el segundo *Molinos sin viento*, y el último, que apenas estoy escribiendo, se llamará *La pluma en la mano*. Pensando que moriré pronto recogí diversos aspectos de mi infancia, época que resume el futuro de cualquier ser humano, con el deseo de reafirmarme ante la vida. Pretendía explicar cómo se formó la identidad y personalidad de Alberina, la protagonista.

—*Molinos sin viento es un título paradójico...*

—Así es. La imagen de un molino nos remite de inmediato al elemento viento, un molino sin viento se destruiría por no servir de nada. La inutilidad es una idea ligada a la existencia, pero al mismo tiempo, permanece siempre el deseo de vivir útilmente. Jugué con la imagen de un molino sin viento, pero que está expectante. Es una situación vital. Sin el viento las semillas no volarían al terreno adonde van a fructificar. Ante la fragilidad del exiliado, por vivir en el aire, es necesario combinar los cuatro elementos. Las características del viento son similares a las de la palabra, mueven y transforman muchas cosas, aunque nada más son audibles. El viento es contradictorio en apariencia, pues se cree que por estar en movimiento constante no tiene memoria, pero sí la tiene, regresa a los mismos lugares, según la época del año. Parte del propósito de las seudomemorias es rescatar lo acumulado en mi memoria y que he comenzado a olvidar. El escritor inventa; generalmente se cree que la información se extrae de la memoria y de la realidad, pero no, es una invención, se escribe en el límite de lo real y lo imaginario.

—¿Podría hablarnos del término de seudomemorias?

—Esto ha inquietado a algunos críticos. En el libro *Territorio de leonas*, del Taller de Teoría y Crítica Literaria Diana Morán, analizan *Castillos en la tierra* y les interesa establecer las fronteras entre memoria,

seudomemorias, autobiografía y biografía. La memoria es frágil y poco creíble. Yo no estaba segura de la veracidad de mis recuerdos, por eso comencé a dudar de la memoria e inventé el género seudomemorias, que incluye elementos ficticios. Además, este género me permite narrar en tercera persona.

—*El uso de la tercera persona en sus seudomemorias provoca que el lector perciba que usted narra, simultáneamente, una historia propia y una historia ajena. ¿Cuál era su intención?*

—Es una historia propia y una historia ajena. La tercera persona me permite ser todos los personajes. Así duplico las ficciones. Utilizo la tercera persona para hablar de mis recuerdos, aunque esporádicamente, sin transición, uso la primera persona para expresar ciertos detalles específicos o íntimos.

—*¿Qué es la memoria?*

—Una capacidad y una necesidad del ser humano por medio de la cual se afianza a sí mismo. Al hombre le horroriza el vacío y lo desconocido. La memoria da seguridad y reafirma el conocimiento. Sirve también para saber quién eres y para comprender tus orígenes. Hay que considerar que puedes perderlo todo, excepto la memoria.

—*¿La memoria es una gran inventora?*

—Sí. La memoria te ofrece la capacidad de asociar. El ser humano adquiere muchos conocimientos y la mente los relaciona unificándolos a través de la inventiva. Los huecos en la memoria son los mismos que aparecen en los libros; en la poesía la palabra se vuelve elipsis; y en la novela existen espacios vacíos entre un determinado día y otro, en los cuales el escritor no especifica lo sucedido. El único modo de llenar los huecos de la memoria es con la imaginación.

—¿Por qué Alberina, la protagonista de sus seudomemorias, se refugia en un mundo interior?

—Para consolarse y estabilizarse. El espacio interno te ofrece absoluta libertad, puedes transgredir por medio de la invención, en cambio, el externo te reprime, tienes que cumplir ciertas reglas. Alberina se desarrolla en un mundo exterior que la determina, por eso se refugia constantemente en su mundo interior. Permanece ambigua, en última instancia no sabe cuál de los dos mundos triunfará. Alberina siempre está inventando aventuras, no las comparte con nadie, es la dueña de sus historias, se van a hacer públicas hasta que la niña crezca y escriba sus seudomemorias. Maneja muchísimos niveles de memoria e imaginación que se intercomunican. A veces se sitúa en el mundo donde predomina la memoria que le transmiten sus padres o sus maestros, o la que crea jugando con otras niñas. Son muchas historias, hay una simultaneidad y una jerarquía, según el momento.

—*Los múltiples niveles de memoria e imaginación que menciona, ¿tienen alguna relación con la analogía de las capas de la cebolla que utiliza en su relato “Las capas de la cebolla” del libro Serpientes y escaleras?*

—Sí. ¡Qué bueno que te acordaste, tienes buena memoria! Era otra manera de explicar ese fenómeno. Se refiere a mi insistencia por contar las mismas historias desde otros ángulos. Es posible conformar una unidad, la cebolla; pero simultáneamente se pueden desprender las capas, una por una, hasta llegar al meollo, a la sustancia. La imagen me gusta mucho, Gonzalo de Berceo la utiliza: “lo de afuera quitemos y lo de adentro busquemos”. Alberina trata de representar en sí todas las posibilidades, procura unir todos los hilos de la madeja en un sólo personaje, para poder explicar las multicapas. En parte soy yo y en parte no, igual que el nombre es y no es el mío. Utilizo rasgos de otros personajes y de otras situaciones... por eso son seudomemorias.

—¿Cómo nació el nombre de la protagonista?

—Alberina pretende atrapar el mundo en su esencia del amor. Su relación con todos los personajes es una búsqueda, la que fundamenta al ser humano, la del amor; a través de la amistad o los enamoramientos. Es un resorte tan poderoso como la memoria. El amor también necesita de la memoria para subsistir. El nombre de Alberina surge de algo personal, pegué las primeras sílabas del nombre de la persona que amo, Alberto, mi marido, con las últimas del mío. De esta forma fusioné el nombre conforme a la idea de unidad perfecta.

—¿Alberina es producto del imaginario de Angelina, o de su realidad?

—Ambas cosas, representa la dificultad de dividir la realidad y la imaginación. Considero que la imaginación es tan real como la realidad misma, es una actividad humana que tiene todo el derecho de ser real, ¿no?

—¿Es importante el lenguaje para Alberina?

—La palabra es lo que más le interesa, le permite reafirmar su ser, sus raíces y sus relaciones interpersonales. Quiere comprender el mundo a través de la palabra. Su preocupación por la palabra es tal, que para resolver sus dudas sobre la existencia o inexistencia de Dios, las traslada al terreno ortográfico. En *Castillos en la tierra* narro un episodio en el cual Alberina se percató de que sus padres pronuncian la *z* española y los mexicanos no, entonces se cuestiona si debe decir *Dios* o *Dioz*. Suena humorístico pero para ella fue una pregunta importante.

—¿Alberina disfruta creyéndose otra persona distinta de la que es?

—Alberina juega con el aspecto teatral de la vida y con la posibilidad de ser otra persona, aunque sea momentáneamente. En cierta forma, cuando el escritor habla de sus personajes, se disfraza. Adoptar otro

traje cambia tu personalidad. Sucede también en la vida cotidiana, según como te vistes, actúas; no te arreglas igual para asistir a una boda que a un concierto de rock. Ya que la naturaleza no nos dio una piel para protegernos de todo, tenemos la posibilidad imaginativa de cambiar de traje y comportamiento.

—¿Por qué son tan meticulosas las descripciones de los espacios que habita Alberina?

—Para ella es importante ganar un lugar ajeno. Como ha estado en varios países y ha habitado muchas casas, necesita saber cuál es su propio territorio. Por eso cada libro de esta serie empieza con la referencia de una casa. Le fascina reconocer los lugares porque no sabe si al día siguiente los tendrá, se aferra a la descripción detallada de sus espacios vitales. De hecho, originalmente, cada libro llevaría por título la dirección de las tres primeras casas que habitó en México.

—En sus seudomemorias utiliza constantemente la imagen de un ojo de cerradura, ¿la visión del mundo de Alberina es así, como un ojo de cerradura?

—Alberina tiene una percepción incompleta del mundo porque el exilio te da una visión fragmentada, pierdes un mundo —probablemente irrecuperable—, que permanece sólo en la memoria. En *Castillos en la tierra* esa preocupación provoca que la protagonista desarme las cerraduras de las puertas para conocer su mecanismo. Una puerta cerrada te impide conocer, pero si logras abrirla, encuentras muchos mundos. La visión incompleta que obtienes a través del ojo de la cerradura desata la imaginación y la curiosidad. Por eso utilicé esa imagen, para expresar el deseo de aprendizaje de Alberina y su imposibilidad de abarcarlo todo. La imaginación debe complementar nuestra percepción del mundo.



## BEATRIZ ESPEJO: TEJEDORA DEL DESTINO\*

*La escritora Beatriz Espejo (1939) nació en el puerto de Veracruz. Desde la juventud comenzó a escribir. Formó parte del taller literario de Juan José Arreola, quien editó su primer libro, La otra hermana (1958), que fue el primer volumen de los Cuadernos del Unicornio. Su obra se ha caracterizado principalmente por la pulcritud de prosa. Ha recibido el Premio Nacional de Periodismo 1984, el Premio Nacional Colima de Narrativa 1993 y el Premio Nacional de Cuento 1996. Obtuvo el doctorado en letras españolas en la UNAM.*

*Es autora de libros como: La prosa española de los siglos XVI y XVII (1971), Muros de azogue (1979), Julio Torri, voyerista desencantado (1982), Historia de la pintura mexicana (1989), El cantar del pecador (1993), Alta costura (1996), De comer, coser y cantar (1997), Todo lo hacemos en familia (2001), Marilyn en la cama y otros cuentos (2004) y Cuentos reunidos (2004).*

\* Entrevista grabada en el Sanborns Riviera. México, DF, 19 mar. 2002. Publicada en el portal educativo *SEPIENSA*, sep. 2004.

*En esta entrevista habló sobre su novela Todo lo hacemos en familia; también expresó algunas ideas sobre sus inicios en la literatura y de su ideología feminista.*

—*Beatriz Espejo, platíquenos cómo incursionó en la literatura...*

—En una ocasión en que mis padres se fueron de viaje a Nueva York, durante mes y medio aproximadamente, me quedé con mi abuela materna y me puse a leer como desahogada; ella estaba asustadísima porque creía que si me volvía una mujer sabia no me casaría nunca. Recuerdo que en las noches apagaba la luz para impedirme que leyera. Tenía como doce años cuando descubrí que iba a ser escritora y que estudiaría letras. Era una época en la que las mujeres estudiaban menos que ahora. Fui muy afortunada porque no tuve dudas sobre lo que quería hacer con mi vida personal.

—*¿Quiénes han sido sus principales influencias?*

—Muchas personas. Cuando comencé a escribir mi gran maestro fue Juan José Arreola; por eso le dediqué mi libro *Todo lo hacemos en familia*, porque me enseñó a oírme en voz alta; a amar y respetar la página en blanco; a buscar el hilo de las frases; y a descubrir las palabras precisas. Fue una persona fundamental en mi vida. Julio Torri también lo fue. Una maestra que no determinó precisamente mi manera de escribir, pero que me enseñó que ser escritora es maravilloso fue Luisa Josefina Hernández, quien era muy amorosa, inteligente y una gran maestra de estructura dramática; cuando fui su alumna escribí mis primeras obras de teatro. Tiempo después conocí a Rosario Castellanos, quien sí me influyó mucho, sobre todo porque, a pesar de que pertenecía a una familia más o menos adinerada, era una mujer que se ganaba el pan con su literatura. Admiraba su capacidad tanto para impartir una conferencia, escribir un artículo o dar una buena clase, como para escribir una novela o un libro de cuentos. Como intelectual su

ejemplo fue trascendental para mí; de las mexicanas quizá fue la más importante. En esa época traté a Elena Garro, quien me hablaba por teléfono a mi casa casi todas las noches; mi mamá se alarmaba, porque no entendía el motivo por el que una mujer de su edad me buscaba. “Está medio loca”, me decía. Elena era fascinante; era una gran artista. Me llamaba para contarme puras mentiras; por ejemplo, que Greta Garbo era Natasha Romanov, y como yo era muy joven, le preguntaba: “¿Cómo lo sabes?, ¿en qué lo notas?” “¡Ah, no te fijas que siempre anda de lentes!” respondía. Invariablemente me platicaba cosas como ésas. Yo sabía que estaba locuaz, pero la admiraba mucho; sin embargo, no podía tomarla como maestra en la vida ni en la literatura, porque es muy probable que hubiera terminado en un callejón sin salida. Aunque manejó su vida medio enloquecidamente, en la literatura era inimitable. Era una mujer genial y a los genios no se les imita. Lo que podía hacer era admirarla. No me atraía su modelo de vida, ni tampoco tener la necesidad de que me mantuvieran, porque siempre he creído en la autosuficiencia. Es parte de mi ideal feminista. Las feministas tenemos que empezar por ser independientes.

—*¿Nos podría hablar sobre su feminismo?*

—Soy feminista a mi manera; siempre lo he sido, así nació. Las mujeres tenemos los mismos derechos que los hombres. En mi casa nunca hubo ninguna discriminación en ese sentido. Cuando le dije a mi padre que quería ser escritora, me dijo: “Está bien, no hay problema”. Y aunque se murió cuando yo no había terminado la carrera, siempre fomentó mi amor por la literatura. Mi mamá también me apoyó. En mi casa jamás se opusieron a que estudiara. Una mujer, entre más culta es, tiene más armas en la vida. Esa es la base del feminismo.

—*¿El feminismo es uno de los cimientos fundamentales de su literatura?*

—La base principal de mi literatura es la buena prosa; pido perdón por decirlo, pero es verdad. A mí me gusta contar historias; me encantaría ser

una especie de Scherezada. Fundamentalmente soy narradora, pero también investigadora y escribo ensayos sobre artes plásticas y literatura.

—¿Nos podría hablar sobre su proceso creativo?

—Los escritores creamos a partir de nuestra experiencia en la vida; a veces, incluso, con lo que ni siquiera nos hemos dado cuenta que somos. Muchas veces las cosas se convocan a sí mismas, ésa es la parte más maravillosa de la creación, cuando las ideas vienen, te miran y te acosan para que las plasmes. Es como si la mente se fuera abriendo para recibir cosas que uno nunca ha sentido.

Las historias que escribo surgen de una manera misteriosa, aparecen cuando menos lo espero. A veces me las regala una amiga con un comentario o encuentro una anécdota en un periódico; en otras ocasiones invento toda la historia o maquillo sucesos de mi vida. Nunca había escrito un libro con tantas lecturas posibles como *Todo lo hacemos en familia*; es el libro más complicado que he hecho. Procuro que cada narración tenga cuando menos una doble lectura... si tiene tres, qué maravilla.

—¿Cómo surgió *Todo lo hacemos en familia*?

—Es un misterio. Fundamentalmente atendí tres aspectos. Uno es la creación de personajes. Traté que cada uno tuviera su propia personalidad; no sé si lo conseguí, eso lo juzgará el lector, pero cuando menos todos hablan de maneras distintas, salvo un par de hermanas que viven juntas y son muy parecidas porque tienen una simbiosis terrible. Por otro lado, me fijé mucho en la factura idiomática, en la sintaxis, en que no sobrarian adjetivos, en que la palabra fuera exactamente la que quería. El lenguaje está elaborado hasta la exacerbación; me costó tres años de trabajo. El tercer aspecto que cuidé mucho fueron los cambios de tono; para eso me sirvieron las ilustraciones. Por ejemplo, la primera es muy *dark*, muy espesa, muy densa, muy dramática... ahoga un poco, igual que la mujer que se pasa la vida enloquecida.

—¿*La novela tiene un matiz autobiográfico?*

—Sólo algunos rasgos, sobre todo Leticia. Por ejemplo, cuando narro su matrimonio, recreo algunos aspectos del momento en que mis papás se iban a casar. Tuvieron un bello amor. También las alusiones a los fantasmas y el espiritismo tienen una raíz autobiográfica que se remonta a mi infancia. Mi abuela materna era espiritista y hablaba mucho sobre espíritus y cosas maravillosas. Eso me ha hecho hablar de los fantasmas con absoluta naturalidad. Esto se lo transmito a mis personajes. Me encantaba que me contara sus historias, aunque yo nunca veía nada de lo que ella decía.

—*En Todo lo hacemos en familia son más inquietantes los personajes femeninos que los masculinos...*

—En general, en mi literatura imperan los personajes femeninos; quizás porque conozco mejor el alma de las mujeres. A los hombres me dedico a admirarlos; son fascinantes. Aclaro que mi intención no fue la de pintar valores femeninos, sino humanos. El personaje por el que siento más afecto y con el que más me regodeo es con Virgilio Rosas del Castillo.

—*La soledad de la mujer es un tema que sobresale en su novela...*

—Sí, aunque la soledad de la mujer es la soledad ontológica de todos los seres humanos. Sin embargo, por lo general, sobre todo en la época en la que se desarrolla la historia del libro, los hombres inventan y recrean más su vida. De todos los personajes femeninos, Ramona Quiroga es el más libre: vive más a sus anchas y se gana la vida por sí misma. Refleja la idea que me ha acompañado toda mi vida sobre la autosuficiencia.

—*El amor es otro de los tópicos principales en Todo lo hacemos en familia...*

—Sí. El amor se realiza en Leticia y finalmente logra la felicidad. Casi todas las mujeres que escriben sobre el amor en México no hablan de

las niñas felices, pero yo sí: tengo muchos cuentos en que el amor feliz se realiza, quizás porque es mi propia experiencia. He conocido el amor.

—¿Podría hablarnos de Sara? Es un personaje muy atractivo, es quien finalmente vincula todas las historias.

—Así está planteado. Ella aparece todo el tiempo. Teje el destino de los demás personajes; es muy misteriosa, algo chiflada y, a través de las hebras de su bordado, trata de vencer su destino; es una especie de terapia que no le sirve de nada porque vive en la más absoluta soledad.

—¿Qué simbolizan las hebras del tejido de Sara?

—Simbolizan las hebras del destino, que nunca sabes a dónde van a dar, sólo se van entrelazando, van jugando unas con otras. En mis libros tengo varios personajes que han bordado toda su vida. En *El cantar del pecador* aparecen Rosario y Pilar, quienes son grandes bordadoras. Ahora volvieron a aparecer en *Todo lo hacemos en familia...* no quisieron quedarse fuera de este libro.

—¿Cómo surgió el título?

—Por lo general me han regalado los títulos de mis libros porque me cuesta mucho trabajo titular. El poeta Antonio Montes de Oca me obsequió el de *Muros de azogue*; Emmanuel Carballo el de *Julio Torri, voyerista desencantado*. Sin embargo, *Todo lo hacemos en familia* lo inventé yo. Luis Mario Schneider, quien era la única persona que había leído el libro antes de publicarse, me dijo: “Cámbiale el título”; incluso me propuso uno, pero me gustó más el mío porque es muy irónico... basta con leer el final del libro, que termina con una antropofagia...

## RENÉ AVILÉS FABILA: PROTAGONISTA DE SUS LIBROS\*

*El escritor René Avilés Fabila (1940) nació en la ciudad de México. Estudió ciencias políticas en la UNAM. Es profesor de géneros periodísticos en la UAM y en la UNAM. Como periodista ha colaborado con ensayos de crítica literaria y política en diversas publicaciones mexicanas y del extranjero. Ha recibido el Premio Nacional de Periodismo del Club de Periodistas de México en 1990 y 1992, el Premio Nacional de Periodismo 1991 y el Premio Colima de Cuento 1997.*

*Es autor de una bibliografía muy amplia, en la que destacan las novelas Los juegos (1967), El gran solitario de Palacio (1971), Tantadel (1975), La canción de Odette (1982), Réquiem por un suicida (1993), El reino vencido (2005) y El amor intangible (2008); los libros de artículos y entrevistas El escritor y sus problemas (1975), Material de lo inmediato (1995) y La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura (1999); los libros de cuentos Hacia el fin del mundo (1969),*

\* Entrevista grabada en la Fundación René Avilés Fabila. México, DF, 24 ago. 2004. Publicada en el portal educativo *SEPIENSA*, oct. 2004.

La lluvia no mata las flores (1970), Fantasías en carrusel (1978), Los fantasmas y yo (1985), Los animales prodigiosos (1989), Todo el amor (1991), Casa del silencio (2001) y Bestiario de seres prodigiosos (2001); y los libros autobiográficos Memorias de un comunista (manuscrito encontrado en un basurero de Perisur) (1991), Recordanzas (1996), Nuevas recordanzas (1999) y El libro de mi madre (2003), *del cual nos habla en esta entrevista donde también departe sobre su quehacer literario y periodístico, y sobre la publicación de sus obras completas.*

—¿Cómo se autodefine René Avilés Fabila, escritor?

—Como alguien que vive de su trabajo escrito. Nunca me vi como político, ni como médico, ni torero; desde que tuve una edad razonable me visualicé como escritor. Por fortuna siempre viví en un mundo de libros y de actividades culturales. Escribo diariamente y soy autor de libros de cuentos, novelas y artículos periodísticos.

—¿Cuál es su género literario predilecto?

—Disfruto mucho todos los géneros. Depende de mi estado de ánimo. Son necesidades expresivas. A veces requiero hacer una novela, o de pronto un libro de cuentos o ensayos.

—¿Y por qué nunca ha incursionado en la poesía?

—Desde la juventud he sentido que es un género que no me corresponde. Cuando era muy chico intenté escribirla, pero llegué a la conclusión de que había poemas tan maravillosos que mejor los memorizaba y los declamaba; en ocasiones plagué a Neruda para dárselos a alguna novia ignorante. Siempre pensé que debía eliminar cualquier resabio poético de mi prosa narrativa. Tengo la pretensión de haber usado muy pocas metáforas en mi literatura.

—*En sus obras usted ha dado especial énfasis al género de la autobiografía...*

—En mayor o menor medida, toda la literatura es autobiográfica. Empecé a publicar mis libros de memorias con cierta celeridad. Alguna vez escribí un ensayo extenso en el que concluyo que la autobiografía no es un género testimonial, sino un género puramente literario porque con mucha frecuencia prevalece la exageración, la mentira, la fantasía desbordada y sobre todo algo muy importante: la ausencia de autocrítica. Nadie abiertamente dice: “soy un imbécil”, ni: “yo la maté y me robé el dinero”. Las grandes autobiografías son importantes por sus valores literarios y estéticos, no por decir la verdad.

—*¿Podría platicarnos sobre sus inicios en la literatura?*

—Primero busqué a mis afines. Por fortuna encontré en la secundaria a varios de mis compañeros de generación, como a José Agustín, Gerardo de la Torre, Alejandro Aura, Jorge Arturo Ojeda, Roberto Páramo y Andrés González Pagés. Por lo general nos reuníamos en casa de José Agustín para leer y discutir nuestros textos. Yo estaba empeñado en ser cuentista. En 1960, aproximadamente, conocimos a Juan José Arreola; él formó un taller literario con nosotros y creó la revista *Mester*, que fue nuestra vocera. Ya no estábamos solos, teníamos un maestro... y qué maestro. Nos ayudó mucho. Hace cuarenta años apareció el primer libro de nuestra generación, *La tumba*, de José Agustín. Al poco tiempo publiqué un libro de cuentos y conseguí la beca del Centro Mexicano de Escritores, donde tuve tres maestros excepcionales: Juan Rulfo, Juan José Arreola y Francisco Monterde. Juan Rulfo era un tipo de carácter difícil; chocaba mucho con los miembros de mi generación, decía que éramos impetuosos, prosaicos y plebeyos. Tuve muy buena relación con él, porque siempre supe respetar a mis mayores. El consejo político lo busqué en otros maestros, como José Revueltas, a quien le debo mi larga militancia en el comunismo y en la izquierda. Como muchos otros de mi generación, fui afortunado por tener acceso a estas figuras.

—¿Qué unificó principalmente a los miembros de la denominada generación de *La Onda*?

—La literatura. En algún momento pudimos haber estado dentro de lo que Margo Glantz llamó *La Onda*, pero no todos ni siempre: hay demasiadas corrientes y tendencias. He escrito literatura fantástica, amorosa y política; además, nunca usé huaraches ni morrales, ni me puse flores en el pelo; por el contrario, siempre anduve bañado y de traje y corbata. Sí, me gustaba mucha de la música de aquella época —como Scott Mackenzie—, y sí probé algunas drogas, pero de ahí a que yo fuera un escritor ondero... francamente no. Ni José Agustín ni Parménides García Saldaña, quien fue el primer muerto de nuestro grupo.

—¿Qué tanto influyeron sus padres para que decidiera ser escritor?

—El medio en el que crecí me determinó. Mi mamá era una lectora voraz y una mujer que se había enamorado de un escritor en un México en el que la cultura era fundamental. Me impresionaba mucho tener un papá escritor. Imagino que todos los niños están orgullosos de sus padres, sean rateros, carniceros o lo que sea, porque de esa manera se les educó, para admirar y respetar a sus padres. Recuerdo que cuando tenía como siete años, en una ocasión fui a La Pérgola, que era una bella librería que estaba a un costado de Bellas Artes, y me produjo una sensación de gran orgullo ver que ahí había una novela y una foto de mi papá. El libro se llamaba *Leonor* y narra la vida de mi difunta hermana; además, soy uno de los personajes.

Mi padre, René Avilés Rojas, siempre estuvo inmerso en diversos medios culturales. Por ejemplo, formó parte de la comisión que organizó López Mateos y que presidió Martín Luis Guzmán para la creación del libro de texto gratuito. Yo no vivía con mi papá, pero a veces lo veía subrepticamente y siempre me decía que la educación primaria sólo sería gratuita si se regalaban los libros de texto. Sé que su último intento fue crear los libros de texto para las secundarias, pero después ya no sé que pasó, porque desde que cumplí veinticuatro años nunca

lo volví a ver. La influencia que ejercieron mis padres para que me hiciera escritor fue grande y aparece plasmada con mucha claridad en *El libro de mi madre*.

—¿Y cómo surgió este libro?

—Tuve una relación muy compleja y cercana con mi madre, quien era inteligente y culta, además tenía un carácter muy fuerte. Cuando ella murió me impresioné mucho porque, aunque es obvio que una mujer de ochenta y cuatro años no tarde en morir, uno no se dedica a imaginarla en el ataúd. Cuando me avisaron que había sufrido un derrame cerebral, me llevé una desagradable sorpresa. Mientras moría —la agonía duró poco más de veinticuatro horas—, pensé en su vida y me di cuenta de que no sabía nada sobre ella. Nunca tuve la curiosidad de preguntarle por sus estudios, por sus compañeros, ni por muchas cosas. Mi mamá me resultó un gran enigma. ¿Por qué se había enamorado de mi papá, o del otro hombre con el que tuvo una hija? Necesitaba escribir el libro para continuar un diálogo más profundo con ella. Los escritores solemos ser muy edípicos. La antología poética *Amor entre ruinas*, de Dionisio Morales, incluye una parte importante de la poesía que los mexicanos han escrito sobre sus madres. Es asombroso. Unos la odian, otros la aman, otros la desdeñan, otros la admiran... pero los sentimientos hacia la jefecita sagrada son intensos, incluso en personajes tan fríos como Jaime Torres Bodet.

—En *El libro de mi madre* dice: “A veces dudo que en mi caso la literatura sea un don sino una detestable obligación”. ¿Podría ahondar en esa frase?

—En México existen grandes dificultades para publicar, para que la crítica te acepte y para conseguir lectores. Uno se amarga un poco y se pregunta: ¿para qué demonios he dedicado gran parte de mi vida a leer, escribir y pensar, si no tengo lectores? Recuerdo la primera vez

que fui a Buenos Aires, en 1970, a presentar *El gran solitario de Palacio*; era asombroso el respeto con que los porteños trataban a los escritores. Los turistas que se percataban de que yo era escritor, de inmediato iban a comprar el libro y me pedían que se los firmara. A diferencia de lo que siempre me dicen aquí en México, allá nadie me preguntó: “Ah, usted es escritor... ¿Y en qué trabaja?” El arte tiene sentido cuando llega al público. Ser escritor en México es un castigo.

Es trágico no tener para quién escribir. Por eso estoy muy resentido; aunque tampoco debo ser tan injusto conmigo mismo, no me muero de hambre y tengo lectores. Uno de los motivos por los cuales no soy un escritor tan conocido como algunos amigos y colegas, es porque la mayoría de mis libros están dispersos en editoriales de universidades públicas. La publicidad de un escritor se dificulta en un mundo tan competido y donde la mayoría de los medios de comunicación están frivolidados y centrados en tres o cuatro figuras aparentemente espectaculares y glamorosas. Si uno ve desde el extranjero a México, pareciera que sólo existen Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska y, recientemente, Jorge Volpi. Me llama mucho la atención la manera obsesiva en que los medios de comunicación abordan a estos personajes. Por ejemplo, si hay que hablar de Ana Guevara, de carreras automovilísticas o de política, le preguntan a Monsiváis; si se necesita un prólogo sobre los beneficios del tequila también se lo encargan a él, aunque sea abstemio. A veces los medios de comunicación convierten en héroes y en titanes de la cultura a seres visiblemente corruptos. Uno tiene que tratar de combatir esto de alguna manera y convertirse en su propio publicista. Y no sólo hablo por mí; si José Agustín muriera en este momento, ¿quién promovería sus libros? ¿Quién promueve a José Revueltas? Sólo su hija. Es desalentador que un país como el nuestro, que es excepcional, desperdicie sus estructuras culturales y sus recursos en beneficio de unos cuantos allegados al poder.

—*De todos sus libros, ¿cuál cree que sea el mejor?*

—Si me dejo orientar por los críticos literarios, por los poquísimos críticos que hay en México, podría decir que *Tantadel*. Existe incluso un

libro que publicó una profesora norteamericana, Norma Klahn, que analiza la estructura de dos novelas cortas, *Aura* y *Tantadel*. En el mejor de los casos y siendo optimista, se quedarán algunos cuentos. Me sorprende *El libro de mi madre*, porque mucha gente dice que es lo mejor que he escrito.

—*Leí una nota en la que se afirmaba que Beatriz Espejo había expresado eso...*

—Sí, también la leí y mucha gente me ha dicho lo mismo. Sin embargo, hace como quince días, ella me habló y me dijo: “Oye, René, me han comentado que *El libro de mi madre* es bellissimo, dónde lo puedo conseguir”. No lo había leído. Eso te da una idea sobre cómo es la crítica literaria en México. *El libro de mi madre* no es un gran libro, sino un libro emotivo. Dionisio Morales dice que es lo más sincero que he escrito... Ésa es su opinión, porque siempre he sido muy sincero, yo diría que hasta cínico. En *El libro de mi madre* impera cierto tono de tristeza, pues uno no puede regocijarse con la muerte de un ser tan querido. El tono en el que hablo va muy bien con el espíritu nacional, aunque claro: no estoy pintando a Sara García. Este libro te lleva de la mano a una gran cantidad de literatura surgida a partir del dolor, como *Una muerte muy dulce*, de Simone de Beauvoir; y *Beber un cáliz*, de Ricardo Garibay. La revista *Proceso*, que nunca habla de mí, me dedicó una nota diciendo que era un gran libro; pero yo insistiría: he escrito más de quinientos cuentos y ahí está lo más rescatable.

—*¿Y qué le representa que se estén publicando sus obras completas?*

—Lo veo como una oportunidad para que la gente tenga mayor acceso a mi trabajo literario. Salen a cuentagotas y con dificultades, pero de todos modos es un honor; aunque no es consagratorio. Deseo que lean y juzguen mi obra. Tengo la impresión de que resulto una figura muy antipática; es asombrosa la cantidad de enemigos que me saltan por

todos lados. Reconozco que también soy muy peleonero. Antes tenía más acceso a muchos medios y lugares, porque mi relación con los escritores mayores era buena; sin embargo, creo que los más jóvenes me ven de otra manera; noto que tienen un interés diferente por mi trabajo. Me sorprendió que en 1997 me otorgaran el Premio Colima de Cuento, porque el jurado estaba integrado por puros jóvenes. De tal manera que, cuando votaron por mí, seguramente lo hicieron pensando en que mi libro era el mejor y no en función de si soy simpático o antipático. Esto me hace mirar un futuro más esperanzador, aunque el futuro es de los pendejos, porque los verdaderamente chingones e inteligentes son los dueños del presente. Imagino que los jóvenes podrán hacer una nueva lectura de mi obra y quizá la analizarán sin que se cruce la figura del autor.

Las mujeres dicen que soy un hombre afortunado —imagino que creen que por el simple hecho de estar con ellas me saqué la lotería—, pero les digo que no: que todo se debe al intenso trabajo que he realizado. ¿Qué es ser un hombre afortunado? Hallar un billete de lotería con el premio mayor, o que el subcomandante Marcos diga que eres su amigo. He trabajado mucho para tener cierto éxito...

Todos los que escribimos lo hacemos con el deseo de ser conocidos. Uno de los escasísimos golpes de suerte que he tenido es exactamente el de la publicación de mis obras completas. ¿Qué pasó? No lo sé. Tan puede ser sorprendente que una mujer, cuyo marido es un importante político, me dijo: “¿Cómo le hiciste para que te editaran tus obras completas?” Como si hubiera tenido que dar un soborno o comprado la editorial. Entonces le respondí: “No soy como tu esposo, que es un corrupto y un servil. Yo siempre he estado muy orgulloso de ser arrogante y vanidoso”.

JOSÉ AGUSTÍN:  
“EL GRAN ROCK SIEMPRE ES ARTE... Y DEL MEJOR”\*

*El escritor José Agustín (1944) nació en Acapulco, Guerrero. Desde la adolescencia comenzó a publicar en diversos periódicos y revistas, resaltando siempre por su original concepción de la narrativa y la cultura. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1966), de la Fundación Guggenheim (1977-1978) y de la Fundación Fulbright (1977 y 1978).*

*Es autor de cuentos, relatos, obras de teatro, guiones cinematográficos, ensayos y novelas. Destacan los libros: La tumba (1964), De perfil (1966), La nueva música clásica (1968), Se está haciendo tarde (final en laguna) (1973), Ciudades desiertas (1982), El rock de la cárcel (1984), No hay censura (1988), Contra la corriente (1991), los tres tomos de Tragicomedia mexicana (1992, 1992 y 1998), Dos horas de sol (1994), La contracultura en México (1996), El hotel de los corazones solitarios (1999), Los grandes discos de rock (1951-1975) (2002),*

\* Entrevista grabada en la casa de José Agustín. Cuautla, Morelos, 17 de mar. 2002. Publicada de manera parcial en el suplemento cultural *El Ángel* del periódico *Reforma*, 17 mar. 2002. Después en el portal educativo *SEPIensa*, jun. 2002.

Cuentos completos (1968-2002) (2002), La ventana indiscreta (rock, cine, literatura) (2004), Vida con mi viuda (2004) y Armablanca (2006).

*Ha recibido diversos reconocimientos como el Premio Juan Ruiz de Alarcón de la Asociación de Críticos de Teatro 1974, el Premio Latinoamericano de Narrativa Colima 1983, el Premio Nacional de Literatura Juan Ruiz de Alarcón 1993 y el Premio Dos Océanos, otorgado por el Festival Internacional de Biarritz (1995).*

*En esta entrevista habló sobre su libro Los grandes discos de rock (1951-1975), el rock and roll y la contracultura.*

—*José Agustín, su literatura se ha distinguido por ser innovadora. Su proposición es diferente, como la del rock; vincula la cultura popular, la alta cultura y el lenguaje coloquial...*

—Mucha gente me ha dicho que lo que yo escribía es una especie de rock and roll verbal. Juan Villoro afirmaba que como no teníamos buen rock en los años sesenta en México, te leías *De perfil* y era como estar en un concierto de los Who o de los Rolling Stones. A través del rock puedes bajar a los pantanos del alma humana y llegar a tu condición más instintiva, expresándote por medio de una visceralidad tremenda; toca desde la última planta del subsuelo, hasta la parte más alta del Himalaya, donde estás más cerca de rascar el cielo. En ese sentido mi literatura se tiñó del espíritu del rock, aunque a veces no hable directamente de él; me interesaba que fuera capaz de bajar hasta las raíces del ser humano, y de subir a los máximos confines del espíritu. Anteriormente, el lenguaje artístico tenía que emplear códigos distintos a los de la realidad, se decía que no podías hacer arte si utilizabas un lenguaje cotidiano. Pero mi generación reiteró lo contrario, decidimos que el lenguaje coloquial no debía escribirse miméticamente, sino que era necesario transmutarlo artísticamente; someténdolo a un proceso de depuración, de decantación y de concatenación. Algunos autores han demostrado que el lenguaje coloquial puede ser literario, como

Mark Twain en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que es uno de los agasajos más sensacionales que hay.

—¿Cuál es la relación entre su vida, su literatura y el rock?

—Están interrelacionadas totalmente. Empecé a escribir y a escuchar música cuando era niño. Soy testigo de la evolución del rock, desde sus inicios. De ser un gusto juvenil, se volvió algo más profundo y abarcó áreas de mí mismo que nunca hubiera imaginado. El rock está muy presente en lo que escribo; desde mi primera novela, *La tumba*, en la que el epígrafe lo tomé de una cancioncita de Neil Sedaka y, que yo sepa, fue la primera vez que alguien le dio ese uso a una canción de rock.

—¿Cuándo surgió su pasión por el rock?

—Desde que tengo uso de razón escucho todo tipo de música. Crecí en una familia de clase media, y gracias a que mi papá era piloto aviador tenía acceso a discos gringos difíciles de adquirir en México. Con tal de nutrirme de rock, compraba cancioneros, revistas y todo lo que podía. Así obtuve mi culturita rockanrolera. Aunque el rock seguía siendo satanizado o visto como franca frivolidad, cada vez era más accesible. A los veintiún años escribía para una revista que compraba los derechos periodísticos de otras, entre ellas el *Paris Match* y *Marie Claire*; y como yo era el único que hablaba francés, me encargaba de refritear los textos. El primero que leí fue uno sobre Bob Dylan y dije: “¡qué nota más pinche!, puedo hacerla mejor”. La hice y les gustó. A partir de entonces me convertí en el primer crítico mexicano de rock.

—¿Podría hablarnos sobre el concepto rock and roll?

—La primera definición es la tradicional, la que usó Alan Freed para burlarse de las radiodifusoras gringas, era un eufemismo que utilizaban los músicos negros, sobre todo los jazzistas, para decir “coger”. *Let's*

*rock and roll* significa: “vamos a coger”. Por eso tiene una sensualidad hija de su pinche madre. El cabrón de Alan Freed, cuando vio que no podía usar el término *rhythm and blues* en la radio, inventó el de *rock and roll*... fue una jiribilla tremenda, por quitarles algo que no les gustaba, les echó algo mucho más denso. Después se dividió el concepto y abarcó todas las vertientes surgidas en los años cincuenta y sesenta. En Inglaterra los jóvenes se clavaron en el blues y en el *rhythm and blues* más puro, renovando el fenómeno, y creando una música que se veía venir, aunque no en esas proporciones. Fue la invasión del rock británico. Manejaban elementos de la alta cultura, pero sin perder la visceralidad y la fuerza expresiva. Más tarde, los críticos y los *fans* inventaron múltiples etiquetas, algunas muy útiles, pero otras son francamente esotéricas.

—*Usted ha escrito varios libros sobre rock...*

—Me he aproximado al rock de distintas formas, pero nunca he quedado satisfecho del todo. Primero escribí, en 1968, *La nueva música clásica*, que fue pionero en México, y prácticamente en todo el mundo, aun en Inglaterra y Estados Unidos existían pocos libros de este tipo. En esa época se discutía sobre si el rock era verdaderamente un fenómeno cultural; la mayoría de la gente consideraba que era un producto de moda comercial chafa. Los muy izquierdistas decían, a su vez, que era un vehículo de penetración imperialista y de colonización cultural. Una de mis labores fundamentales fue, primero que nada, establecer que el rock es un fenómeno cultural tan rico y valioso como cualquier otro, y que toca desde lo más sofisticado hasta lo más vernáculo de la cultura popular; además, es un puente entre los diferentes estratos sociales. También traté de establecer que el rock tiene un profundo valor libertario y contestatario. Pugué porque en México compusiéramos rock en español, para expresarnos en nuestro propio idioma, sin embargo los rockanroleros mexicanos estaban muy reacios, pensaban que el inglés era el idioma natural del rock... y en el fondo ansiaban pegar en el gabacho, como Carlos Santana. Esos fueron los valores del

libro, se tiraron más de cien mil ejemplares, pero como no me gustó mucho, detuve las ediciones. Después, a principios de los años ochenta, lo actualicé y cubrí más espacios, pero conservé el mismo título. Con el tiempo tampoco quedé complacido y abordé el rock de otra forma, con ensayos específicos, evité las visiones globales, que quizás fueron los defectos de los dos libros anteriores. Entonces escribí *Contra la corriente* y, años más tarde, *El hotel de los corazones solitarios*; ambos contienen ensayos de distintos tamaños. Fueron una especie de experimentos literarios, que dieron pie a mi libro *Los grandes discos de rock...*, donde expreso mis planteamientos más profundos en torno al rock, analizando disco por disco. En él propongo la idea de que cada disco te puede contar un cuento. Decidí romper la planicie del género estrictamente ensayístico y jugué con la literatura. Incluye cuentos, textos breves, cartas, noticias apócrifas, conversaciones de gente que está platicando sobre un grupo, pequeñas fábulas... en fin, un cuarenta por ciento del libro es literatura.

—¿Cada disco narra una historia?

—De entrada narran la historia de los rockanroleros, quienes a través de su música expresan su concepción del mundo. Por otro lado, desde hace mucho tiempo traduzco literatura a distintos idiomas, pero también hago adaptaciones entre lenguajes artísticos, por lo que de alguna manera ya estaba acostumbrado a preguntarme: ¿qué me dice este disco?

—¿Discos conceptuales como *Dark Side of the Moon*, de *Pink Floyd*, o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de *los Beatles*, lo invitan a escribir?

—Sí, pero menos, porque en sí mismos ya cuentan una historia. Eso es parte del concepto de lo conceptual, perdonando la redundancia. Son obras solitarias, grandes épicas rockanroleras que narran algo a través del estado de ánimo o de las referencias específicas. En esos casos opté por el tono ensayístico. En mi libro me refiero a *Pink Floyd* de una forma rara,

porque los hice indios mayas de la selva locochona. Algunos me han reprochado que con este libro cultivo los mitos sajones, pero no, tiene un pie mexicano muy fuerte, por ejemplo: Eric Clapton aparece aquí en Cuautla platicando conmigo, John Lennon está también en una hacienda del estado de Morelos y Jimi Hendrix interactúa en el Metro Balderas. El texto de Larry Williams está lleno de citas de José Alfredo Jiménez y Agustín Lara. El libro sólo se pudo escribir en México.

—*Remitiendo al título de uno de sus libros, ¿el rock es una nueva música clásica?*

—Sin duda. El gran acierto de ese libro fue plantear que la música clásica de esa época se había elitizado, al extremo de que perdió todo contacto con la realidad. Se necesitaban sofisticados decodificadores para acceder a la música de Krzysztof Penderecky, Iannis Xenakis, John Cage, Edgard Varese y de los compositores de la segunda mitad del siglo xx. En esas circunstancias el rock recuperó aires de la alta cultura y del folclor internacional, generando obras que sorprendieron mucho, tanto a los críticos y a los *fans*, como a los mismos compositores de música clásica. Después de escuchar a los Beatles, John Cage se dio cuenta que estaba sucediendo algo muy grueso y modificó su concepción musical. Esa generación de músicos ya estaba bastante formada, pero la que siguió tomó más elementos del rock; Philip Glass, Glenn Branca y los minimalistas se nutrieron de él. Glass tiene dos sinfonías geniales, *Low* y *Heroes*, basadas en obras de David Bowie y Brian Eno. El rock es un fenómeno artístico cultural de extraordinarias y múltiples facetas, nadie lo puede cubrir en su totalidad, la riqueza sólo la aprecias en conjunto. El gran rock siempre es arte... y del mejor.

—*¿El rock and roll forma parte de la contracultura?*

—Claro, por eso fue ligado con la rebeldía de los chavos y con películas como *El salvaje*, de Marlon Brando, *Semilla de maldad*, de Richard

Brooks, y *Rebeldes sin causa*, de Nicholas Ray. Los orígenes del rock rompían el molde establecido, por lo que el gobierno emprendió fuertes campañas en su contra, se le consideró bolchevique, comunista, promotor de la drogadicción o francamente demoniaco; y claro, a los que nos gustaba, eso nos volvió más antisistema. En los años ochenta, el régimen gubernamental comprendió que no podía parar esa expresión musical y trató de dirigirla, pero se le escapó las más de las veces. A partir de entonces el rock fue acosado por las transnacionales y la industria, lo que melló su filo contracultural. El rock no implica necesariamente una ruptura al orden social, pero sí al institucional. Se ha vuelto un fenómeno cultural decisivo, sin precedente, que rebasa por mucho su condición de arte, de alta cultura, de cultura popular y de fenómeno social.

—*¿Cuál es la función del rock en la sociedad?*

—Es un medio de autoconocimiento. Su relación con la cultura popular le da un carácter de distractor que te permite gozar. Inicialmente el rock significó una liberación emocional, sobre todo física, ya que en aquella época las personas no movían el cuerpo, todo era rígido. La sociedad estaba muy constreñida y era asfixiante, pero el rock terminó con esa limitante, permitiendo que la gente creara una estética de lo que no era estético. Sirvió como plataforma de expresión y generó espacios propios. Por primera vez una generación logró descargar represiones y tensiones a través de la música y el movimiento... ¡empezaron a bailar y a sacudirse como changos!... eso los alivió horros.

—*Por último, ¿podría explicar cuál es la relación entre el rock y la drogadicción?*

—Las dos cosas son una manifestación de la indulgencia espiritual de las sociedades actuales. El capitalismo nos deshumanizó, aboliendo ciertos elementos básicos del ser humano, útiles para comprendernos y

conectarnos con la naturaleza. Todo empezó en el Siglo de las Luces, con el racionalismo extremo, que nos hizo perder el aspecto mágico y poético que llevamos dentro, propiciando así la drogadicción, que es un fenómeno muy fuerte desde los años cuarenta y cincuenta; antes la gente tenía otro tipo de relación con las drogas. La sociedad comenzó a volverse drogadicta, el alcohol estaba desatado y se pusieron de moda los valiums, los libriums y las anfetaminas, entre la gente que necesitaba trabajar fuerte. Primero fueron los estudiantes quienes se echaban una bencedrina para estudiar a fondo, y luego los políticos se tomaban dos, para poder soportar el informe del señor presidente de la república... la drogadicción no es producto del rock, sino de la pinche sociedad. En el momento en que sea más justa, no se requerirán vías de escape y decrecerá el consumo de estupefacientes. Si toda la puta sociedad es drogadicta, ¿por qué se tiene que satanizar con eso al rock? Es cierto que los rockanroleros se atacan de formas más espectaculares, como Lou Reed que en 1967 le canta una loa a la heroína, o Keith Moon que quedó paralizado por varios días por meterse un ansiolítico para elefantes, pero eso es parte de un folclor. También se da porque la sensibilidad del artista es distinta, y el rockanrolero en eso es todavía un caso más peculiar, no encaja tan fácilmente en la sociedad. Muchos grandes artistas han sido drogadictos: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Lautréamont y Edgar Allan Poe, por citar algunos casos. Lo reitero, la drogadicción no es un pedo exclusivo del rock and roll.

ORSO ARREOLA:  
JUAN JOSÉ ARREOLA, EL ÚLTIMO JUGLAR\*

*El escritor, poeta y periodista Orso Arreola (1949) nació en Zapotlán el Grande, Jalisco, actualmente Ciudad Guzmán. Es autor del libro El último juglar. Memorias de Juan José Arreola (1998), en el que ordenó y dio vida a las reminiscencias de su padre, Juan José Arreola (1918-2001), también nacido en Zapotlán el Grande, Jalisco.*

*Juan José Arreola fue pieza clave en el panorama cultural mexicano del siglo XX, por su labor como actor, director de talleres literarios, declamador, editor, maestro y, principalmente, escritor.*

*Es autor de libros de ensayo, cuento, poesía y novela: Gunther Stapenhorst (1946), Varia invención (1949), Confabulario (1952), Bestiario (1958), Confabulario total 1942-1961 (1962), La feria (1963), Palindroma (1971), Y ahora la mujer... (1975), Inventario (1976), La palabra educación (1979), Ramón López Velarde, una lectura parcial (1988), Obras (1995) y Narrativa completa (1996).*

\* Entrevista grabada en la cafetería del Centro Cultural Casa Lamm. México, DF, 2 feb. 2002. Publicada en el portal educativo *SEPIensa*, nov. 2002.

*Obtuvo múltiples distinciones por su trabajo, como: el Premio Jalisco en Literatura 1953, el Premio de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes 1955, el Premio Xavier Villaurrutia 1963, el Premio Nacional de Periodismo Cultural 1977, el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Lingüística y Literatura 1979, el Premio Universidad Nacional Autónoma de México en Extensión Cultural 1987, el Premio Internacional de Literatura Juan Rulfo 1992, el doctorado honoris causa de la Universidad de Colima 1996, el Premio Internacional de Literatura Alfonso Reyes 1997 y el doctorado honoris causa de la Universidad Autónoma Metropolitana 2001.*

*En esta entrevista, Orso Arreola habló sobre la multifacética figura de su padre, a unos meses de su fallecimiento, ocurrido el 3 de diciembre de 2001.*

—¿Cómo define a su padre, Juan José Arreola?

—Es una tarea casi imposible. Te podría hablar de él como actor de teatro, escritor, director de talleres literarios, declamador, editor, maestro, lector... es un catálogo de personajes. La visión de Juan José Arreola nació de su interés por la literatura y, en gran medida, por su amor a la cultura francesa. Admiraba mucho al actor Louis Jouvet, a quien conoció cuando éste visitó Guadalajara con su compañía de teatro. Después, en 1944, gracias a él, mi padre estudió teatro durante una temporada en París, donde recordó y releyó a escritores como Michel de Montaigne, Victor Hugo, Charles Baudelaire y Paul Claudel. El alma de Juan José Arreola es la de un mestizo, hay que pensar que nació en Zapotlán, pueblo agrícola con raíces indígenas. Él llegó a decir, en más de una entrevista, que era un payo y reconoce que es un mestizo; en varios textos afirma que por sus venas corre sangre indígena y española, como la de su tatarabuelo Juan Abad y Arriola, con *i* en vez de *e*. Es la primera vez que hago público este dato.

Juan José Arreola fue un profundo católico —por formación y convicción— y un gran conocedor de la Biblia. Disfrutaba conversando con teólogos. En parte de sus poemas en prosa se descubre un

aliento que nace de ciertos textos bíblicos. Su concepción del mundo se constituyó a partir del pensamiento cristiano occidental, que con el tiempo le sirvió de impulso para leer con fervor a los autores del siglo de oro y a los místicos españoles. Leer el *Marco Bruto* y la poesía de Francisco de Quevedo, así como a Luis de Góngora y Argote, y, en general, toda la poesía española, era fundamental para mi padre; pero ese gusto por España culmina con la literatura de la generación del 27. Tan es así que mis primeras lecturas fueron ésas; desde niño me aprendí poemas de Federico García Lorca. Juan José Arreola recitaba con frecuencia el *Romancero gitano*. En ese sentido él era medio gitano, además le gustaban los toros; de hecho en su juventud quiso ser torero. Alguna vez de mala manera alguien le quiso decir gitano, pero yo dije: “bueno, los gitanos también se van al cielo, ¿no?” El caso es que leíamos bastante a Miguel Hernández, Antonio Machado, Manuel Machado y Rafael Alberti.

—*Juan José Arreola: actor.*

—La primera percepción que tengo de él, es como actor. A los seis años tuve la fortuna de asistir a una función de teatro de la Compañía de Poesía en Voz Alta de la UNAM. En aquella ocasión representaron *El salón del automóvil*, de Eugène Ionesco; actuaba mi papá junto con Fernando Macgregor, Tara Parra... la escenografía era de Leonora Carrington. Recuerdo que en un momento específico de la obra, los actores daban cuerda a unos cochecitos de hoja de lata que rodaban por el escenario... es una reminiscencia inolvidable.

En Zapotlán Juan José Arreola actuó desde niño, con personas como doña Margarita Palomar de Mendoza, mujer cultísima que organizaba obras de teatro. Mi papá era su actor infantil predilecto. Después se convirtió en Juanito el Recitador. Su presencia en los festivales culturales siempre fue muy apreciada. Conservo programas en los que aparece su nombre, cuando él tenía ocho años, lo que evidencia su clara vocación por el teatro y la literatura. A lo largo de su vida siguió actuando con gran pasión.

—*Juan José Arreola: director de talleres literarios.*

—Se le reconoce como el pionero del movimiento de talleres literarios. Su tarea influyó claramente a finales de los años cincuenta y durante los sesenta; sobre todo en el Centro Mexicano de Escritores y en el taller literario Mester, que publicó doce números de una revista, y seis o siete libros, entre ellos: *La tumba*, de José Agustín y *Oscura palabra*, de José Carlos Becerra. Al taller literario Mester asistían personas como Elsa Cross, Jorge Arturo Ojeda, Hugo Hiriart... en alguna ocasión llegaron a participar más de cuarenta personas. De estos talleres surgieron generaciones de escritores que plantean otro tipo de creación literaria, y, actualmente, varios de ellos son protagonistas de la literatura en México.

—*Juan José Arreola: declamador.*

—Le gustaba mucho recitar poesía en voz alta, frecuentemente declamaba a sor Juana Inés de la Cruz. Me enseñó bastantes poemas, de hecho así me introduje en ese universo. Durante años trabajó en la UNAM en Difusión Cultural. Fue el primer director de la Casa del Lago, proyecto donde se explayó creando la Compañía de Poesía en Voz Alta. Ahí se organizaban grandes recitales de poesía los domingos. Se declamaban, entre otros, poemas de Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer, quien en alguna ocasión fue maestro de mi padre y quien además le dedicó unos sonetos preciosos. Generalmente participaban personajes como Enrique y Eduardo Lizalde, Enrique Rocha, María Teresa Rivas, María Teresa Montoya y Rosenda Monteros. Hacían un hermoso coro recorriendo toda la poesía mexicana y latinoamericana.

—*Juan José Arreola: editor.*

—Era un editor a la antigua, leía los textos con el autor y juntos hacían las correcciones. Entre 1954 y 1958 desarrolló arduamente esta actividad. Fundó la colección de libros Los Presentes, en los que

publicó, en sus comienzos, obras de Elena Poniatowska, Tomás Segovia; el primer libro de Carlos Fuentes: *Los días enmascarados*; y *Parentalia*, de don Alfonso Reyes, que ya era una especie de patriarca de la literatura mexicana y quien siempre quiso mucho a mi padre; en algunos aspectos fue su preceptor. Es bueno saber que en ese periodo los editores mexicanos no eran muy dados a recibir textos literarios, hasta después apareció el perfil moderno de los editores que comenzaron a aceptar escritores. Yo he sido un atento estudioso —lo digo con modestia y sinceridad— de la producción editorial mexicana. En ese lapso mi padre editó y publicó un libro a la semana, máximo cada quince días. Recientemente el investigador Oscar Mata realizó un bello trabajo: la bibliografía de las obras editadas por Juan José Arreola. Después de publicar alrededor de sesenta títulos en Los Presentes, más diez de poesía en *plaque*, de la primera serie, en los que también participaron como editores Jorge Hernández Campos y Enrique González Casanova, editó los Cuadernos del Unicornio, hasta ahorita hemos encontrado alrededor de cuarenta, entre ellos: “Victorio Ferri cuenta un cuento”, uno de los primeros cuentos de Sergio Pitlor; *La sangre de Medusa*, de José Emilio Pacheco y *Sonetos de lo diario*, de Fernando del Paso. La lista es muy amplia, e incluye nombres como el de Vicente Leñero y Eduardo Lizalde. Así terminó su primera etapa como editor, pero tuvo varias más.

—*Juan José Arreola: escritor.*

—Al Juan José Arreola escritor lo descubrí más tarde, hasta que aprendí a leer y escribir. Normalmente se encerraba largas horas en su recámara-estudio, donde tenía su pequeña biblioteca y un tocadiscos. Supongo que ahí concibió parte importante de su obra, quizás algunos textos anteriores a *Confabulario*, que es un libro maravilloso, breve, que de acuerdo a la crítica fue una innovación dentro de la literatura mexicana. Huyó de los nacionalismos y de corrientes todavía vivas, como la Novela de la Revolución Mexicana y el pensamiento literario posrevolucionario que Juan Rulfo culminó heroica y magistralmente.

Emmanuel Carballo denominó a esa tradición literaria: “el nacionalismo mexicano”; y en contraposición redactó una serie de textos y reflexiones sobre la literatura de mi padre, considerándola universal. En ese sentido, Borges escribió un breve prólogo para *Confabulario*, en el que afirma: “Arreola pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier siglo”, aludiendo a su literatura y pensamiento, que según él, “estaban regidos por la libertad de una infinita imaginación”. En una antología de literatura fantástica y humor negro que publicaron en Francia, hace cuarenta años, incluyeron un cuento de mi padre por su agudo sentido del humor. Borges dice al respecto: “en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico”. Me gusta ese matiz que le dio, era necesario que alguien como él lo dijera. Existe también una hermosa carta que Julio Cortázar escribió desde París, en la que expresa sus apreciaciones sobre la obra literaria de mi padre; di a conocer la misiva en *El último juglar*. Este tipo de homenajes me gustan mucho. A los que escribimos nos agradan más los comentarios de los escritores que los de los críticos, y no porque éstos puedan llegar a ser malignos, sino porque siempre hay una maestría reconocida de quien los hace.

—*Juan José Arreola: maestro.*

—Como maestro de secundaria se inició desde muy joven en su natal Zapotlán. Tiempo después, en la Escuela de Teatro de Bellas Artes de la ciudad de México, impartió una clase de dicción para actores. Dirigía también el taller del Centro Mexicano de Escritores al lado de Juan Rulfo y don Francisco Monterde. Yo asistía como oyente porque mi padre me pedía que lo acompañara; él no podía estar solo, padecía de agorafobia. Ahí escuché a muchísimos escritores y poetas, como Jaime Sabines y Salvador Elizondo. Desde niño crecí rodeado de sombras benévolas; conocí a Juan Rulfo, Carlos Pellicer, José Emilio Pacheco, José de la Colina, Tomás Segovia, León Felipe, don Alfonso Reyes, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, entre otros. Sin embargo, aunque siempre estuve ligado a este ambiente, por razones muy

personales, algunos años de mi vida no los dediqué a la literatura y trabajé en otras cosas, como en mi librería llamada Arreolarte. Conservo buenos recuerdos de esa experiencia, como mi breve amistad con Octavio Paz, con quien platicué en distintas ocasiones sobre política y poesía. El periodo de maestro de Juan José Arreola culmina bellamente porque la UNAM, por oposición, dentro de su Ley Orgánica, reconoció su valía, nombrándolo profesor titular de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras. Este hecho fue muy importante en su vida, porque se entregó a la Universidad. Por eso el hermoso acto en el que se rebautizó a la Casa del Lago fue justificado. Es un reconocimiento a la cabalidad de su trabajo como universitario.

—*Juan José Arreola: lector.*

—Juan José Arreola no leía mucho, pero sí con gran provecho. Fue autodidacta. No terminó la primaria por muchas razones, como la Guerra Cristera. A los dieciséis años emigró a Guadalajara, donde empezó a cultivarse más, porque en Zapotlán no tenía grandes expectativas para desarrollarse intelectualmente. Como buen escritor se formó a través de sus lecturas; fue un extraordinario lector de las obras cumbre de la literatura universal. Lo influenciaron algunos autores franceses como Alain René Lesage y Georges Duhamel. También leía con devoción a Jorge Luis Borges y a los que, según él, fueron los tres grandes de la literatura del siglo xx: Proust, Kafka y Joyce. A todos ellos los fue haciendo parte de su vida. Poco antes de morir le pregunté que con qué escritor se quedaba, a cuál se llevaba a su lecho de muerte, y me respondió: “A Fiódor Mijailovich Dostoievski, porque es el escritor que ha tenido el mayor conocimiento del alma humana”.



MÓNICA LAVÍN:  
SUEÑOS FRUSTRADOS EN *CAFÉ CORTADO*\*

*Mónica Lavín (1955) nació en la ciudad de México. Es bióloga de profesión y escritora por vocación. En la UAM ha trabajado como investigadora y como jefa del Departamento Editorial de Difusión Cultural. También ha sido conductora de radio, guionista, coordinadora de talleres de narrativa y maestra de la Sogem. Colabora en distintas publicaciones nacionales como El Economista, El Universal y Vértigo.*

*Es autora de diversas novelas y libros de cuentos y ensayos, destacan: Cuentos de desencuentros (1986), Nicolasa y los encajes (1991), Retazos (1995), Tonada de un viejo amor (1996), La más faulera (1997), Ruby Tuesday no ha muerto (1998), Planeta azul, planeta gris (1998), La isla blanca (1998), Cambio de vías (1999), Dulces hábitos (2000), Leo, luego existo (2001), Uno no sabe (2003), La línea de la carretera (2004), Los diarios del cazador (2004), Despertar los apetitos (2005) y Hotel Limbo (2007).*

\* Entrevista grabada en la librería El Juglar. México, DF, 6 mar. 2004. Publicada en el portal educativo *SEPIENSA*, ago. 2004.

*Ha sido galardonada con el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 1996, el Premio del Club de Periodistas por el programa radiofónico de divulgación de la ciencia Muy Interesante 1997 y el Premio Nacional de Narrativa de Colima 2001 por su novela Café cortado, de la cual nos habla en esta entrevista.*

—*Mónica Lavín, ¿por qué te dedicas a la literatura?*

—Siempre me han apasionado muchas cosas, pero la manera de englobar todo la encontré en las letras. Estudié biología y me dediqué a la investigación por varios años, hasta que —aterrada— asumí que me gusta percibir el mundo con una mirada más amplia. Soy muy curiosa y disfruto contando historias. Antes me “apanicaba” concentrarme formalmente en la escritura, porque es algo incierto, nadie te puede indicar el camino, tú lo inventas. Mempo Giardinelli, mi único maestro formal en esto de la escritura, me decía: “tienes que creerte escritora”; para mí era más sencillo decir: “soy bióloga, pero escribo”. Sin embargo, un día decidí que ese iba a ser mi proyecto de vida y comencé a hacer periodismo cultural y científico. No me arrepiento de haber estudiado biología ni de haber llegado a la literatura por otro camino, porque para escribir hay que vivir y leer, desde luego. Así nace el deseo de escribir. He leído caóticamente, sin un orden específico. A través de la literatura es posible conocer la realidad desde un ángulo delicioso, ambiguo, que, a diferencia de la ciencia, no propone verdades absolutas. La naturaleza humana como objeto de aproximación es así: fascinante.

—*¿Tu relación con la ciencia determinó tu proceso creativo?*

—No sé qué lo determinó, porque ya escribía cuentos desde antes de estudiar biología. Gracias a la ciencia obtuve un método diferente para mirar el mundo. La ciencia depende en gran medida de la observación, la experimentación y de otros aspectos relacionados con lo visual; me

permitió ver las cosas desde distintos ángulos. Paradójicamente me agrada la objetividad de la ciencia, la utilizo para tratar de entender los fenómenos cuantificándolos. Quizás eso esté plasmado en mi literatura; al menos comienzan a aparecer personajes que tienen obsesiones por la ciencia.

—*¿Pretendes comprender el mundo a través de la escritura?*

—Puedo intentar comprenderlo por medio de la lectura y de la ciencia. La escritura aumenta la capacidad de entendimiento, sobre todo en lo que respecta al comportamiento humano y a los grandes temas filosóficos, tales como la muerte, el amor y la locura. Detrás de cada persona hay una historia fascinante, algo que está determinando su destino. Por medio de la literatura intento tocar los extremos de nuestra materia y de nuestra esencia.

—*¿Qué representa para ti tu novela *Café cortado*? ¿Es un parteaguas en tu carrera como escritora?*

—Supongo que sí, en *Café cortado* me arriesgué más. A diferencia de las otras novelas que he escrito, ésta tiene una estructura más compleja, los tiempos son aparentemente caóticos. Jugué con la posibilidad de contar una misma historia de distintas maneras. Disfruté la creación de este libro, aunque no puedo negar que también me angustió; habité el mundo de la novela en una completa soledad, la llevaba puesta. Viví con ella cuatro años sin que nadie la leyera, desde que hice el primer viaje a Tapachula, ya con una idea germinal, hasta que la terminé en Canadá.

—*¿De dónde surgió *Café cortado*? ¿Cuál fue su detonador?*

—Todo nació cuando escribí el cuento “La tierra incierta”, relacionado con una historia de mi familia paterna. Mi abuelo fue finquero. Viajó en 1911 de Santander al Soconusco para establecer la hacienda cafetalera

El Chorro. Su mujer, mi abuela, lo alcanzó tres años después. Se habían casado por poder y se reunieron en Tapachula, que por cierto es bastante fea; así concretaron su luna de miel retardada en el tiempo. En 1929 asesinaron a mi abuelo.

Yo desconocía la mayoría de los hechos, porque después de la muerte de este abuelo, la familia se mudó al Distrito Federal y jamás mencionaron nada al respecto. Mi papá no conoce con certeza los hechos, porque tenía dos años cuando mataron a su padre. Posteriormente nadie se atrevía a preguntar porque eran recuerdos muy dolorosos. No deseaba apegarme a la historia, de hecho no le estoy siendo fiel, únicamente mantuve las fechas, el nombre de mi abuelo y el de la finca. No sé si mi abuelo se enamoró de una alemana, ni nada de nada. Anteriormente consideraba que la historia honorable era la de mi familia materna de apellido Maroto, que salió exiliada de España durante la Guerra Civil; en cambio la historia de los inmigrantes que vinieron a “hacer la América” era como el oprobio familiar. Sin embargo, reflexioné y descubrí que fue toda una hazaña establecer una finca cafetalera en el extremo sur de México, sobre todo en las condiciones en que lo hicieron.

La historia de mis abuelos paternos ahora me parece prodigiosa. Deseaba indagar las causas del asesinato y encontrar al asesino. Para eso tuve que introducirme en el mundo de las fincas cafetaleras. Así empezó todo, de una forma medio detectivesca. Necesitaba muchas respuestas. La primera exigencia fue ir al lugar, advertir el olor y la humedad de ese sitio... nunca había visto un cafetal en mi vida, ni nadie de la familia había ido antes a Tapachula. En realidad no conocíamos ese extremo de nuestra historia. Fui a varias fincas y a un beneficio... todo me pareció muy seductor. Cuando visitas Motozintla es sencillo imaginar que todo lo que narro podría suceder ahí. De alguna manera ese mundo permanece similar a como era a principios del siglo xx. Después empecé a leer y descubrí que podía inventar muchas cosas y personajes. De repente el mundo se me fue abriendo y cada vez me importaba menos la historia de mi abuelo. Su muerte ya no era lo más importante, aunque tal vez es el eje de la historia; por eso no iba a dejar que ese episodio fuese la sorpresa final. Debo reconocer lo

importante que fue leer al historiador Antonio García de León, ya que gracias a él me fue posible recrear el escenario que necesitaba para que coexistieran mis personajes.

—*¿Las pasiones humanas más puras son el móvil principal de los personajes de Café cortado?*

—Tal vez el lugar y las circunstancias en que se interrelacionan los personajes permiten que afloren las pasiones humanas más fácilmente. Los móviles de casi todos los personajes son el deseo y la insatisfacción, aunque originalmente no sabía que estaba escribiendo sobre eso; sólo pretendía narrar la historia de la finca. Nunca me propuse que el destino de los personajes fuese el desencuentro. Tomé conciencia hasta que alguien me lo hizo ver.

—*Uno de los pilares fundamentales en Café cortado es la sexualidad...*

—Sí. La sexualidad es un medio de expresión para los personajes, de la misma manera en que lo es para la gente en general. El personaje de Chabelo manifiesta sus inseguridades y deseos de poder a través de la sexualidad. Por ejemplo, en la novela narro un episodio en el que Chabelo y sus amigos amarran unos hilos transversales en un camino para tirar a unas muchachas indígenas que atraviesan por ahí y poder verles sus partes íntimas —eso lo contó el chofer de una camioneta en la que yo viajaba—. Chabelo es muy ambiguo, no es homosexual, es como el eterno insatisfecho.

El sexo también puede transformarse en una poderosa arma para las mujeres, como es el caso de Margarita cuando decide seducir a Chabelo. Definitivamente la sexualidad es algo muy complejo, es una manera de ejercer poder. La fragilidad humana se expone en el acto sexual, somos más vulnerables en ese terreno porque es otro lenguaje. Así les pasa en diferentes medidas a todos los personajes.

—¿*Los personajes de Café cortado giran en torno a la desilusión?*

—El gran tema de *Café cortado* son los sueños frustrados y la esperanza como posibilidad de quien construye el territorio de la ficción. Los tiempos no van aparejados con las emociones de los personajes ni sus vivencias tampoco; todo ocurre a destiempo, como si existieran corrientes y contracorrientes. La nostalgia es otro de los puntos clave de la novela, todos sufren pérdidas. El tejido de la novela está expresado a través de la imposibilidad de hallar la dicha. Ése es el móvil general. Diego, el novelista, es el único personaje que no sufre desilusiones, porque entreteje la historia utilizando el desencuentro como su asunto y pasión. Finalmente eso es lo que yo hago; las pasiones ajenas me sirven para construir un mundo paralelo. El empeño por construir un mundo, la desilusión, el amor y la falta de certezas son los ingredientes fundamentales de *Café cortado* y, en gran medida, también los de la vida común.

—¿*Por qué es masculino el narrador?*

—Tenía ganas de meterme en el pellejo de los hombres. Se me ocurrió que el narrador fuese masculino para ocultar mi voz. También porque quise hablar del deseo desde la perspectiva de un hombre. Quería explorar la realidad de otros. La escritura carece de género. El género del escritor no debe traslucirse, sólo su mirada del mundo. La escritura te permite deshacerte de ti mismo, pierdes tu identidad, es la única manera... ¡es delicioso! *Café cortado* no es la novela de una mujer que habla sobre los hombres.

—*En mi opinión, Café cortado no es literatura light; sin embargo, existe un estigma que considera que la mayor parte de la literatura escrita por mujeres es así...*

—Eso es una desgracia. Los *booms* de la literatura femenina han sido favorables porque hay más lectores, pero, al mismo tiempo, han alimentado

ese prejuicio del que hablas y según el cual las mujeres siempre escribimos historias de hombres malos o mujeres abandonadas. Como si se tratara de una reivindicación del género femenino. Gran parte de esa literatura se ha ganado a pulso este estigma. El éxito de algunas novelas y de algunas escritoras *light* ha provocado esta visión nublada. Muchos críticos ya no se acercan a la literatura hecha por mujeres, e incluso conozco escritores que dicen: “yo no leo literatura de mujeres”; sólo si eres su amiga te leen y a veces. Sin embargo, no me preocupo demasiado: los libros llegan a donde tienen que llegar por sus propios caminos. Si los lectores esperan encontrar en *Café cortado* una historia suave, de amor, será conveniente que lean otro libro. Me llamó la atención que alguien afirmó que *Café cortado* parecía que había sido escrita por un hombre... no sé si lo debo tomar como un halago.



## JUAN VILLORO: CRONISTA Y FABULADOR\*

*El escritor Juan Villoro (1956) nació en la ciudad de México. Estudió la licenciatura en sociología en la UAM-I. Fue agregado cultural en la Embajada de México en Berlín. Ha dado clases de literatura en la UNAM, Yale y la Universidad de Pompeu Fabra de Barcelona. Es autor de una amplia bibliografía que incluye libros infantiles, de crónica, ensayo, cuento y novela; destacan: La noche navegable (1980), Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán (1989), El disparo de argón (1991), La alcoba dormida (1992), Los once de la tribu (1995), Materia dispuesta (1997), La casa pierde (1999), Efectos personales (2000), El testigo (2004), Safari accidental (2005), Dios es redondo (2006) y Los culpables (2007). Ha recibido múltiples reconocimientos como el Premio Xavier Villaurrutia 1999, el Premio Mazatlán 2000, el Premio Herralde 2004, el Premio Internacional de Periodismo Vázquez Montalbán 2006 y el Premio de Narrativa Antonin Artaud en México 2007.*

\* Entrevista grabada en la casa de Juan Villoro. México, DF, 8 mar. 2006. Publicada en la revista *La Colmena*, núm. 50, abr.-jun. 2006. Universidad Autónoma del Estado de México.

*La literatura de Juan Villoro se caracteriza, entre otras cosas, por las originales e interesantes interpretaciones tanto de la realidad como de la ficción, por la prosa clara y fluida y por la importancia que recibe la figura del narrador, quien por un lado describe la acción y, por el otro, la comenta con agudeza y con un fino sentido del humor.*

*En esta entrevista Juan Villoro habló sobre algunos conceptos particulares —como la crónica, el cronista, la ficción, el fabulador, la verdad, la verosimilitud y la realidad—, vinculándolos con varios de sus libros, principalmente con la novela *El testigo*.*

*—Considero que como escritor tienes dos voces principales, la del cronista y la del fabulador...*

—Comencé escribiendo cuentos y no pensé que me dedicaría posteriormente a la crónica. Por lo general, la evolución de quienes practican ambos géneros es la inversa: empiezan haciendo periodismo y luego se dedican a la literatura. El primer testimonio que escribí, que no contenía ficción —al menos de forma deliberada—, es la estampa de Augusto Monterroso. Es sintomático que mi primer texto de no-ficción tuviera que ver con mi maestro en la ficción. En su momento pensé que sería algo casual, pero con el tiempo me atrajo cada vez más la idea de ensayar ciertos recursos de la ficción en la realidad. Hay también una razón psicológica para ello. Como escritor de ficción uno está rodeado de libros y personajes, lo que en ocasiones puede conducir a una sensación de aislamiento y claustrofobia. Sin embargo, esto no es aplicable a todos, por ejemplo Jorge Luis Borges se sentía muy bien en su biblioteca; ahí estaba el universo entero para él. En cambio, otros autores, como Ernest Hemingway, requerían vivir en condiciones extremas para poder escribir. En mi caso, hay un punto intermedio entre estas dos actitudes.

Fundamentalmente escribo ficción pero, de vez en cuando, necesito “salir al mundo” para encontrar una historia en la marea confusa de la realidad. Todo esto me ha servido para regresar después a la ficción con otros reflejos, con otros argumentos y también

con el conocimiento de ciertas cosas que sólo te puede dar la realidad. Desearía escribir más crónica, pero nunca he estado asignado a un periódico o a una revista en donde me permitan hacerlo; casi siempre ha sido un trabajo a contrapelo y he tenido que convencer a diversos editores de que las crónicas que tienen un contenido literario pueden entrar en un semanario político o en un periódico de información nacional. La percepción general sobre la crónica ha ido cambiando con los años, porque cuando empecé a escribirlas eran consideradas como algo bastante exótico. Ahora veo mi actividad en la crónica y en la ficción como mi mano izquierda y mi mano derecha; son complementarias.

—*Yo te veo como al doctor Jekyll y mister Hyde. Imagino que esas dos voces tuyas constantemente afloran y se entretajan...*

—Exacto, sí. En ocasiones, en la ficción se vuelve más o menos presente la voz del cronista. Por ejemplo, en *El disparo de argón* hice un trabajo previo de reportaje. Como no soy médico, ni conozco la vida de los hospitales, tuve que realizar entrevistas, asistir a operaciones, estudiar los planos de un hospital, leer sobre la tradición médica y, en especial, sobre los oculistas, pues la novela se ubica en una clínica de ojos. En aquella época yo ni siquiera utilizaba lentes, de modo que estaba muy lejos de ese fenómeno, por lo que la investigación que realicé me permitió familiarizarme con el ambiente para poder escribir una ficción. Algunos elementos de la realidad se colaron, pero tan transfigurados que no forman parte de lo que podríamos llamar una crónica de los hospitales en México, aunque claramente hay un tono de cronista. En cambio, en *El testigo* muchos pasajes tienen un tono de reportaje de la realidad o de investigación histórica de la realidad donde el cronista y el autor de ficción se hermanan. Así conviven los dos géneros, pero en favor de la ficción, porque se trata de una novela.

—Y, en ese sentido, ¿cuáles son los límites del cronista y cuáles los del fabulador?

—El contrato que el cronista tiene con su lector es la verdad, lo que es un gran problema, porque la verdad es una noción subjetiva. El cronista trata de crear las condiciones necesarias para que, en la medida de sus posibilidades, su narración se acerque al mundo de los hechos. Esto es muy distinto al procedimiento del que se vale un autor de ficción. Hay autores que necesitan familiarizarse con su entorno, haber investigado mucho o haber vivido una realidad. Ellos tienen una concepción bastante racional del espacio y, casi podríamos decir, una noción civilizatoria de la escritura; actúan como los monarcas de un reino que dominan en todos sus detalles. A mí me interesa más escribir ficción porque ignoro algo y lo descubro a través de la escritura, es decir, me interesa que mi literatura tenga zonas de sombra y de misterio, que se pueda leer en distintos niveles y que puedan darse varias soluciones. Por ejemplo, el final de *El testigo* podría interpretarse como la puesta en escena de un milagro y, al mismo tiempo, como un personaje que ha sufrido un accidente que lo ha hecho alucinar y está siendo traicionado por sus recuerdos y su imaginación. Cuando escribo ficción exploro la realidad a través de la ficción misma, justamente porque no conozco la realidad en todas sus dimensiones. Cuando hablaba de *El disparo de argón* y de cierto proceso de investigación para contar la historia con verosimilitud, me refería a tener detalles manipulables en la narración; no quise contar la vida de los hospitales tal como es, sino imaginarla. Esto es un principio opuesto al de la crónica. Ahí, a pesar de la presencia de mi subjetividad, no puedo falsear los hechos. Sólo puedo escribir crónica una vez que las cosas pasaron. El cronista es el que llega después y prende la luz. En ese género procuro incorporar algunas voces de los testigos, posibles interpretaciones divergentes, mi propia visión, que por sí misma codifica, cambia y puede ironizar los hechos, pero en esencia es un todo que no puedo modificar más que por la forma en que lo cuento. En cambio, la ficción es un camino de descubrimiento, como entrar a un larguísimo túnel y tratar de ver las transformaciones que están sufriendo el terreno y mi persona a medida que lo recorro. Por eso son situaciones tan distintas. Cuando escribo

una novela larga, durante los primeros dos años, si soy sincero, debo confesar que no sé exactamente qué estoy haciendo; me mantengo en un entorno que empieza a resultarme familiar pero no dejo de explorar diversas posibilidades. Esta situación es imposible en la crónica.

—¿*La ficción busca la verosimilitud y la crónica la verdad?*

—Sí. La verosimilitud siempre es un problema literario. Cuando uno narra un hecho real a veces enfrenta el dilema de tener que desdramatizar los hechos para que sean más creíbles. Por ejemplo, cuando alguien describe una realidad como la mexicana tiene que establecer un contexto sólido para que sea verosímil. Si pensamos en los acontecimientos políticos de México —que suelen ser tan barrocos y tan surrealistas—, es necesario crear una cadena de sensatez para que puedan ser comprensibles. El criterio de verosimilitud en la ficción es a veces más fácil de manejar que en la crónica, pues uno puede establecer las coordenadas de su propio universo. No debes hacer creíble algo que sucedió con arbitrariedad, sino impedir que ocurra con arbitrariedad.

—*Esa es una idea central en tu obra. Por ejemplo, en El testigo dices: “Ser fieles a la realidad significaba comunicar un horror” o “Ningún cuento suyo sonó tan falso como esa confesión genuina”.*

—Existe un punto de contacto fundamental entre la verdad y la verosimilitud: la figura del testigo, tema central de mi última novela, que está atravesada por la necesidad de cuestionar en qué medida somos fieles a lo que vemos. Hay circunstancias que permiten detectar quién es un testigo válido en un sentido jurídico, pero en términos morales o psicológicos es difícil saber quién es un testigo fidedigno, porque lo que vemos entra en contacto con lo que sentimos y anhelamos, con nuestros prejuicios, con todo lo que llevamos dentro, es decir, con lo que altera nuestra percepción de la realidad. Por eso, como cronista trato de establecer un pacto con el lector en donde siempre quede clara la posición del testigo. Esto es primordial para que el lector entienda

desde dónde se le está hablando, con qué grado de conocimiento de la realidad. No es lo mismo que un experto en el toreo escriba de una corrida a que lo haga un crítico de ópera que por primera vez va al ruedo. Ambas visiones pueden ser muy interesantes, pero el lector debe saber si se le habla desde la autoridad del conocimiento o desde la perplejidad del testigo de ocasión. En la ficción eso también es trascendental: cuando uno escoge un punto de vista narrativo elige un testigo, elige quién cuenta la historia —ya sea en primera o tercera persona—. Por eso la historia de la literatura es la historia de los cambios del punto de vista narrativo. La forma en que se miraba en el Renacimiento es distinta a la de la Ilustración o a la actual. El convencimiento de lo real, la distancia que guardamos y la manera de asimilarlo, tiene que ver con un cambio de percepción de las cosas que las hace más o menos creíbles. Eso es fascinante en la novela.

—*A lo largo de toda tu obra has evidenciado tu preocupación por la tensión existente entre los hechos fácticos y los ficticios, y por la posibilidad de interpretar la realidad desde ambas perspectivas. Ejemplos sobran, en Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán, mencionas a tu abuelo materno, Juan Ruiz, que tiene el mismo nombre que el Vikingo, personaje de El testigo. También a tu tía Florinda, quien a su vez es personaje de El testigo y con quien comparte varias características esenciales como su fealdad, su soltería designada y su fobia a los espejos. Además, haces referencia a Yambalalón, tema central de un cuento de La noche navegable.*

—Sí, desde luego. Toda la literatura surge de situaciones reales. Sería impensable una novela sin el menor asidero con la experiencia del autor. Hace algunos años me tocó traducir un texto autobiográfico de Stanislaw Lem, y fue interesante descubrir que cuando él estaba escribiendo la novela *Solaris* encontraba vínculos psicológicos profundos con la sensación de aislamiento que padeció durante la Segunda Guerra Mundial en el gueto de Varsovia. Es una circunstancia difícil de extrapolar pues son escenarios muy distintos, pero para Lem era algo psicológicamente equivalente. Si esto es válido para una novela de

ciencia ficción, más para mí. *El testigo* describe a una parte de mi familia paterna dedicada a fabricar mezcal, que se vio perjudicada por el reparto agrario y se alimentaba continuamente de un tiempo perdido que quizá nunca existió, pero que había perfeccionado hasta el detalle con su nostalgia; esto lo transfiguro en *El testigo*. Fue importante incluir también herencias de parte de mi familia materna y de las cuales ya había hablado de forma lateral en *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*. Hice como un maridaje entre dos familias que nunca se conocieron.

Disfruto, de vez en cuando —aunque espero no ser abusivo y, sobre todo, no muy repetitivo—, hacerle guiños al lector atento para que sepa que algo que fue real ahora trabaja en nombre de la ficción. Además, hay que tomar en cuenta que la ficción es una forma de lo real. Me gusta mucho la definición de Juan José Saer que cito en el prólogo de *Safari accidental*: afirma que la ficción no es lo contrario a la verdad sino que es sólo una verdad inverificable. En ese sentido, el relato que nos cuenta la ficción es parecido al relato religioso: un milagro es inverificable y es cuestión de fe creer en él o no. En el caso de la ficción, que también es inverificable, la creencia no es cuestión de fe sino de verosimilitud. Quienes creen en los milagros estructuran su trato con la realidad a partir de esto, de la misma manera en que quienes leen ficciones llevan dentro de sí un imaginario que forma parte de la realidad. Algunas fábulas, como las leyendas del rey Arturo —que no se han podido constatar en la vida real—, conforman el imaginario de Occidente. Muchas veces, cuando recordamos una época específica, son más determinantes las situaciones conocidas a través de una novela que a través de un libro de historia. Esto va configurando verdades falsas que acaban siendo realidades.

—¿La ficción es una forma simbólica de la realidad?

—Sí. Toda ficción tiene que ver con la realidad y con la imaginación, que es otra forma de la realidad. *El testigo* aborda elementos reales de México, por lo que está emparentada con la crónica, pero la determinación

final no es real. Sería muy irresponsable que dijera “así es la realidad de México”; más bien es una lectura simbólica de la realidad de México. Por ejemplo, hablo del Niño de los Gallos, para lo cual me sirvo de una anécdota verídica —un niño que se convierte en mártir por querer salvar a un gallo de una iglesia— y le doy una vida totalmente imaginaria porque invento una continuación de ese mito. Lo que acaba dominando en *El testigo*, aunque hay múltiples guiños a la realidad, es la ficción. Desde que regresé a México —cuando ya había concluido la novela— han pasado muchas cosas que de alguna manera podrían estar en la novela; por ejemplo, hablo sobre el narcotráfico y, en épocas recientes, hemos estado viendo una cantidad de vicisitudes que superan a lo ocurrido en *El testigo* y que de alguna manera están relacionadas. Incluso me han hablado de cosas que han sucedido en la región donde se ubica mi historia, entre Zacatecas y San Luis Potosí, donde ha habido un resurgimiento de una cultura católica, en ocasiones vinculada con los cristeros. De modo que estos temas están en discusión hoy en día; en ocasiones la ficción los intuye. Se puede decir que la ficción es un diagnóstico de cosas que no han ocurrido, pero podrían hacerlo.

—¿El testigo es la novela de un cronista?

—Es una definición muy posible. Cuando escribí mi primera novela, *El disparo de argón*, tenía miedo de que no me tomaran en serio como novelista porque sólo había escrito cuentos, crónicas y un par de ensayos. Temía que fuera vista como la novela de un cuentista. Luego, cuando escribí mi siguiente novela, *Materia dispuesta*, ya no tuve el mismo miedo pues ya había escrito una novela con una estructura continua. Por eso está conformada por siete relatos o novelas breves; lo que les da unidad es la vida enmarcada entre dos terremotos, el de 1957 y el de 1985. Pero tanto en *Materia dispuesta* como en *El disparo de argón* me ocupé de que la realidad que trabajaba estuviera alterada para ocultar la voz del cronista. En *El disparo de argón* todo se narra desde un barrio que se llama San Lorenzo; al inventar las calles y las costumbres del barrio podía hacer un retrato simbólico de la ciudad, es

decir, inventar una isla que tuviera características de la ciudad pero donde pudiera alterarlas a mi manera, como si yo fuera el alcalde de ese pequeño espacio. Después de crear estos territorios, el siguiente reto fue tratar de unir la voz del cronista y la del novelista. En *El testigo* muchos hechos están cambiados, pero no hay un afán tan marcado de crear una extraterritorialidad. La última línea pretende, por el contrario, sugerir que han trascurrido quinientas páginas para definir una palabra: “tierra”.



## ENRIQUE SERNA: LIBERTINAJE IMAGINATIVO\*

*Enrique Serna (1959) nació en la ciudad de México. Desde la adolescencia descubrió su vocación de escritor y unos años más tarde estudió letras hispánicas en la UNAM. Se ha desempeñado como ensayista, narrador y guionista. En el año 2000 obtuvo el Premio Mazatlán de Literatura y en 2004 el Premio Nacional de Narrativa Colima.*

*Entre sus obras destacan la antología Los mejores cuentos mexicanos (2000); las novelas Uno soñaba que era rey (1989), Señorita México (1993), El miedo a los animales (1995), La caverna encantada (1997), El seductor de la patria (1999), Ángeles del abismo (2004) y Fruta verde (2006); las colecciones de ensayos Las caricaturas me hacen llorar (1996) y Giros negros (2008); y sus libros de cuentos Amores de segunda mano (1991) y El orgasmógrafo (2001), del cual nos habla en esta entrevista, que permite apreciar su visión crítica de la literatura y la sociedad.*

\* Entrevista grabada en la casa de Enrique Serna. México, DF, 9 abr. 2002. Publicada en el portal educativo *SEPIensa*, ago. 2004.

—*Enrique Serna, platíquenos cómo incursionó en la literatura.*

—Desde niño vi que había dos maneras diferentes de acercarse a la literatura: una, la que me quisieron inculcar en la escuela, que consistía en memorizar títulos, fechas y nombres de corrientes literarias. La otra visión de la literatura me la dio mi madre, una lectora muy voraz que me suministró desde los siete u ocho años una enorme cantidad de libros; gracias a ella descubrí que la literatura es sobre todo una forma de entretenimiento. En la preparatoria, ambas formas de concebir la literatura hicieron colisión en mi cerebro durante una tediosa clase de literatura universal, en que la maestra se limitaba a dictar fichas bibliográficas. Para escapar de ese horror escribí “La bóveda”, un relato fantástico que ocurría dentro de una cajetilla de cerillos, cuyos personajes eran los mismos fósforos. Posteriormente lo mandé al concurso semanal de cuento del suplemento *La Cultura en Corto*, del periódico *El Nacional*, donde al poco tiempo lo publicaron, seguramente por compasión, porque era bastante malo. Ver mi nombre en letras de molde me causó una gran alegría. Así descubrí mi vocación, tenía dieciséis años. A partir de entonces empecé un largo calvario, porque durante diez años estuve escribiendo cuentos fallidos que iban a parar al basurero, y sólo después de haber escrito un par de novelas, adquirí el oficio necesario para volver a incursionar en el cuento.

Me influyeron varios escritores. En la infancia y adolescencia tuve predilección por la literatura fantástica, en especial por Herbert George Wells, Edgard Allan Poe y Howard Phillips Lovecraft. Imitaba los inicios de los relatos de Lovecraft, un cuentista que siempre busca enganchar al lector con una tremebunda anticipación del conflicto. Más adelante entré a la carrera de letras hispánicas y organicé mejor mis lecturas. La lectura de poesía me ayudó mucho a desarrollar un estilo, a mejorar mi adjetivación y a descubrir otro registro del lenguaje. Desde luego intenté escribir poesía, pero gracias a Dios me di cuenta a tiempo de que ése no era mi camino.

—¿*La ficción literaria se alimenta de los conflictos?*

—Sí, son la esencia; por eso me atraen tanto los personajes marginados, porque son los que atraviesan más situaciones críticas. En distintos momentos de mi vida me he sentido marginado por determinados aspectos de mi carácter que me dificultan el trato social y, tal vez por eso, siento una gran simpatía por los antihéroes. Como tengo problemas para comunicarme con la gente, recorro a la literatura; es una forma de romper mi aislamiento. Por eso me interesa preservar la función comunicativa de la literatura, siempre amenazada en países como el nuestro. A mi modo de ver, cuando la literatura pierde esa función se convierte en un placer onanista. En *El orgasmógrafo* tengo un cuento, “La fuga de Tadeo”, que reduce al absurdo la búsqueda de los poetas que interrogan el vacío y se encierran en un monólogo autista, siguiendo la huella de Mallarmé. Ese tipo de escritura extasiada en la contemplación del propio intelecto, orilla a la creación literaria a un callejón sin salida.

—¿*Cómo surgió su libro El orgasmógrafo?*

—Los cuentos de este libro se me fueron ocurriendo mientras escribía *El seductor de la patria*. La novela histórica es un género tiránico que exige ceñirse a los hechos documentados y evitar anacronismos. Para un escritor como yo, acostumbrado a la ficción libre, fue una tarea muy pesada, y por eso mi imaginación comenzó a fugarse elucubrando las historias de *El orgasmógrafo*. Anoté esas ideas, y cuando acabé mi novela pude dedicarme de lleno al libertinaje imaginativo. La gestación de ideas siempre ocurre en los ratos de ocio; nunca he tratado de forzar la imaginación para escribir una historia.

—*Con este libro usted abandona la novela y retorna al género del cuento...*

—El cuento es el género más difícil que hay. En un cuento todas las piezas tienen que encajar perfectamente o de lo contrario se cae; en cambio, la novela permite más digresiones. La novela es un océano verbal

donde las fallas pueden disimularse mejor. Sólo he escrito dos libros de cuentos porque tardo bastante en madurar las ideas, sin embargo, he escrito varias novelas porque en ellas no es tan necesaria la perfección formal.

—¿El *orgasmógrafo* *está vinculado a su anterior libro de cuentos, Amores de segunda mano?*

—Tiene un aire de familia, existe un parentesco bastante marcado en la neurosis de los personajes. En ambos libros predomina la estética de lo grotesco. También contienen una fuerte dosis de humor negro, que para mí es un arma indispensable tanto en las letras como en la vida. El humor cruel me atrae mucho desde la adolescencia por su capacidad de provocar sentimientos encontrados, me parece que es una fuerza corrosiva y al mismo tiempo analgésica, porque nos ayuda a restarle gravedad a las cosas que más nos afligen, empezando por la muerte.

—¿*El humor negro es el hilo conductor de El orgasmógrafo?*

—Sin duda alguna es la columna vertebral de toda mi obra. El humor negro te ayuda a convertir el sufrimiento en placer y a neutralizar una serie de circunstancias que de lo contrario serían muy destructivas. Por eso los mexicanos utilizamos tanto el humor negro, probablemente somos el país donde más se ejerce en la vida cotidiana, está presente en todas las manifestaciones de nuestra cultura popular y, si no fuera por él, seríamos el país más lúgubre de la Tierra

—¿*Usted pretende plasmar una estética de la decadencia y el fatalismo?*

—No, yo no creo en el decadentismo. Quizá algunos de mis cuentos parezcan fatalistas, porque la mayoría tienen un desenlace trágico o tragicómico, pero yo no lo atribuyo a la fuerza del destino, sino a la cárcel imaginaria donde cada personaje se encierra. Desde el momento

de concebir los cuentos no puedo imaginarme otro final para esos personajes, su manera de ser los conduce al despeñadero.

—¿En los cuentos de este volumen usted evidencia algunas de las cárceles imaginarias del ser humano?

—Sí. Las cárceles imaginarias uno mismo se las va forjando, son las cárceles psicológicas en las que la gente queda encerrada inconscientemente o por voluntad propia. La más terrible es la cárcel de la soledad. Varios de mis personajes tienen ese cuadro psicológico. Otra de las principales cárceles imaginarias del hombre contemporáneo es la obsesión por el *status*, que yo describo en mi cuento “Vacaciones pagadas”, donde un actor de Televisa contratado para no hacer nada, se va hundiendo poco a poco en las aguas lechosas del *comfort*.

—¿Hasta dónde *El orgasmógrafo* habla de su autor?

—En este libro no hay ningún cuento autobiográfico; sin embargo, aprovecho muchas de mis experiencias ubicándolas en un contexto diferente al mío. *El orgasmógrafo* incluye dos cuentos, “Vacaciones pagadas” y “La palma de oro”, que exploran el mundillo de la televisión, un mundo que conozco bastante bien porque he sido argumentista de varias telenovelas en colaboración con mi amigo Carlos Olmos. En el ambiente de la farándula hay una veta novelística muy interesante que en México se ha explotado poco, a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos donde hay cientos de novelas y películas sobre Hollywood.

—¿Se inspiró en algunas personas de la vida pública para la creación de sus personajes?

—No, todos son ficticios.

—¿De dónde surgió el perfil psicológico de sus personajes?

—De la observación de las personas que me rodean, y del estudio de mi propio carácter. A veces amplifico un defecto mío para adjudicárselo a los seres de ficción. Así se pueden crear personajes caricaturescos y, sin embargo, verosímiles. Practico el autoescarnio todos los días, es algo que me ha ayudado mucho a escribir y sobrevivir. Para crear un personaje con cierta profundidad no se puede tomar a una persona de la vida real como modelo y calcar los rasgos de su carácter. Hay que tener una empatía y una comunión espiritual con el ser imaginario, incluso cuando uno quiere ridiculizarlo.

—En su cuento “El orgasmógrafo” ridiculiza de forma especial a los personajes y a la sociedad en general, ¿cuál es la premisa de este relato?

—Ese cuento nació durante una noche de insomnio en la que me puse a elucubrar qué ocurriría si el liberalismo sexual de nuestra época se llegara a convertir en una moral dominante que la clase en el poder quisiera imponerle al resto de la sociedad. Esto ha ocurrido en otras épocas de la historia, por ejemplo, durante la decadencia del imperio romano, cuando los césares y los patricios vivían en una orgía permanente y sojuzgaban a los cristianos primitivos, que practicaban la monogamia y eran enemigos de la promiscuidad. El tema se prestaba para un divertimento futurista y yo me reí a carcajadas inventando esa civilización totalitaria.

—¿“El orgasmógrafo” es una sátira de la moral autoritaria y conservadora?

—Satirizo todo tipo de moral autoritaria, porque en un momento dado la moral liberal también puede volverse tiránica. Lo odioso son las prohibiciones en sí, no el tipo de moral que defiende tal o cual censor. Por ejemplo, en la primera escena de ese cuento, cuando la policía entra a buscar a Laura en su casa porque descubren que tiene intervenido su orgasmógrafo, hice una parodia de la película mexicana *Una*

*familia de tantas*, donde Fernando Soler descubre que su hija ya tuvo relaciones sexuales con su novio y la repudia en presencia de toda la familia, que interviene a gritos en el momento en que está a punto de llamarla “puta”. En el cuento invierto los valores morales del núcleo familiar y el melodrama se transforma en farsa.

—¿Cuál es su postura frente a un régimen autoritario como el que narra en “El orgasmógrafo”?

—Cualquier régimen totalitario es nefasto y opresivo. A pesar de que a algunas personas les pueda parecer sumamente placentero y disfrutable tener que cubrir una cuota obligatoria de orgasmos a la semana, yo creo que no lo sería, porque cuando las cosas se hacen bajo coerción, hasta el sexo puede llegar a ser un fastidio.



ANA CLAVEL:  
ESCRITORA DE DESEOS Y SOMBRAS\*

*Ana Clavel (1961) nació en la ciudad de México. Es autora de los libros de cuentos Fuera de escena (1984), Amorosos de atar (1992) y Paraísos trémulos (2001); y de las novelas Los deseos y su sombra (1999) —traducida al inglés como Desire and Its Shadow (2006)—, Cuerpo naufrago (2005) y Las violetas son flores del deseo (2005). También ha publicado ensayos y cuentos en distintos suplementos culturales y revistas. Ganó el Premio Nacional de Cuento Gilberto Owen 1991, la Medalla de Plata 2004 de la Société Académique Arts-Sciences-Lettres, de Francia, y el Premio Juan Rulfo de Novela Corta 2005.*

*Su literatura se caracteriza por ser original, fresca, transgresora y por la fluidez e intensidad de su prosa; también porque dialoga con diferentes autores y mediante distintos lenguajes artísticos. En sus libros reflexiona alrededor de varios temas como la fotografía, la identidad, la sexualidad y la fuerza del*

\* Entrevista grabada en casa de Ana Clavel. México, DF, 8 jun. 2006. Publicada en la revista *La Colmena*, núm. 51/52, jul.-dic. 2006. Universidad Autónoma del Estado de México.

*deseo. En esta entrevista habló de su actividad como escritora, sobre algunas concepciones relacionadas con su literatura y de su poética de las sombras.*

—¿Cómo se autodefine Ana Clavel, escritora?

—Sin habérmelo propuesto de una forma deliberada, mi literatura es muy original y transgrede ciertos cánones. Subvierto nociones convencionales de la escritura misma; a veces a través del uso de la metáfora o con propuestas más transgresoras. Temáticamente los canales más importantes que se me han ido abriendo son la indagación del deseo y su relación con el mundo de las sombras. No fue algo planeado. Soy una escritora que de una manera providencial siempre ha sido guiada por sus sombras. Como digo en *Cuerpo náufrago*, se trata de dejarse ser una sombra en las manos de las sombras de uno mismo. Me definiría como una escritora de deseos y sombras.

—En tu cuento “Dar la única puerta” incluido en *Paraísos trémulos*, un personaje afirma: “Así que eres soñadora. Escúchame bien porque esto será el sello de tu vida: cierra los ojos y verás cumplirse lo que pidas”. ¿Es ése el sello de tu vida como escritora?

—Ese es el sello de Adela, la protagonista de ese cuento, que es como un anuncio del personaje de Soledad de *Los deseos y su sombra*, quien tiene la idea de que los deseos siempre se le cumplen, aunque muchas veces vayan en contra de ella misma. Tal vez también sería el sello de mi vida, en el sentido de que se han ido materializando aspiraciones, deseos y sueños relacionados con la escritura. Pero debo aclarar que yo no escogí la escritura, sino que la escritura me eligió a mí. Alrededor de los catorce años tuve una experiencia muy peculiar: estaba dormida y, en el tránsito del sueño a la vigilia, escuché una voz que me dictaba un texto... era tal el encanto de las palabras —por su ritmo y por su tono—, que me tuve que levantar a escribir. Fue como si desde el mundo de las sombras hubiera una voz dictándome una historia. Y era un texto de carácter narrativo, aunque tiene cierto aliento poético. No

fue algo que yo deseara ni soñara, sino algo que me encontró. En ese sentido mi actividad como escritora ha sido permanente. Desde que se abrió esa esclusa no puedo concebir la vida sin la escritura, menos sin la lectura, pero la escritura es parte fundamental de mi manera de relacionarme con el mundo y se ha vuelto una tarea indispensable para ordenar mi universo. Por eso, insisto, es importante dejarse ser en las manos de las sombras de uno.

—*Y ese texto que te dictaron en aquella ensoñación, ¿está publicado?*

—No. Mis primeros escritos se los di a una amiga muy querida para que les echara un vistazo y nunca los recuperé. No sé si están perdidos, pero el texto fue tan importante que me lo sé de memoria. No es malo; en él prefigura cierto tono que tiene que ver con el olvido y con tomar distancia. En mi primer libro, *Fuera de escena*, perdura la impronta de esos textos: la temática gira en torno a personajes solitarios que habían hecho de su marginalidad su característica esencial. Y como uno se refleja más allá de lo que cree, por más que uno se esconda, utilizaba personajes masculinos y narraba en primera persona masculina, porque quería tomar distancia de todas las escritoras que hablaban de sus pequeños mundos de cocina y de costura. Después me di cuenta que si la literatura es auténtica refleja una visión personal y particular del mundo. Pienso que la gran efectividad de Franz Kafka o de Virginia Woolf radica en su mirada singular. Esto lo descubrí gracias a *El arte de la novela*, de Henry James, donde afirma que las buenas novelas son visiones personales e intensas de la realidad. No importa cuánto hayas visto el mundo sino cómo lo percibes. Las mejores visiones son siempre singulares. En mis primeros escritos trataba de esconderme, pero de todas maneras uno se refleja. Supongo que hay mucho de mí en Antonia, en Soledad, en Raimundo, en Julián Mercader y en todos mis personajes, aunque eso no significa que uno esté narrando vivencias personales. Hay un buen trabajo de ficción y de investigación; por ejemplo, en el caso de *Los deseos y su sombra*, mientras el personaje central, Soledad, se desvanece y se vuelve invisible, en paralelo la ciudad de México va cobrando cada vez más peso, como si

fuera un segundo cuerpo para ella. Para lograr eso tuve que leer mucho sobre historia de la ciudad de México, visitar los lugares que refiero y dotarme de todo un conocimiento que en la vida imaginé que tendría sobre el tema. Ese cúmulo de elementos terminó por imponerme una relación diferente con la ciudad. Con cada novela me pasa eso. La relación con la vida y con la realidad va cambiando conforme los sueños se materializan. Es como concebir un proyecto y, de pronto, las cosas se empiezan a dar y a volver de una forma que facilita partes de ese proceso. Cuando estoy trabajando una novela me meto a niveles profundos del inconsciente y comienzo a soñar personajes, a resolver escenas en los sueños y suceden cosas a las que los surrealistas llamaban “el azar objetivo”. Mientras escribía *Cuerpo náufrago* tenía el deseo, la intención y el temor por tratar de encarnar a un hombre, de imaginar cosas tan elementales y a la vez tan complicadas como las que corresponden a la parte física. Virginia Woolf lo salva muy bien, porque en el momento en que Orlando pasa de caballero a dama corre el telón y dice que los psicólogos y los anatomistas hablen de esas peculiaridades del sexo, mientras ella se limitará a decir que él cambió de sexo de un día para otro. No me propuse rellenar lo que a ella le hubiera faltado, porque la obra *Orlando* está concebida de otro modo. Cuando apenas estaba armando cosas para *Cuerpo náufrago*, un día fui al mercado de La Lagunilla y me encontré un exvoto con un falo; lo compré para ver si me hacían el milagro de que ya que no había tenido cuerpo de hombre, por lo menos pudiera fabularlo. Siempre me pasan ese tipo de cosas, por eso digo que la relación con la escritura es fundamental en mi vida.

—¿A través de la literatura vas detrás de la sombra de tu deseo?

—Sí. Como este asunto no lo he dirigido yo, me encuentro, por ejemplo, con una historia como la de *Las violetas son flores del deseo*, donde me percibo más como lectora que como autora de esa obra que es mía. Ahora que la releo me vengo a dar cuenta de que las capacidades de encarnar un tono narrativo, después de veinticinco años de trabajo, han redundado en una prosa que fluye con facilidad (en *Cuerpo náufrago*

con claridad y limpidez, y en *Las violetas son flores del deseo* con una densidad y una carga erótica muy fuerte). Descubrí que ir en pos de estos deseos es revelador porque no sabía que los tenía. Somos más auténticos si nos acercamos a nuestros deseos más profundos, tan profundos que ignoramos que los tenemos... como si esos deseos y esas sombras nos eligieran a nosotros. Eso es fascinante y también lo digo en *Cuerpo náufrago*: “La identidad empieza por lo que deseamos. Secreta, persistente, irrevocablemente. Lo que en realidad nos desea a nosotros”. En ese sentido me cayó como anillo al dedo una frase de un poema de Píndaro: “El hombre es el sueño de una sombra”. Esto es el reverso de la moneda de la teoría idealista de Platón; como si nosotros fuéramos producto de esas entidades que no tienen todavía una forma definida, cuando se supone que este mundo es reflejo de un mundo ideal. Y no es que ese mundo ideal esté aspirando a encarnar en los seres humanos, sino lo opuesto. Ahí fue donde encontré una afinidad entre los deseos y las sombras. Curiosamente, en el momento en que inventé el título de *Los deseos y su sombra* no estaba pensando en eso, todo se ha ido definiendo después. Antes de escribir *Cuerpo náufrago* leí sobre teoría de género, fisiología y sociología; y, sin embargo, traté de que se me olvidara todo para escribir casi desde la ignorancia, no total, pero... por decirlo de algún modo, una ignorancia sabia. Lo mismo ocurrió en *Los deseos y su sombra*, donde hay toda una poética sobre la fotografía. En la novela desarrollo la idea de que la fotografía es como una huella luminosa, que es un concepto que retomo de un teórico francés llamado Philippe Dubois. Después de que se publicó esta novela, me hicieron llegar uno de los dictámenes que realizaron para Alfaguara, el de un fotógrafo llamado Ricardo Vinós, quien quedó deslumbrado después de leerla; le parecía que yo tenía vastos conocimientos a nivel teórico o que había estado hurgando en sus cuadernos de notas. Me ocurre eso con frecuencia, investigo mucho pero a la hora de la escritura procuro que todo ese bagaje intelectual se convierta en un tejido más vívido, más encarnado y eso me acerca a un nivel más intrincado de los elementos, que por alguna gracia divina puedo desarrollar.

—*Todo este proceso del que hablas, tu proceso creativo, me remite al misticismo de santa Teresa o de san Juan de la Cruz...*

—No se me había ocurrido. Supongo que está vinculado, como todo aquello que se expresa de una forma auténtica. Finalmente es una vocación lo que se está manifestando. El término vocación está relacionado con el llamado de una voluntad ajena, como algo que se insufla en el otro. En mi caso ha sido una especie de gracia porque no he tenido que esforzarme demasiado ni saber hacia dónde tengo que ir. Lo único que he hecho es no poner resistencia. En todo caso he tratado de dejarme llevar. A mí, de algún modo, me han facilitado la tarea. He trabajado mucho, aunque esto no quiere decir que escriba todo el día.

—*En Cuerpo náufrago, dices: “Cuando uno escribe [...] lo que menos importa es que algo sea verdad, basta con que lo parezca...”*

—Esa es una regla que todo escritor conoce y hace válida, aunque supongo que a veces se subvierte. Lo que tienes que hacer es ser coherente con las coordenadas que has planteado. Por más descabelladas que sean, pueden ser válidas en la medida en que las establezcas como ejes cardinales y no te muevas de ahí. Ese es el principio de coherencia interna. Ha habido gente que me reclama el hecho de que Antonia amenazca repentinamente con pene; pero más allá de esas exigencias tan toscas, lo cierto es que uno siempre tiene que estar circunscrito a esas coordenadas. La verosimilitud es un recurso, pero a lo que uno aspira con la literatura es a atisbar verdades. Es un juego curioso, porque, de pronto, a través de la verosimilitud tramas algo; pero lo que queda de esa urdimbre, de ese modo de articular un tipo de ficción es, a final de cuentas, la sensación de que lo que leíste valió la pena, de que incluso te resulta necesario haberlo hecho. Todo ese trabajo de ficción está en función de lograr un efecto de necesidad, de realidad, de verdad.

—¿Pretendías hacerles un homenaje a Franz Kafka y a Virginia Woolf en *Cuerpo náufrago*?

—Sí, abiertamente. En *Orlando* la metamorfosis se da hacia la mitad de la novela y en *La metamorfosis* Gregorio Samsa se levanta en el cuerpo de un insecto desde el primer capítulo. Si ya existe ese recurso literario por qué no iba a usarlo. Hubo incluso alguien que me acusó de plagio y dijo que si Kafka se levantara de su tumba se volvería a morir. Hay personas más limitadas... pobres. Pero por supuesto que ha habido gente que entiende que son elementos que están intertextuados y que están trabajados como parte de las fuentes de las que derivó la novela. De hecho retomo literalmente las tres primeras frases de *Orlando* y, en lugar de decir él, digo ella. Virginia dice: “Él, porque no cabía duda sobre su sexo...”; y yo digo: “Ella, porque no cabía duda sobre su sexo...” Estoy haciendo una evidente alusión a esas obras. Si se quiere, lo hice de una manera temeraria porque me metí con grandes autores, pero es cuestión de darse permiso. ¿Por qué no apoderarse de ellos en la medida en que son parte de la tradición literaria? Tenía claro que el personaje debía despertarse desde un primer momento en el cuerpo de un hombre y, a partir de allí, desenvolverse en los rituales de la masculinidad. Así me encontré con los mingitorios. Recuerdo que cuando vi uno por primera vez, me sorprendió mucho este tipo de objeto; nunca imaginé que después lo iba a abordar en una novela y menos de la manera casi obsesiva en que lo maneja Antonia.

—*La fotografía es un tema recurrente en tus novelas y destacan dos personajes que son fotógrafos de sombras* —Péter Nagy, en *Los deseos y su sombra*, y Raimundo, en *Cuerpo náufrago*—; además, ambos articulan su mundo a partir de las imágenes y la belleza. ¿Te identificas con ellos?

—Lo que comparto es que la realidad y la vida están plagadas de belleza, de una belleza que no siempre tiene que ver con este sentido de lo “bello”, lo “bonito”, ni lo “bueno”, sino que hay también un sentido estético en la muerte, en el desgaste, en el deterioro... la vida

como fluir tiene momentos deslumbrantes, basta con que pongas atención. Es como la poética de la película *Belleza americana*. La fotografía es eso, te rescata porque la vida está plagada de belleza; es tanta que es intolerable. No podemos dedicarnos a percibirla porque nos moriríamos en la contemplación, en el disfrute, en un goce estético que no siempre nos llevaría a la acción y a articular actividades saludables. Una de las maneras para hacer cortes en ese fluir de la vida, del fluir de la belleza en la vida, es precisamente la fotografía. Los personajes fotógrafos que he concebido lo que hacen es relacionarse con el mundo a través de esa visión.

—*A lo largo de la entrevista has hablado sobre la poética de las sombras, ¿podrías profundizar más en el tema?*

—El asunto de las sombras, de estas entidades deseantes que encarnan, tiene que ver con el inconsciente y lo subliminal, sólo que me vine a enterar después, porque primero lo articulé a mi manera. Todo empezó con ese dictado de las sombras que mencioné anteriormente. Cuando escribí *Los deseos y su sombra* creé un personaje que tiene miedo de enfrentar la vida, que se le cumplen los deseos, que frente a todas las embestidas de la existencia un día desea desaparecer y se vuelve invisible. Ante este asunto de las realidades y del ser visible e invisible, me planteé la posibilidad de jugar con la fotografía, con las luces, las sombras y las dualidades, para conseguir los contrastes. Seguí esas ambivalencias y fui articulando el grueso de la novela. Así me acerqué por primera vez a la cuestión de las sombras, pero a la hora en que empecé a desarrollar la idea de que el personaje se hace invisible no sabía si era invisible porque no estaba o porque no lo veían. Finalmente decidí que el personaje estaba presente aunque era invisible, al grado de que podían tocarlo y percibir su sombra. Después cuestioné cómo podía haber una sombra sin cuerpo. De esta forma me fui metiendo al tema. Ahí es donde los niveles de intuición se articulan, tal vez por las improntas del inconsciente colectivo, o no sé por qué... Si la historia de las reencarnaciones es cierta, tengo varias vidas detrás, porque hay

cosas a las que llego sin necesidad de pensarlas demasiado; ya las sé de antemano. Durante la escritura de *Las violetas son flores del deseo* hubo un momento en que me topé con las muñecas sexuadas de las que habla Felisberto Hernández en *Las hortensias*. El reto era ir más allá de esa extraordinaria historia. Y así fue como se me ocurrió que se tratara de mujeres adolescentes que sangran y que son como vírgenes. Después incluí al personaje de Felisberto y lo recluí en un asilo de ancianos; allí descubrió estas muñecas y se deslumbró con ellas. No tenía pensado meter al personaje de Felisberto Hernández, pero a la hora de articular la historia se fue dando. Hay que soltar la escritura. Lo más padre, lo más logrado, es cuando la historia se te sale de las manos. A lo mejor corres el riesgo de que sea una incoherencia, pero ni modo, te tendrás que regresar a re TRABAJARLA o a emprender otro proyecto. Si la dejas ir, la parte veleidosa del inconsciente se puede desbo- car de una manera más creativa que si la estás coartando. Todo esto tiene que ver con la poética de las sombras y es fácil explicarlo a través de un ritual javanés: cuando el manipulador de sombras va a dar una función tiene sus marionetas y antes de empezar le pide a sus dioses que le dejen ser una sombra entre sus manos. En ese sentido, dejarse ser en las manos de las sombras de uno obliga a tener una visión mucho más auténtica, responsable y abierta.



CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL:  
“SOY HIJO DE MI TIEMPO”\*

*Christopher Domínguez Michael (1962), crítico literario, historiador de las ideas y novelista, nació en la ciudad de México. Ha sido columnista y colaborador en prestigias revistas y periódicos como Proceso, Vuelta, Letras Libres y el suplemento cultural El Ángel del diario Reforma. Es autor de diversos libros: Antología de la narrativa mexicana del siglo xx (vol. 1 en 1989 y vol. 2 en 1991), Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v (Premio Nacional de Ensayo Literario y Crítica Política Guillermo Rousset Banda 1997), La utopía de la hospitalidad (1993), William Pescador (1997), Servidumbre y grandeza de la vida literaria (1998), Toda suerte de libros paganos (2001), La sabiduría sin promesa. Vida y letras del siglo xx (2001), Vida de fray Servando (Premio Xavier Villaurrutia 2004) y Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005) (2007).*

\* Entrevista grabada en la casa de Christopher Domínguez Michael. México, DF, 15 nov. 2001. Publicada en el portal educativo *SEPiensa*, ago. 2004.

*En esta entrevista nos habla sobre su libro La sabiduría sin promesa. Vida y letras del siglo xx y expresa también algunas nociones sobre la literatura y la crítica literaria del siglo xx.*

—*Christopher Domínguez Michael, ¿por qué te dedicas a la crítica literaria?*

—No fue producto de una iluminación. En la adolescencia, como muchas otras personas que quieren ser escritores, comencé a redactar artículos, reseñas y ensayos políticos. Después, sin ningún éxito, traté de estudiar sociología en la UAM; me interesaba la sociología de la cultura. Soy un escritor que de pronto descubrió que hacía crítica literaria. No fue el resultado de una decisión académica, mi manera de pensar me colocó en esa zona del saber.

—*La cercanía a Octavio Paz debió ser determinante en tu visión de la literatura, ¿cuál es la principal herencia que te dejó?*

—La pasión crítica.

—*¿Cómo es tu actitud ante la crítica?*

—Formo parte de una escuela a la que pertenecen personalidades que consideran la crítica como un temperamento artístico. Desgraciadamente, por deficiencias formativas de la cultura hispanoamericana, la gente ignora qué es la crítica literaria. Este fenómeno no ocurre en Francia ni en los países anglosajones, donde la crítica literaria es algo común. Esta diferencia es un problema histórico muy estudiado. Cuando nació la crítica moderna, me refiero a la crítica política, filosófica y moral del siglo XVIII, el Imperio español, nuestro origen cultural, estaba en decadencia. La Ilustración nació lejos de España y, a pesar de los esfuerzos realizados por los ilustrados novohispanos, carecemos de figuras como Kant. No hemos podido emparejarnos todavía con las metrópolis que innovaron el uso del pensamiento crítico como esencia

del mundo moderno. Este fenómeno no está relacionado con la pobreza económica de una sociedad; en la Rusia del siglo XIX reinaba la miseria y, sin embargo, existieron grandes críticos literarios.

—¿Cuál es la forma de impulsar el desarrollo del pensamiento crítico en México?

—Son procesos civilizatorios que duran siglos. Las naciones no son eternas, cambian las fronteras, los nombres. Tal vez para cuando este conflicto se resuelva, México ya no va a existir en el sentido político o geográfico actual. Por otro lado, respecto a la política cultural, la única solución es elevar el nivel de la educación primaria. Se pierde tiempo y dinero promoviendo la cultura en otras cosas, salvo algunas excepciones. Si un individuo no aprende el arte de la lectura entre los diez y quince años se desperdicia a un lector. La lectura es un vicio como el tabaquismo o el alcoholismo; generalmente se contraen en la juventud. No creo que todas las personas tengan que leer, ni que esta práctica garantice que sean mejores seres humanos, ésa es una mentira del humanismo. La idea que estipula que el libro es un referente de civilización es parcialmente falsa; pueblos cultísimos se han masacrado utilizando libros como bandera de guerra. En tiempos recientes, los habitantes de una parte del mundo cargan un libro en la mano, el Corán, y tienen malas intenciones contra los que no leemos ese libro ni practicamos su religión... lo mismo ocurrió durante muchos siglos con la Biblia. Hitler salió a escena con un libro en la mano. Es desagradable recordarlo, pero es cierto: el letrado es muy peligroso. La idea que afirma que leer hace mejores a las personas es cuestionable: a algunas sí, como también existen magníficos individuos que nunca han leído un libro.

—Háblanos sobre la relación entre la lectura y la escritura...

—Todo escritor que tenga una buena opinión de sí mismo debe repetir lo que Borges afirmaba al respecto: “me siento más orgulloso de lo que he leído que de lo que he escrito”. Si yo no hubiera escrito una sola línea nada habría cambiado en el mundo, pero si no hubiese leído

lo que he leído, sería una persona muy diferente. En el mundo una gran minoría de personas tenemos, como decía Juan Ramón Jiménez, una relación laica y espiritual con los libros. Nuestro universo sensitivo está formado por libros, pensamos a través de ellos: somos criaturas librescas. Los grandes lectores no siempre son quienes escriben, de hecho es más frecuente encontrar un buen lector entre gente que no se interesa por la escritura. Son dos fenómenos distintos.

—¿*Un escritor es su biblioteca?*

—Depende, hay varios tipos de escritores. Existen escritores de biblioteca aunque también quienes afirman que su formación fundamental surge de eso que llaman *la vida*; y, en efecto, no se necesita ser una persona muy leída para ser un gran poeta, novelista o, incluso, un prominente filósofo... Descartes es un ejemplo de ello.

—¿*Y para Christopher Domínguez Michael, escritor?*

—De manera evidente soy un escritor de libros. Mi principal posesión material es una biblioteca, ése es el mundo en que vivo.

—¿*Cómo surgió tu libro La sabiduría sin promesa?*

—Tiene un origen periodístico. Es un libro de artículos, la mayoría aparecieron en el suplemento cultural *El Ángel* del periódico *Reforma*; siguen el formato periodístico de no más de tres o cuatro cuartillas, aunque los publicados anteriormente en las revistas *Vuelta* y *Letras Libres* son más extensos. El libro fue planeado de antemano; procuré escribir un artículo quincenal durante los últimos dos años del siglo xx; pretendía recorrer las cincuenta obras literarias más importantes de ese periodo. Naturalmente incluí muchos de los libros canónicos de los que todo mundo habla: Proust, Rulfo, Paz, Mann... Aclaro que faltan algunos porque no tuve tiempo, ganas o imaginación para

escribir sobre ellos. Mi principal intención era presentar una biblioteca personal.

—¿La sabiduría sin promesa *es una autobiografía bibliográfica?*

—Sí. Mi experiencia de vida esencialmente es la de los libros. No encuentro mucha diferencia entre una cosa y otra. En mis lecturas está mi autobiografía intelectual, la que me gustaría que estuviera y, en ocasiones, mi autobiografía a secas. Uno mismo se inventa antecesores, amistades y enemigos en el mundo literario.

—¿*Este libro tiene un hilo rector?*

—No lo sé, traté de ordenarlo y de imprimirle cierta lógica. El lector debe encontrar, seguir o decretar la inexistencia o inutilidad de ese hilo.

—¿*Determinaste el orden y la división del libro basado en la idea de que la vida de la cultura puede organizarse como la de una persona?*

—Sí. Esta idea ha preocupado a muchos pensadores. Hacer esta comparación positivista no siempre es fácil ni benéfico. Mi situación me lo permitió porque terminaba un siglo y comenzaba otro. Me atreví a determinar la infancia, adolescencia, madurez, vejez, muerte e inmortalidad del siglo xx. Naturalmente eso no quiere decir que los artículos de la infancia hablen sobre literatura infantil o sobre la niñez de los escritores; simplemente coloqué ahí a quienes en mi opinión retratan el espíritu de la infancia tal cual lo entiendo.

—¿*Cuál es el sentido que le quisiste dar al título?*

—Es un título abierto. Me sonó bien pero no sé lo que es la sabiduría sin promesa. A los escritores nos agradan las palabras y las frases, este enunciado es de André Gide.

—*Pero, ¿por qué lo utilizaste?*

—Porque me gustó. Te podría echar un rollo basándome en el propio libro y haciendo crítica de mí mismo. La sabiduría sin promesa se relaciona con la tensión que vivimos todos los seres humanos prisioneros del presente, en que el saber acumulado de nuestra época nos parece una promesa. ¿De qué? Quién sabe... Tenemos la conciencia de que los libros de una época prometen ciertas cosas, que nos dan una sabiduría cuya realización no podremos ver. Por ejemplo, desconocemos si la sabiduría de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, cumplirá su promesa en dos, tres o cuatro siglos.

—*En el prólogo afirmas: “La exaltación del siglo como clave temporal de la historia es reciente”. ¿Podrías ahondar en esto?*

—No estoy inventando nada, soy un lector que organiza y exhibe sus lecturas. La idea de que el centenario representa no sólo una sucesión numérica sino el espíritu de una época es reciente, surgió durante el reinado de Luis XIV, en el siglo xvii.

—*¿Por qué decidiste limitarte a la literatura del siglo xx?*

—Porque todo trabajo debe tener un linde. Tenía el propósito deliberado, didáctico si tú quieres, de hablar exclusivamente del siglo xx. Quise hacer un balance del siglo también por razones comerciales; tú, como yo y todas las personas que trabajamos para la prensa literaria, tenemos que cumplir con necesidades temporales. Las lecturas que presento corresponden básicamente a autores nacidos en la primera mitad del siglo xx, tal vez más adelante escriba sobre los nacidos en la segunda mitad de esa centuria.

—*Aún en los albores del siglo XXI es común que se vinculen las ideas de tiempo y progreso, ¿cuál es la relación entre estos dos elementos?*

—¡Caray, esa pregunta es como para san Agustín! Uno de los descubrimientos de la modernidad, si se puede hablar en esos términos, es que el paso del tiempo no está asociado necesariamente a la noción ilustrada de progreso. Victor Hugo y Karl Marx creían que en el siglo XX se realizarían los sueños de evolución y bienestar que parecían estar engendrándose en el siglo XIX; sin embargo, fue al revés, en gran medida fue un siglo bárbaro. Ahora la barbarie está asociada a la civilización, como ya se ha dicho.

—*¿En el siglo XX, cuál es la relación entre historia y literatura?*

—Ni la literatura ni nadie pueden escapar de la historia. Es posible aislarse sólo en grados superlativos, incluso el monje que vive en un monasterio del Tíbet, que nunca ha leído un periódico y está absolutamente concentrado en el desarrollo de su espiritualidad, a pesar de su voluntad o su desidia, forma parte del tiempo histórico; en la actualidad hay hombres que no sólo lo viven, sino que además lo interpretan. Una de las características de la literatura del siglo XX fue la exigencia de confrontarla permanentemente con la experiencia histórica. El mundo se globalizó, como dicen ahora, desde 1914, a partir de entonces fue muy difícil evadir la marcha de la historia. La gente tomó diversos partidos y encontró distintas formas de comprometerse con su tiempo histórico.

—*¿Quiénes son los escritores más importantes del siglo XX?*

—La gran novela del siglo XX es *La montaña mágica*, que todavía tiene la forma decimonónica. *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, y *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, me parecen tal vez los testimonios más profundos sobre la experiencia de ese lapso. La lista que tengo que ofrecer no tiene grandes novedades. En el

índice de *La sabiduría sin promesa* están varios de los escritores de mayor preponderancia.

—¿Qué caracteriza a la literatura del siglo *xx* respecto a la de otros siglos?

—No lo sé porque yo nací en el siglo *xx* y no tengo la distancia crítica para examinarlo. Los hombres del Renacimiento no sabían que estaban viviendo en el Renacimiento. Es una irresponsabilidad acelerarse a catalogar un siglo sólo porque uno vivió en él. Cuando estos profetas periodísticos predicán sobre el fin de la modernidad y anuncian que llegó la posmodernidad, desde luego que ejercen un derecho inalienable, el de interpretar su propia época, acto al que estamos obligados; pero me parece absurdo que si no sabemos cuándo empezó la modernidad, digamos cuándo terminó. Todavía necesitamos tiempo y experiencia para dictaminar sobre nuestra época.

—¿Cuáles son las principales reminiscencias de la literatura del siglo *xix* en la del *xx*?

—La literatura del siglo *xix* legitimó la novela. Muchos escritores del siglo *xviii* no la conocían, aunque desde luego que sí había novelistas; por ejemplo cuando Casanova escribió sus *Memorias*, desconocía el invento retórico de la novela en un grado de desarrollo posterior a Walter Scott y Balzac; quizás veinte o cuarenta años después habría escrito una, pero no sabía cómo funcionaba ese género naciente. Sería como imaginar que los primeros cineastas hubieran trabajado como lo hacen los directores de la actualidad. Si tomamos en cuenta que la poesía, la comedia y la tragedia son géneros que tienen más de dos mil años, la novela es muy joven, tiene antecedentes en la llamada novela bizantina, está casi entera en Cervantes y en muchos otros autores, pasa a ser un canon de experiencia en el siglo *xix* y se “deschonga” rápidamente, convirtiéndose en una percepción abierta del mundo, como ocurre en el siglo *xx*.

—*En Occidente...*

—Y en Oriente también, porque los japoneses tienen el Cuento de Genji y otras cosas, pero la idea de novela moderna, de ese artefacto en el que cabe prácticamente cualquier cosa, es producto del siglo XIX... no sabemos a dónde va, está en pleno desarrollo.

—*¿Entonces la novela moderna es la principal reminiscencia de la literatura del siglo XIX en la del XX?*

—No es una reminiscencia sino un grado de desarrollo. Me atrevería a decir que está en la adolescencia o en la primera madurez; definitivamente es un género joven en la historia de la cultura. Ahora los tiempos se han acelerado: conforme la novela creció, empezó a nutrir nuevos géneros. Muchas de las funciones que cumplía en el siglo XIX ahora las satisfacen las telenovelas o las películas, gracias a esto goza de libertades que no hubiera imaginado.

—*¿Cuál es tu libro favorito?*

—Tengo muchos y los favoritismos cambian. Me encantaría decirte algún título extrañísimo que sorprendiera a la gente, pero no puedo. Es como preguntarte cuál es tu mujer favorita... obvio que con la que andas, de la que estás enamorado actualmente. Con los libros sucede algo parecido, pero eso sí: son menos molestos y se pueden estar callados en el librero durante muchos años o siglos. Podría darte una lista donde estarían los autores que cualquier persona citaría en mi lugar. No he podido adelantarme a mi época, lamentable o venturosamente, soy hijo de mi tiempo.



CRISTINA RIVERA GARZA:  
“EL AMOR ES UNA REFLEXIÓN,  
UN VOLVER ATRÁS”\*

*La poeta y narradora mexicana Cristina Rivera Garza (1964) nació en Matamoros, Tamaulipas. Es autora de una considerable obra —La guerra no importa (1991), Desconocer (1994, inédita todavía), La más mía (1998), Nadie me verá llorar (2000), La cresta de Ilión (2002), Ningún reloj cuenta esto (2002), Lo anterior (2004), Los textos del yo (2005) y La muerte me da (2007)— en la que diluye, con una prosa depurada y bella, las fronteras entre la fantasía, la realidad, el sueño, la vigilia, el tiempo, la nada, el silencio, la memoria, la locura y todo lo que se resista a ser contado.*

*Su obra ha recibido diversos elogios por parte de la crítica y se ha hecho acreedora a múltiples distinciones, entre las que destacan el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1987, el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1997, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001, el*

\* Entrevista grabada en los jardines del ITESM campus Toluca. Toluca, estado de México, 26 abr. 2004. Publicada en la revista *Universo de El Búho*, año 6, núm. 60, feb. 2005. Después en el portal educativo *SEPIENSA*, mayo 2005.

*Premio Nacional de Cuento Juan Vicente Melo 2001 y el Premio Internacional Anna Seghers 2005. En esta entrevista, Cristina Rivera Garza habló sobre su novela Lo anterior, y reveló una parte de su peculiar concepción de la literatura.*

—¿Cómo se autodefine Cristina Rivera Garza, escritora?

—Me dejo definir por la palabra. Yo soy yo y una cierta actitud hacia el lenguaje. En términos más prácticos: yo soy yo y mi teclado. Quiero decir que no creo en una identidad fija, estable, permanente. A últimas fechas el concepto de identidad —aun en su acepción más fluctuante o relacional o manufacturada— me resulta limitante y maniqueo. Deberíamos repensar la idea de identidad en relación con otro término más abierto, menos conclusivo, más problematizador, como lo es el de identificación. Un término que, además, es un reclamo de otredad y, por lo tanto, de deseo. Una idea plural. Soy escritora y de ahí parten todas mis identificaciones, sobre todo las más irresueltas.

—¿Nos podría hablar sobre su actividad como escritora? ¿Para qué escribe?

—Escribir es una sospecha de realidad que, en el mejor de los casos, desembocará en varias lecturas y múltiples sospechas en los lectores. En ese sentido el escritor está abriendo espacios para crear más oscuridad. En el mundo hay un exceso de luz, un exceso de claridad, un exceso de comunicación, un exceso de mensajes recibidos. No escribo para contar historias, ni para comunicarme ni para convencer a mis lectores de que lo que digo es lo correcto. Escribir es un proceso que puede incluir esos elementos pero no de una manera esencial. No hay nada más ajeno al acto de narrar que esta obsesión contemporánea por la comunicación —por el lado más unívoco y simple del lenguaje—. Escribir no es cuestión de pasar un mensaje ni de aclarar asuntos. La escritura, en todo caso, es un proceso de producción de lo real.

No creo en la experimentación a ultranza o principista ni en la tradición en singular o por decreto. Un libro, decía la poetisa cubana Caridad Acencio, es “el viaje de la conciencia por un estado”. Cuando escribo, mi única alternativa es sujetarme a las reglas que ese viaje, esa conciencia, ese estado, me dictan a través de la escritura misma, en su brutal materialidad. No creo, pues, en una escritura “bien comportada”, “clara”, “modosita”, pero igualmente desdeño a ese producto oximorónico que es la rebeldía por diseño o por conveniencia. La escritura, cuando es, cuando se da, produce lo real. No hay más allá ni más acá de eso.

—*Hace poco tiempo leí que usted dijo en una entrevista: “El acto de escribir es el acto físico de pensar”. ¿Por qué escribió sobre el amor? ¿Lo anterior es el resultado del acto físico de pensar en el amor?*

—Sí. Me gusta enfatizar el acto del pensar porque a veces se tiene la noción, muy válida para algunos, de que los lectores sólo vamos a los libros para descansar o para divertirnos, pero yo voy a los libros con el afán de pensar con otro. Los libros que me han conmovido, que han marcado mi vida, son los que me hacen pensar —pensar en el sentido más amplio de la palabra, no nada más en este rollo abstracto intelectualmente solemne y aburrido; pensar en el sentido de perderse; pensar en el sentido de deambular por un cuarto hasta encontrar la ventana o producir la puerta—. No creo que exista algo más interesante, más apasionante, más material, que tratar de interactuar con el mundo y pensar y construir universos con alguien más. Tengo el poder de pensar en la estructura de mis novelas, de hilar una serie de sospechas, de esbozar una serie de personajes y de ponerlos en este foro que es el libro, pero quien decide de qué se trató y qué es lo que quiere decir, es el lector, que está produciendo su libro, no consumiéndolo. A mí, como lectora activa, me interesa transformar lo que leo, aunque no lo entienda intelectualmente, en una herramienta para mi propia interacción con el mundo.

—¿*Cómo surgió* *Lo anterior*?

—Como a todo el mundo, a mí siempre me ha intrigado mucho el fenómeno amoroso y me molesta y me fascina y me irrita y quiero entender todo lo que sucede a su alrededor. En *Lo anterior* quise escribir sobre lo que sucede antes de lo que denominamos amor, antes de domesticar la experiencia a través de la narrativa familiar y legible que conocemos como historia de amor. El amor es una reflexión, un volver atrás. El amor transgrede la percepción misma del mundo y la relación del cuerpo con el mundo, es una experiencia límite que nos deja sin palabras y sólo a través de un proceso de renormalización podemos recuperar el lenguaje y explicar qué nos sucede. Sólo para seguir viviendo de una manera más o menos funcional decimos: “eso es amor”. A veces me resulta un poco limitante el hecho de que se asocie tanto al amor con los sentimientos y con este lado misterioso de la razón, que ni me opongo a él ni puedo negar su existencia, pero me interesa más saber cómo nos enfrenta con el mundo. La escritura sirve también para explorar esos momentos y no los que ya todos conocemos. Se llama *Lo anterior*, porque más que concentrarme en una anécdota amorosa quería atender lo que está antes del fenómeno amoroso; y no me estoy refiriendo a un antes cronológico sino a un antes de las denominadas, entre muchas comillas, historias de amor. Mi interés era lo de antes, por encontrarse en un no lugar y por no tener asidero. Narrativamente ese era el reto más grande de la novela, cómo contar algo que se resiste a ser contado. De hecho, esas son las historias que a mí me interesan. Trabajar con esta tensión y con este tipo de contradicciones es lo que le es propio a la escritura, que tiene que ver con narrar, es decir, con producir significados a través y a lo largo del tiempo.

—*En Lo anterior, igual que en La cresta de Ilión, usted no le da nombres comunes y corrientes a sus personajes. ¿Cuál es su intención?*

—Si los nombres en sí mismos tienen una carga cultural enorme y las identidades fluyen y son relacionales, por qué no designar a estos personajes por lo que sus acciones y sus prácticas dictan en momentos

distintos. Un hombre del desierto puede ser en otro momento un hombre mudo; lo que lo define es su práctica y no algo anterior elegido por otros y que trata de fijarlo. En *Lo anterior* todavía distingo algunas cuestiones de género que me parece importante desmarcar continuamente. Al inicio del libro hay frases emitidas por una voz femenina que después son repetidas por una masculina; éste es el juego de espejos y de ecos que esperaba que el lector oyera. Es como una voz que va migrando de cuerpo en cuerpo.

—*¿Y por qué le interesa tanto el tema de la identidad?*

—A mí no me interesa mucho ese tema; hablo sobre la identidad porque me han realizado muchas preguntas al respecto.

—*Pero en sus libros el tema de la identidad es algo que resalta y Lo anterior no es la excepción...*

—Lo que a mí me interesa aclarar, sobre todo cuando se habla de marcas de identidad como género, clase social, nacionalidad, raza, etc. —de acuerdo con posturas de la teoría Queer—, es que no creo que el yo sea ni singular ni estable. Por eso la identidad de mis personajes está siempre cambiando. En *Lo anterior*, mi reto fue desmarcar a los personajes, quitarles cualquier cosa que los defina.

—*Eso también se distingue gracias a la estructura y la construcción sintáctica de la novela...*

—Traté de que todo fluyera en el libro, deseaba ver cómo circulaba el aire entre los capítulos. La estructura del libro corresponde a mi idea de reproducir un mundo donde hay mucho fluir de identidad, de aire, de desconocimiento, de palabras y de lenguaje. Quería oraciones muy finas, veloces, con sustantivos tenues, con poca adjetivación, con muchos cortes, con un sentido muy breve de lo que se está diciendo. Mi aspiración era crear a los

personajes con los datos más mínimos, construir la oración sin decoración, de la manera más austera y económica posible.

—*En Lo anterior usted tiene una frase que me intriga: “Esta historia contiene el desvanecimiento de un hombre”. ¿Podría explicar lo que quiso decir?*

—Nunca leo mis libros porque soy muy crítica con lo que escribo y siempre creo que las cosas las pude haber dicho de una mejor forma. Sin embargo, en *Lo anterior* hay dos o tres páginas que son mías, que me pertenecen por completo. Son dos o tres páginas que me han costado todos los libros que he escrito hasta ahora. La página a la que te refieres es una de ellas y se repite dos veces con variaciones. Esta página contiene gran parte de mi teoría sobre lo anterior y sucintamente te está diciendo que mientras lees, en ese preciso momento, y no en otro, ahí frente a tus ojos que no ven nada porque no pueden hacerlo en el presente, aquí, ahora, se está desvaneciendo un hombre. Esto, por supuesto, me parece una contradicción aterradora. He ahí el reto de todo el que narra: porque cómo contener algo que se está desvaneciendo.

PEDRO ÁNGEL PALOU:  
“SOY UN NARRADOR QUE SE DESDOBLA”\*

*El escritor mexicano Pedro Ángel Palou (1966) nació en Puebla, Puebla. Perteneciente al Crack, es autor de una abundante bibliografía: Amores enormes (1991), En la alcoba de un mundo (1992), Memoria de los días (1996), El último campeonato mundial (1997), La casa del silencio, aproximación en tres tiempos a Contemporáneos (1998), Paraíso clausurado (2000), Demasiadas vidas (2001), Los placeres del dolor (2002), Malheridos (2003), Qliphoth (2003), Con la muerte en los puños (2003), Casa de la magnolia (2004), El diván del diablo (2005), Quien dice sombra (2005), Zapata (2006) y Morelos: morir es nada (2007).*

*Pedro Ángel Palou es doctor en ciencias sociales y ha trabajado como profesor, investigador, editor, promotor cultural, secretario de cultura del estado de Puebla y rector de la Universidad de las Américas (UDLA). Ha recibido el Premio Nacional de Narrativa Satírica Jorge Ibarguengoitia*

\* Entrevista grabada en el Centro Cultural Banamex. México, DF, 26 abr. 2005. Publicada en la revista *La Colmena*, núm. 46, abr.-jun. de 2005. Universidad Autónoma del Estado de México.

1991, el Premio Francisco Javier Clavijero 1998 y el Premio Xavier Villaurrutia 2003. Su obra se caracteriza por la fluidez de su lenguaje, su estilo ameno, sus variadas temáticas, sus constantes referencias culturales y por diluir la línea entre ficción y realidad.

En esta entrevista, Pedro Ángel Palou habló sobre sus primeras aproximaciones a la literatura, su incorporación al Crack, algunos rasgos generales de su obra y sobre su novela *Con la muerte en los puños*.

—¿Cómo se autodefine Pedro Ángel Palou, escritor?

—Soy un narrador que se desdobra. En cada nuevo libro que escribo intento ser diferente, dar un salto al vacío y escuchar la voz de mis personajes; no necesariamente porque todos mis libros estén en primera persona del singular, sino porque, como decía William Faulkner, la novela es ese oscuro hermano gemelo al que uno escucha, y la larga convivencia con este personaje que te habita es lo que permite traspasar incluso las fronteras de tu propio cuerpo y ser ese otro que la novela necesita. La narrativa es uno de los vehículos más interesantes para acercarte a la psicología humana y para conocer la realidad; también es un acto terriblemente esquizofrénico.

—¿Cómo fueron tus primeras aproximaciones a la literatura?

—Cuando tenía ocho años me acerqué a la directora de la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, quien me inició en los secretos de la lectura más que de la literatura. Gracias a ella comencé a leer a Jorge Luis Borges y a todos los Contemporáneos. En esa época seguramente no entendía casi nada de lo que leía, pero fue una proximidad, una intimidad con la literatura entendida como lectura. Empecé a escribir poesía, no narrativa, como a los diez u once años. A los catorce ingresé al mítico taller literario de Miguel Donoso Pareja, en el cual nos formamos muchos escritores, entre ellos Juan Villoro. Donoso nos enseñó que la

diferencia entre lo escrito y el arte es sutil pero brutal; gracias a él también me percaté de que escribir es una disciplina, un rigor, una obstinada profesión.

—¿Podrías hablar sobre tu vinculación con el Crack?

—La relación inició gracias a Carlos Montemayor, quien había sido jurado en 1988 del Premio Diana Novedades, del que fue finalista mi libro sobre Xavier Villaurrutia, *De la alcoba de un mundo*. Montemayor no me conocía a mí, sólo a mi novela. Dos años después de dicho concurso Carlos conoció a Jorge Volpi, cuando este último estaba escribiendo una novela sobre Jorge Cuesta, que terminó siendo *A pesar del oscuro silencio*. A Montemayor le pareció increíble que dos escritores más o menos de la misma edad estuvieran interesados novelesticamente por los Contemporáneos y, gracias a él, Volpi me buscó en Puebla. Primero participé con ellos en una antología llamada *Treinta menores de treinta*. Luego me invitaron, sin conocerlos personalmente todavía, a presentar una especie de “Protocrack”, que consistió en escribir tres novelas pequeñas, para después publicarlas juntas en la editorial Siglo XXI; ese libro se llamó *Tres bosquejos del mal*. A finales de 1993 y principios de 1994 Eloy Urroz era director editorial de dos sellos de Planeta y le propuso a Sandro Cohen, quien era el director editorial general de esa editorial, que publicara cinco novelas que habíamos escrito cada uno por nuestra cuenta sin pensar en ninguna similitud, aunque a final de cuentas quedaron muy parecidas. En ese momento surgió la idea de llamarnos de alguna manera. En realidad el Crack no es un movimiento literario ni un grupo; de hecho, el famoso manifiesto tampoco habla de “la generación del Crack”, que fue lo más terrible para la recepción general del público. Sólo se dice “las novelas del Crack”, haciendo referencia a cinco novelas con una pretensión similar de totalidad, de lenguaje y de rescate del lector inteligente en una época en que las novelas en México eran muy pobres. El manifiesto fue firmado por cinco personas, cada uno su parte, donde no se propone una estética común. Siempre ha habido una mala aceptación

del Crack, producto de un *miss redding*, pero no de las obras sino del hecho de haber redactado un manifiesto. Yo definiría al Crack como una broma literaria y, sobre todo, como una amistad literaria que se ha fortalecido con los años. Por fortuna seguimos teniendo enormes afinidades estéticas, aunque también muchas divergencias. No hay un pope o un sacerdote que diga “éste es el camino del Crack y el que se salga se lo lleva la chingada y queda expulsado para siempre”.

—*En tu obra hay muchas especulaciones sobre el tiempo, los laberintos, el otro, el yo y la identidad. ¿Consideras que tu literatura es borgeana?*

—Borges reescribe estos temas que, como él afirmó muchas veces, son los temas de William Shakespeare. Todos los escritores seguimos escribiendo sobre el amor, los celos, la muerte, la mentira, etc., pero con una óptica individual. Es muy fácil sonar borgeano, pero Borges tenía una concepción muy particular de la literatura y ni se diga de los géneros narrativos. Por eso nunca escribió una novela. En ese sentido cualquier novela mía sería antiborgeana; rompería contra el principio básico de que un cuento es una novela depurada de ripios.

—*Respecto a todos estos temas, hay dos a los que recurre con más frecuencia y sobre los que reflexionas constantemente: el amor y el deseo. ¿Por qué?*

—Enmarco al amor y al deseo dentro de la idea de la desilusión. El gran o el pequeño libro que he estado escribiendo es uno sobre la desilusión amorosa e ideológica. Los desilusionados tuvieron que ser previamente unos ilusos, y me interesa ese juego entre deseo, apetencia del iluso y los brazos vacíos y la mirada idiota de quien ha perdido todo eso. En ese sentido sí sería muy borgeano, pues —como él dice— sólo puede ser nuestro lo que ya perdimos. En mi obra reflexiono sobre la pérdida y el distanciamiento, aunque, claro, el eje es el amor.

—*Otras de las constantes en tu literatura son las referencias a la ficción en contraste con la realidad de las historias que narras. ¿Es una de tus más grandes preocupaciones?*

—Del realismo en adelante se ha dicho de muchas formas que lo importante es crear la ilusión de verdad, que la ficción como tal está obsoleta. Henry James o cualquier otro novelista importante del siglo XIX basa su efectividad literaria en la idea fundamental de que no es ficción; sin embargo, a mí me interesa seguir reflexionando a través de esa ilusión. La novela debe provocar, como dirían los aborígenes australianos, una especie de *dreamtime* o modo de la ensoñación, que te suspenda temporalmente del mundo en el que vives, pero reflexionando sobre el propio artefacto que crea esa ficción o ilusión. En ese sentido, lo que tú mencionas es una preocupación estética, estructural y formal que nace de la necesidad de cuestionar desde adentro de la propia ilusión narrativa el mismo mecanismo con el que la generas.

—*En tu obra vinculas con frecuencia la cultura popular y la denominada “alta cultura”. ¿Con qué intención?*

—No existe ninguna separación real entre ellas. En ese sentido, el libro *El queso y los gusanos*, de Carlo Ginzburg, fue fundamental en mi formación literaria, porque demuestra que no existe la cultura popular ni la “alta cultura”, sino que lo que hay es un círculo de confluencias, influencias, búsquedas y rechazos recíprocos. Comparto esa idea y la he aplicado en todos mis libros; *Con la muerte en los puños* es un buen ejemplo de ello.

—*¿Y cómo surgió Con la muerte en los puños?*

—En una época en la que estaba escribiendo una novela picaresca que algún día terminaré y titularé *Sutil engaño*, sobre Rodolfo II de Habsburgo, quien era un rey alquimista. Después de darle a leer mi primer borrador a unos amigos y de reflexionar, mi libro se estancó, pues llegué a un grado tremendo de solipsismo. Justo durante esos días visité el Zócalo

de Puebla, en donde trabajaba un bolero llamado Abraham Martínez. Me le quedé viendo y me di cuenta de que era boxeador; tenía la cara llena de cicatrices y la oreja como coliflor. Le pregunté por su pasado y no quiso hablar. Varios días después investigué y descubrí que Abraham Martínez ha sido uno de los pocos campeones mexicanos en la categoría peso *welter*. A la semana siguiente lo volví a ver y le dije que conocía algo sobre su pasado boxístico y le pregunté que por qué no decía nada sobre eso. Sólo me respondió “pinches viejas”. En ese momento me di cuenta que tenía una novela. Abraham Martínez, como la mayoría de los boxeadores, no entiende nada de su pasado; no podía narrarme ni un fragmento de su biografía para que yo la novelara. Al principio supuse que la obtendría investigando sobre el mundo del box y no paré durante más de un año. Después de tanto indagar supe que debía alejarme de la investigación y hacer un ejercicio lingüístico, e inventé un lenguaje abstracto, literario y ficticio, con el objeto de que mi historia sonara bien real. A partir de ese momento la novela fluyó; la escribí como en dieciocho días. La dejé reposar, pues el lenguaje que utilicé no tiene nada que ver con el mío, y antes de corregirla se la di a leer al *Finito* López, a José Sulaimán y al *Pollo* Meneses; no así a Abraham Martínez, pues no la hubiera leído. Se la di a ellos porque no me interesaba que la crítica literaria la calificara. Quería que el gremio de los boxeadores, que es muy ajeno a mí, me dijera si le gustaba o no, y la respuesta fue unánime, la consideraron una novela muy realista que retrata su mundo. El *Finito*, quien es un tipazo, me hizo algunos comentarios muy interesantes desde el punto de vista técnico del box. Quisimos poner en práctica algunas de las descripciones que yo había escrito y en una de esas me caí; sólo me dijo: “Ya ves, idiota, lo que describes ningún boxeador podría hacerlo”. Estuvimos revisando la novela con un cuidado enorme, desde el punto de vista de la verosimilitud literaria.

—¿No tuviste miedo de caer en ciertos estereotipos como los de la época de oro del cine mexicano?

—Sí, claro. Curiosamente la realidad que narro la veo a través de ese lente. Cuando imaginaba las escenas de la novela, y lo digo sin empacho,

las imaginaba en blanco y negro, como una mezcla entre película de Juan Orol y *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo. Este fenómeno no es gratuito, pues obedece a una mirada muy particular de la pobreza y de la realidad. Para que la novela trascendiera el condicionamiento biográfico del personaje, la historia debía contener elementos particularmente interesantes para el lector, cuando menos por la intensidad con que están narrados o el volumen con el que se oye el tono de voz del protagonista. No hay que olvidar que es un personaje que relata su vida desde el presente y desde su derrota, con la suficiente distancia como para provocar una ilusión más allá de los estereotipos.

—*Supongo que otro de los principales retos en la escritura de esta novela fue hacer un retrato fiel de la compleja sociología del mexicano de la clase obrera, ¿no?*

—Salvo muy contadas excepciones, la literatura que se ha escrito en México con personajes del hampa o de los barrios marginales es una literatura impostada por la mirada del intelectual; incluso en novelas ya canonizadas como *Novelas obreras* o *Ensayo general*, de Gerardo de la Torre, vemos la mirada del autor. Me costó mucho lograrlo; escribí veintiún versiones del primer capítulo, porque Pedro Ángel Palou volvía a salir. Es muy difícil despersonalizarte. Por eso, incluso, hay una voluntad específica del protagonista de joder a las personas que piensan como yo.

—*Ese es, precisamente, uno de los principales logros de la novela. Aunque el lenguaje de Rigoberto es limitado, su visión del mundo y de la vida son bastante profundas y antagónicas frente a algunos razonamientos comunes de ciertos intelectuales.*

—Habría sido imposible escribir esta novela si no fuera funcionario público y profesor. Es una crítica a mi propia mirada de la realidad mexicana; muy formada, si tú quieres, pero académicamente. En una ocasión, siendo ya secretario de Cultura, llegué a inaugurar mi primera biblioteca pública en

La Ceiba, en la Sierra Norte de Puebla, muy cerca de Poza Rica, y me eché un discurso sintiéndome José Vasconcelos; cuando terminé mi perorata se acercó una niña que me dijo: “yo todavía hago tres horas de aquí a mi casa”. Entonces me puse a pensar “mi política cultural es una jalada inventada en un escritorio por un intelectual y un grupo de artistas”. Es increíble cómo llega uno a definir las necesidades de los otros sin ni siquiera buscar la mínima posibilidad de empatía.

—*¿A través de Con la muerte en los puños intentaste reescribir la realidad de los boxeadores mexicanos?*

—Es una novela bastante transgresora que se plantea a sí misma ir en contra de muchos de los iconos de lo mexicano. No hay nadie que esté por encima de la mirada del boxeador, y eso es una enseñanza de la novela picaresca, pues el pícaro real no tiene posibilidad de relación social. En varios momentos tuve la tentación de redimir a *Baby Cifuentes*, pero de haberlo hecho habría sido tremendamente moral; muchos lectores me han dicho que el final es frustrante porque la vida ni siquiera le da el lujo de vengarse de su enemigo. Ni eso le concedí a un personaje al que por ningún motivo podía redimir ni ofrecerle la más mínima felicidad. Es muy fácil caer en la moraleja y en la moralina. En última instancia, *Con la muerte en los puños* es una novela picaresca. Si le quitas todo el contenido formal boxístico, es la historia de un pícaro. Como decía González Echevarría, es la confesión no pedida ante un tribunal inexistente, que es toda novela, de un individuo que pudo ser anónimo como *El lazarrillo de Tormes*, cuya identidad es revelada solamente por el yo propio de la narración.

## CÉSAR ARÍSTIDES: “SOY APRENDIZ DE BRUJO”\*

*El poeta César Arístides (1967) nació en la ciudad de México. Su poesía es sombría, intensa, erótica y está permeada por la religiosidad que vivió durante la infancia. Trabaja como editor y es colaborador asiduo en distintas publicaciones culturales. Imparte cursos de literatura mexicana y talleres de creación literaria. Es autor de los libros de poesía: Umbrales de la rabia y la convalecencia (1998), Duelos y alabanzas (2002), Prodigios de tu espalda y dentadura (2002), Retablo y desconcierto sobre agosto (2003), Evocación del desterrado (2003), Murciélagos y redención —con el que ganó el Premio Latinoamericano de Poesía Benemérito de América 2004— y Labios del abismo y la fractura (2007). También ha realizado varias antologías: Bestiario inmediato. Muestra de poesía mexicana contemporánea (2000), Vuelta a la casa en 75 poemas (2001), El cisne en*

\* Entrevista grabada en la casa de César Arístides. México, DF, 29 de sep. 2003. Publicada de manera parcial en la revista *Siempre!*, año LI, núm. 2691, 9 de ene. 2005. En febrero del mismo año fue publicada completa en el portal educativo *SEPIensa*.

la sombra. Antología de poesía modernista (2002), Más crueles son tus ojos: Antología poética del romanticismo hispanoamericano (*hecha con Francisco Hernández, 2004*), Cartas inolvidables de la literatura universal (*preparada con Leticia Quiroz, 2004*), Sólo vinimos a soñar. Grandes sueños de la narrativa universal (2006) y 99 poemas mexicanos de amor (*realizada con Leticia Quiroz, 2007*).

*En esta entrevista habló de sus primeras aproximaciones a la literatura, su particular visión de la poesía y de su libro Evocación del desterrado, en donde se hace evidente que César Aristides es uno de los jóvenes poetas mexicanos con más oficio.*

—¿Cómo se autodefine César Aristides, escritor?

—Soy un aprendiz de brujo. Intento destacar atmósferas, esencias, reflejos y destellos en un torbellino; así como darle un giro a la adjetivación, apostando por el encuentro de cosas, situaciones, emociones y desilusiones. Pongo las imágenes frente al lector para atraparlo, retarlo y acompañarlo. El propósito de las imágenes es confrontar y producir un encabalgamiento temerario, sagaz. Si algo rescatable debe decirse de mi trabajo lo dirán los propios versos... si es que existen.

—¿Cómo fue tu primer acercamiento con la literatura?

—En mi casa había muchos libros. Mi padre era librero, un gran librero, que aunque nunca estudió, leía mucho y ese gusto nos lo transmitió a sus hijos. Cuando éramos niños le ayudábamos a localizar las obras que le encargaban sus clientes. Los primeros libros que leí fueron las *Fábulas*, de Iriarte, las *Fábulas*, de Samaniego, algunos cuentos de Perrault y novelas como *El maravilloso viaje de Nils Holgersson*, de Selma Lagerlöf y *Los hijos del capitán Grant*, de Jules Verne. En mi primera adolescencia, por decirlo de algún modo, Octavio Paz fue uno de los poetas que más transformaron mi visión de las cosas; aunque no comprendía cabalmente todas las palabras, había frases que me estremecían y hasta las memorizaba. Al

principio intentaba encontrarles un significado racional, pero las emociones que sentía cuando leía, me confirmaron que debía sumergirme en esas revelaciones y en esa forma de contemplar la vida. *La estación violenta* fue esencial; “Piedra de sol” me producía escalofríos. Después me acerqué a la poesía de Antonio Machado y las cosas que describía me resultaban familiares, sobre todo por las añoranzas y paisajes; seguí con Miguel Hernández, Federico García Lorca, Luis Cernuda... Fernando Pessoa y sus creaturas me impactaron, su temperamento me resultó abrasivo. Sin embargo, puedo decir que Octavio Paz fue para mí una gran puerta al universo de la poesía.

—¿*Por qué comenzaste a escribir?*

—Mi hermano mayor era pintor y desde niño me gustaba observarlo mientras trabajaba. Me sorprendía la manera en que, de la nada, desenterraba imágenes y plasmaba rostros, perfiles y atmósferas. La pintura me parecía un discurso y un lenguaje muy difícil, por lo que, sin ninguna pretensión, empecé a escribir cosas relacionadas con las que él pintaba y con las imágenes de sus libros; anotaba mis pequeños deseos, las breves decepciones, sueños y anhelos. Pensé que algún día podría escribir poesía.

—¿*Cómo defines la poesía?*

—La poesía tiene la fuerza y la esencia de la fe religiosa, pero también de la provocación, es anhelar a la divinidad a través de la palabra; mediante la palabra invocada, rendida, pero a la vez terrible, generosa y llena de virtudes; que te permite expresar un estado de ánimo avasallante en un parpadeo. La poesía es un momento de comunión, de contricción, un acto donde la gracia puede ser divina, terrenal, erótica, bucólica, en fin, la poesía conmueve al individuo, logra arrancarlo de un estado de quietud para guiarlo por la contemplación, o lo postra y lo somete.

—*¿Los poetas son una especie de sacerdotes de un culto ateo?*

—A veces se externa este comentario, eso quisieran muchos, pero hay en esto mucha pedantería. El poeta es un ser humano común y corriente. Los poetas, que son muy pocos, son personas encargadas de hacer del lenguaje una convulsión. Los poetas respetables como Luis de Góngora, Quevedo, Garcilaso, Francisco de Aldana, entre otros, no representan ningún sacerdocio, fueron hombres que trabajaron en oficios terribles o mundanos, siempre terrenales, para sobrellevar su cotidianidad, pero su escritura representa un estado de gracia en sí. La palabra poeta es delicada, pesada, implica mucha responsabilidad, por eso digo que soy aprendiz de brujo: poeta no; uno intenta escribir cosas, nada más. La posteridad le dará a cada cual su lugar. Lo único que nos queda es tratar de acercarnos a esa gentileza. Escribimos muchos, pero poetas son muy pocos.

—*Después de leer tu libro Evocación del desterrado, me da la impresión de que destierras a Dios de tu vida, pero simultáneamente lo evocas a través de tus poemas...*

—Durante mis años de formación, o deformación, estuve ligado al contexto religioso. Crecí en una familia católica en la que la imagen de Cristo era muy importante. Me inculcaron diversos principios religiosos y muchos temores, como el miedo al fin del mundo y al purgatorio. Una parte de la doctrina católica es terrible; algunas de sus astillas se quedaron encajadas en mí y formaron mi temperamento. Muchas cosas no las entendía, ni las entiendo ahora, como el sacrificio y la supuesta justicia divina, pero de alguna manera se quedaron instaladas; crecí con esa visión de las cosas y no puedo deshacerme de ellas. En muchos de mis intentos de poemas hay una presencia permanente de aspectos religiosos que brotan de forma automática, sin que estén relacionados con mi forma de ver la vida ni con mi conducta, son hados que se acercan, me ofrecen un espectro evangelizador, simple y sencillamente están bordados en mi espíritu. Ahora creo que mi acercamiento con la divinidad es a través de

la lectura de poesía. De alguna manera, ese placer y ese punto vital donde encuentro una verdad universal, sin soslayar la ciencia y la filosofía, se produce a través de la poesía; por eso la asocio directamente con los estados de gracia y con la divinidad.

—¿*Así surgió* Evocación del desterrado?

—Tiene algo que ver. A *Evocación del desterrado* lo denominé apuntes de viajero. En este libro quise desprenderme de la visión personal de la vida y traté de inventar personajes, retratos, bitácoras y pensamientos de una persona que viaja, huye, se encuentra y teme, escapa: de alguien que no tiene un lugar fijo; por eso es un desterrado sin cielo ni morada. Comienzo el libro con algunos objetos como un escalpelo, un microscopio, una fotografía muy impresionante de uno de mis novelistas predilectos, Louis Ferdinand Céline. También trato de rescatar cosas amables y por eso hablo de un lápiz que utiliza mi hija para escribir y dibujar, porque mi hija es lo único noble que tengo. Hago una serie de homenajes a cucarachas e ilusos, hablo del viajero que se hunde en una habitación de hotel, de una muchacha que recuerda a otra mujer que se murió, de un oficinista seducido por una prostituta en una fonda, de una madre afligida que se quiere suicidar en el metro, del futbolista que falla un gol a la hora menos indicada, de mujeres embarazadas, del boxeador fracasado, de algún camión que conduce a una persona sin esperanza ni destino; vivifiqué el sueño voluptuoso por una ballena, los pensamientos del amante que quiere darle un balazo a su compañera... en fin, intenté darle un reflejo a la realidad que enfrente. Una fuente de inspiración es la cotidianidad porque está llena de emociones y amarguras.

—¿Evocación del desterrado *es producto de la nostalgia*?

—Hay muchos poemas nostálgicos, porque a veces la vida es dura y los momentos de dicha son efímeros. Más bien creo que es producto de alguien que busca y a pesar de que no sabe detrás de qué va, tiene todo

el camino por delante. La ausencia, la nostalgia y la melancolía son sentimientos que se desprenden de algunos poemas, aunque debo aclarar que no me interesaba describir individuos o escenarios depresivos, sino que a partir de situaciones comunes y dolorosas trato de elevar estancias, gestos y el riesgo de aquel que no tiene rumbo ni destino. Son apuntes de alguien que se escapa, insisto, de un viajero. El encierro que a veces practico me obligó a buscar otras posibilidades para no intoxicarme con humedades, sombras y emociones turbias. En este sentido *Evocación del desterrado* busca alejarse para recordar. Hablo de muchos muertos porque, por alguna razón, desde mi infancia estoy muy relacionado con la muerte. Cuando era acólito me tocó ver los cadáveres de varios sacerdotes y con mis hermanas tenía esa curiosidad por tocar sus rostros y sus manos, sentía cierta atracción mórbida por compartir ese frío y estar metido en esa calma. Son imágenes que se me quedaron grabadas y ahora que tengo muertos muy queridos, vuelven a mí con el deseo de tocarlos, darles un beso o acariciarlos... de alguna manera darles un soplo de vida. Insisto en que es un libro de viajero, no en el sentido más literal del término, sino del que avanza hacia algún puerto, ciudad desconocida o el que llega a un hotel y en ese lugar tiene un acto de contrición o se refugia en la pornografía, pero solo, aislado, despreocupado, marcado nada más por un destino que se desvanece como la arena.

—¿Eres un viajero?

—Más que un viajero soy un individuo inestable, contradictorio, que siempre está escapando. Esa era un poco la idea: escapar y tratar de que otros personajes me acompañaran en esa experiencia. Me interesaba rodearme de la gente que uno se encuentra en la calle y con la cual tenemos identificación oculta porque padecen y se ilusionan con lo mismo. A veces somos demasiado miserables y por eso evadimos nuestra condición. No me importan los rumbos ni los destinos, me importa subirme a un camión y observar; me gusta rascarme la costra y azotarme. Aunque estoy más cerca del pantano, procuro tener siempre

motivos de celebración, rasgos de belleza o sensaciones que me hagan creer que el mañana no será tan arduo.

—*En todos tus libros hay un epígrafe de los Rolling Stones, ¿por qué?*

—Es un tatuaje, un homenaje a esa admirable y tambaleante forma de vida por los excesos y la decantación existencial, por la fuga y todos los desmadres. Para mí son muy importantes los Rolling Stones; como ya no me puedo meter ninguna droga, me acompaña muy bien este tipo de enervante, justo es decir que también me resulta edificante.

—*¿Nos podrías hablar de la puntuación, o más bien de la ausencia de la puntuación en Evocación del desterrado?*

—Vuelvo a la evocación, el deseo es que las imágenes emerjan de la página. Por eso no utilizo signos de puntuación, para que las estampas o semblantes irrumpen y anuncien, se asienten como los recuerdos. Las añoranzas son instantáneas, son fragmentos de una película, versos de algún poema que te marcó. Opté por no usar puntuación porque dije: la que se tiene que joder es la imagen; si la imagen no transmite, si la imagen no evoca, no somete y no sacude, entonces el oficio de aprendiz de brujo está perdido. Mi intención fue dejar todos los poemas a la deriva, si se defienden que sea por esas imágenes y por ese punto de fuga. Quise dejar la sensación que tenemos cuando vemos un rostro vital en nuestra existencia que se da la vuelta y nos dice adiós, para siempre...



VICENTE HERRASTI:  
“LA PASION ES UNA FUERZA IRRESISTIBLE”\*

*El narrador, traductor y ensayista mexicano Vicente Herrasti (1967) nació en la ciudad de México. Es miembro del Crack y ha publicado las novelas Taxidermia (1995), Diorama (1998, también publicada en España en 2000) y La muerte del filósofo (2004). Ha traducido la obra de autores como Edwin Muir y Herman Melville y ha sido becario del Consejo Británico, del Scottish Arts Council y del Fonca.*

*En esta entrevista habló sobre sus primeras aproximaciones a la literatura, su incorporación al Crack y de su novela La muerte del filósofo, en la cual recrea, con un estilo pulcro y erudito, la última noche de uno de los más importantes filósofos sofistas de la antigua Grecia, Gorgias de Leontinos. Según Miguel León-Portilla: “Ángel María Garibay rescató para México la maravilla del teatro griego. La inventiva de Vicente Herrasti es heredera del maestro y, en esta novela, nos acerca al universo espiritual de los griegos”.*

\* Entrevista grabada en la oficina de Vicente Herrasti. México, DF, 28 jun. 2004. Publicada en la revista *Desarrollo Académico*, México, año 12, núm. 33, mayo-ago. 2004. Después en el portal educativo *SEPIensa*, ene. 2005.

—¿Cómo se autodefine Vicente Herrasti, escritor?

—Como persona soy un pesimista ilustrado y como escritor un obsesivo compulsivo, porque me preocupó mucho por el uso correcto del lenguaje.

—¿Y cómo fueron tus primeras aproximaciones a la literatura?

—Desde los catorce años he venido leyendo clásicos desafortadamente, me fascina, es una de mis pasiones. Nazco de tres líneas principales: la literatura rusa, la inglesa y la norteamericana. La obra de Herman Melville me ha resultado capital, incluso la he traducido. Gógol, Dostoievski y Tolstoi son para mí como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Abrevo también en la poesía y el ensayo. Los ensayos de Joseph Brodsky y Guy Davenport me enseñaron a repensar. El ensayo titulado *Toda fuerza deviene forma*, de Davenport, me llevó a concebir muchas de las cosas que abordo en mi novela *La muerte del filósofo*.

—¿Y por qué comenzaste a escribir?

—Por ocio y porque soy un apasionado de la literatura... esa pasión, esa fuerza, de alguna manera deviene forma. La pasión es una fuerza irresistible. A los diecinueve años estaba preocupado por escribir ensayos filosóficos, de hecho eso fue lo primero que publiqué. Después un amigo me impulsó para que escribiera narrativa. Me sentía un poco inseguro, hasta que un día, leyendo una escena de *El idiota*, de Dostoievski, en que un personaje está subiendo una escalera de caracol y sufre un ataque epiléptico, decidí que quería dedicarme a escribir.

—¿Fue determinante tu relación con el Crack en tu labor como escritor?

—Sí, gran parte de lo que soy como escritor se debe a la amistad que tengo con ellos. Conozco a Volpi desde que ambos estábamos en la Facultad de Derecho. Nos presentó una amiga. Recuerdo que Jorge

estaba haciendo una revista y me invitó a colaborar; escribí un ensayo como de treinta páginas sobre la mexicanidad en Samuel Ramos, pero obviamente, por su extensión nunca lo publicó. A partir de ese momento comenzamos a hacernos amigos. A Ignacio Padilla lo conocí poco tiempo después en una tertulia en la que también estaban Álvaro Enrigue y Ricardo Pohlenz. Mi relación con Volpi y con Padilla creció poco a poco; fue una amistad eminentemente literaria que después se volvió personal. Más tarde conocí a Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz y Ricardo Chávez.

Aunque estuve presente durante el lanzamiento del manifiesto del Crack, originalmente no lo firmé. Recuerdo que un mes antes de que Jorge ganara el Premio Biblioteca Breve me habló sobre las dificultades que tendríamos para publicar en España y, después de que lo galardonaron, me invitó formalmente a unirme al Crack. Me llevo muy bien con todos sus miembros y comulgo con los principios de los manifiestos; a final de cuentas buscamos que el esfuerzo literario de los escritores sea genuino. Así fue como me convertí en el sexto integrante, en la rémora del Crack. Una de las experiencias más gratas que he tenido es discutir mis obras con ellos... Pedro Ángel es una enciclopedia ambulante, Nacho tiene una sensibilidad literaria extraordinaria y Jorge es un pensador capaz de convertir un ensayo en una narración, con una facilidad enorme. Trabajar una novela con ellos es emocionante, aunque también muy duro.

—¿*Cómo surgió tu novela La muerte del filósofo?*

—Las novelas surgen mucho antes de que uno se dé cuenta. Jamás pensé en escribir algo relacionado con el filósofo Gorgias, hasta que un día leí en un libro de Guthrie que Gorgias había muerto a los ciento nueve años en la corte de Jasón de Féres en el año 369 y me resultó paradójico imaginar a este hombre de más de cien años, muy elocuente y con una sonrisa desdentada; supe en ese momento que quería reproducir la última noche de su vida. El fallecimiento del protagonista es el punto de partida de la novela y analizo de qué manera los filamentos

de su muerte se proyectaron en cada uno de los personajes que lo rodeaban. Primero tuve que imaginar el papel que un hombre así desempeñaba en su sociedad, después analicé todas las fuentes posibles —que iban desde Aristófanes hasta Máximo Planudes— y me alejé de toda la investigación, para que no se convirtiera en un corsé. Después todo fructificó estilísticamente. A raíz de la lectura de los dos únicos textos completos de Gorgias que subsisten —*Defensa de Palamedes* y *Elogio de Helena*—, me propuse hacer un análisis sintáctico y semántico, y aunque no hablo griego clásico, tenía muy buenas traducciones —algunas bilingües— que me permitieron darme una muy buena idea del ritmo. En ese momento descubrí que Gorgias utilizaba figuras retóricas muy conocidas —según Filóstratos, Gorgias inyectó una nueva energía al lenguaje griego— y me planteé un reto: transpolar todo eso en una empresa estilística. En ese momento me di cuenta de que ésa era la voz que quería reproducir. Supe que tenía que haber un enorme cuadro de congruencia, gobernado por una perspectiva determinada, por un punto de fuga, por una investigación exhaustiva, pero no condicionante. La diferencia específica en *La muerte del filósofo* es el lenguaje —de ahí que algunos comenten que el lenguaje es un protagonista—, contrapesado con una trama ágil, porque si no, existía el riesgo de caer en una especie de sopor lingüístico. La anécdota muchas veces iba respondiendo al estilo, no a la inversa. Espero que el resultado haya sido digno y que le ofrezca una recompensa al lector, porque si una novela no lo hace se vuelve un artificio, un simple malabar sin sentido, una oquedad... ¿si no hay riesgos para qué carajos escribe uno?

—¿Desde un plano histórico la muerte de Gorgias realmente fue trascendental?

—Sí, tan sólo por los cientos de hombres ilustres a los que formó: Critias, Pericles, Tucídides, Polo, Isócrates, Aspasia, Alcibíades y Agatón, entre muchos otros. La impronta de Gorgias debe haber sido muchísima. Por desgracia existen muy pocas certezas históricas. El testimonio más conocido es el de Platón, que ni siquiera es un testimonio, el Gorgias del que habla, más que un objetivo, es un vehículo para

expresar sus propias ideas. Los pocos datos históricos que encontré son los que incluí en el apéndice de mi novela.

—¿Cómo surgió el título de la novela?

—La novela originalmente se llamaba *Acarnia en lontananza*, tal como aparece en las páginas interiores, en honor a Ángel María Garibay, quien me enseñó mucho gracias a sus traducciones. Cuando el maestro tradujo la comedia *Los acarnios*, de Aristófanes, en la edición de Porrúa, la palabra debía ser acarnianos, porque se habla de los nativos de la región de Acarnán, sin embargo, valiéndose de argumentos sólidos, los nombró acarnios. Cuando presenté mi novela en la editorial, el editor me pidió que le cambiáramos el nombre y la bautizó como *La muerte del filósofo*, título que acepté gustoso porque es una referencia directa a *La muerte de Virgilio*, que es una de las obras cumbre de la literatura universal.

—*La trascendencia que le otorgas a la muerte del filósofo Gorgias es contradictoria si consideras los tres postulados esenciales de su pensamiento: “que nada existe, que si algo existiera sería incognoscible y que si algo existiera y fuese cognoscible, sería incomunicable”.*

—Dichos postulados parecen contradictorios en sí mismos, pero no son más que las tesis eleatas de la existencia. En la novela, Gorgias es una persona que sabe bien morir pero los que lo rodean no tanto... quizá por eso se ríe todo el tiempo. A lo largo del relato el Gorgias agazapado, muerto, se vuelve una presencia inexistente que al fin y al cabo gobierna los destinos de otros personajes.

—*Insistiendo en lo anterior, ¿con tu novela intentaste comunicar la existencia de Gorgias de Leontinos?*

—Sí, aunque todo fue una reinención; era la única oportunidad que tenía para escribir este libro. Si hubiese querido abordar el tema desde

otra perspectiva hubiera escrito un ensayo. La ficción era la única herramienta que poseía para reunirme con este personaje, con este Gorgias que me resulta apasionante por oscuro y denostado. Los comentarios que existen en fuentes indirectas te pueden dar una idea muy distinta de la que comúnmente adquieres en el ámbito académico o en los manuales comunes de filosofía; Gorgias era muchísimo más de lo que nos da a entender la tradición platónico-aristotélica. Gorgias, junto con Protágoras, son la cumbre de la sofística, pero la cúspide coincide también con su debacle y con el advenimiento de la mayéutica platónica. La sofística siempre fue relegada, sin embargo, en el siglo xx nació la tendencia a revivirla; su valor es mucho mayor de lo que se sospecha. En ese sentido Gorgias no puede ser conocido, pero sí intuido.

—*¿El filósofo Gorgias subraya el poder omnímodo de la palabra para configurar la realidad y cambiarlo todo?*

—Sí. Desde el principio de la entrevista he hablado mañosamente sobre el ensayo de Guy Davenport, en el sentido de que toda fuerza deviene forma. Ese es un postulado maravilloso, fue directriz en la novela. Hace unos días me reuní con unos alumnos y uno de ellos me dijo que yo le atribuía cualidades lumínicas al lenguaje y me percaté de que cada vez que mis personajes estaban en un ambiente de oscuridad yo utilizaba, casi instintivamente, muchas palabras relacionadas con la luz y, en efecto, la concentración de este tipo de palabras era mayor que en otros pasajes. Esto lo digo porque la palabra no sólo tiene relación con su significante, la misma palabra puede tener una connotación, una fuerza, un desbordamiento totalmente distinto, dependiendo de la fuerza que le dio origen y que la haga devenir en cierta forma. Una palabra que carece de significante cobra todo el peso por el solo hecho de la fuerza que la impulsa. Olvidémonos del significante, todo depende de la fuerza que se convierte en forma.

—¿El principal reto de tu novela fue la recreación del lenguaje, valiéndote, como tú dices en el apéndice del libro, del “uso de arcaísmos casi homéricos”?

—Sí, en el lenguaje residió el vértigo, fue la parte más peligrosa, sobre todo los dos fragmentos que le atribuyo a Gorgias. Lo que al principio era como la punta de lanza para penetrar y situarme en un esquema mental de la antigua Tesalia, de la antigua sofística, de repente empezó a tomar una inercia fabulosa, hasta el punto de que ese mismo estilo se convirtió en mi oxígeno. Traté de dotar de una musicalidad y de una síncopa interna al texto; de pronto descubrí que podía ser cantado, que había una suerte de unidad metargumental casi jazzística.



IGNACIO PADILLA:  
“SOY UN FÍSICO CUÉNTICO”\*

*El narrador mexicano Ignacio Padilla (1968) nació en la ciudad de México. Perteneciente al Crack, es autor de una copiosa bibliografía —traducida a ocho idiomas—; sobresalen sus libros: Subterráneos (1990), La catedral de los abogados (1994), Si volviesen sus majestades (1996), Amphitryon (2000), Las antípodas y el siglo (2001), Crónicas africanas. Espejismo y utopía en el reino de Swazilandia (2001), Espiral de artillería (2003), El diablo y Cervantes (2005), La Gruta del Toscano (2006) y Si hace crack es boom (2007).*

*Su obra se caracteriza por la riqueza del lenguaje, por la complejidad de sus historias, por su imaginación desbordada y por su amplio bagaje cultural. Ha ganado múltiples premios nacionales e internacionales, entre los que destacan el Premio Nacional de las Juventudes Alfonso Reyes 1989, Premio Juan de la Cabada 1994, Premio Nacional Juan Rulfo para*

\* Entrevista grabada en el Sanborns San Ángel. México, DF, 27 ene. 2005. Publicada en la revista *Desarrollo Académico*, México, año 13, núm. 35, mayo-ago. 2005.

*Primera Novela 1994, Premio Gilberto Owen 1999, Premio Primavera Espasa de Novela 2000 y el Premio Mazatlán de Literatura 2007.*

*En esta entrevista, Ignacio Padilla habló sobre sus primeras aproximaciones a la literatura, su incorporación al Crack, algunos rasgos generales de su obra y sobre su novela Espiral de artillería.*

—¿Cómo se autodefine Ignacio Padilla, escritor?

—Soy un contador de historias, un físico cuántico.

—¿Cómo fueron tus primeras aproximaciones a la literatura?

—Por fortuna crecí en una familia de muy buenos lectores y de padres sabios. Desde que tengo memoria mi madre me contaba cuentos —aspecto esencial para mi vocación literaria— y mi padre tenía una biblioteca muy amplia. Fueron muy importantes para mí todos los libros de Jules Verne, Alexandre Dumas, en especial *El conde de Montecristo*, la obra de algunos autores latinoamericanos como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, las historietas de Astérix, la televisión y el cine.

—¿Y cuándo comenzaste a escribir?

—Mis pininos literarios se pierden en la noche de los tiempos y están marcados por mis comienzos como lector. Conservo manuscritos de inicios de novelas que escribí a los ocho años de edad. Ahora me pregunto por qué quería escribir una novela. Quizá porque ya había leído todos los libros de Jules Verne que tenía y de alguna forma quería provocar a otros el placer que esos libros me causaban. Escribo con el deseo de que mis lectores sientan las maravillas que experimento cuando leo ciertos libros.

—¿Nos podrías hablar sobre tu relación con el Crack? ¿Qué tan determinante ha sido para ti?

—Es una historia cargada de romanticismo, en una época en la que casi no ocurren este tipo de cosas, pues, aunque la lectura y la escritura suelen ser actividades solitarias, tuve la fortuna de vivir la literatura como una experiencia colectiva y de amistad. Fue una suerte muy grande haber conocido en la preparatoria a Jorge Volpi y a Eloy Urroz. Ha sido una amistad profundamente literaria y una empatía total entre tres seres muy distintos en personalidad, en carácter y también en nuestra forma de escribir y de leer. Siempre fuimos devotos de la literatura. Pertenecer al Crack ha sido fundamental en mi vida. Hemos intercambiado muchísimas ideas y compartido gratas experiencias. Me ha dejado lo que soy, porque finalmente uno es sus otros.

—¿La literatura es la principal experiencia de vida de los miembros del Crack?

—Somos una generación de lectores y escritores precoces volcados en la literatura como única forma de experiencia de vida real; por eso somos muy borgeanos. De alguna forma nacimos marcados por la idea de que la gran fiesta y la gran tragedia ya habían terminado.

—Uno de los rasgos más característicos de tu obra es el cuidado que pones en el uso del lenguaje. ¿Es ese uno de tus principales retos al escribir?

—Tengo un dilema constante entre la forma y el fondo. Mi objetivo es contar historias, pero nunca he podido descartar ni sacrificar el modo para contar algo, pues la forma es parte del fondo. Soy particularmente quisquilloso con el lenguaje. Cada palabra es una joya preciosa que hay que cuidar. En ocasiones, como en *Si volviesen sus majestades*, el estilo ha llegado a opacar al relato, pero poco a poco he encontrado el equilibrio. *Amphitryon* y *Espiral de artillería* no dejan de ser novelas del lenguaje, en las que sin embargo ya se puede ver con más claridad una historia.

—*En tus libros hay algunas constantes temáticas relacionadas con el mal, el castigo, el remordimiento y la culpa. ¿Son preocupaciones existenciales tuyas?*

—Sí. Tienen un fundamento religioso. Nací en un país católico y perteneczo a una familia igualmente católica, aunque gracias a Dios no muy ortodoxa. Sin embargo, al margen de la fe, el catolicismo es una forma de ver la vida en la que se inyectan ciertos conceptos importantes como los que mencionas; es la parte opresiva de la formación religiosa que tengo. Aunque también me ha dado cosas muy importantes como la devoción hacia el misterio y la admiración a ciertos rituales.

—*En Amphitryon y en Espiral de artillería abordas el tema de los fanatismos políticos y los nacionalismos. ¿Por qué?*

—Con el tiempo he trascendido mis preocupaciones políticas y las he volcado hacia un asunto sobre la identidad, tanto personal como colectiva. La identidad como colectividad, como nación, es un concepto muy peligroso y arcaico. El nacionalismo herderiano sigue haciendo mucho daño y provoca masacres en todo el mundo; nos hace ser contradictorios y mezquinos. Creo más en la idea de una universalidad total.

—*¿Cuáles son los principales elementos que conforman la identidad de los individuos?*

—Comparto las ideas de Henri Bergson, quien afirma que el hombre es su memoria, lo que no excluye al olvido; estos dos elementos no son opuestos sino que conforman un todo que es nuestro yo. La identidad se cimienta básicamente en todo lo que vemos en los otros y viceversa.

—*En varios de tus libros reflexionas sobre la imposibilidad de cambiar la propia identidad...*

—Sí, cuestiono sobre todo la dificultad real de no ser alguien. Por ejemplo, en *Amphitryon* todos los personajes se cambian sus nombres y

al final terminan siendo la sombra de lo que fueron desde un principio. También delibero sobre si somos lo que los otros quieren que seamos.

—*En Espiral de artillería hay una frase que resume esa idea y que es esencial en el desarrollo de la novela: “Nunca somos lo que queremos, sino aquello que los otros necesitan que seamos”.*

—En efecto, aunque siempre procuro dejar un espacio para la duda. Toda afirmación incluida en mis novelas debe ser leída con la reserva de un signo de interrogación. Por comodidad, por negligencia o por mala suerte, el protagonista de *Espiral de artillería* es lo que otros quieren que sea y termina enloqueciendo porque no sabe quién es, aunque siempre haya sido la misma persona. Nunca he tratado de dar respuestas en mis libros, sino preguntas.

—*Varios autores de tu generación, como Mario Bellatin y Cristina Rivera Garza, han manifestado a través de su obra fuertes inquietudes y cuestionamientos sobre la identidad y la simulación. ¿Existe algún elemento generacional que los vincule en ese sentido?*

—Las inquietudes sobre la identidad han estado en la literatura desde siempre, por ejemplo, las encuentras en *El doble*, de Dostoievski. En *El Quijote* también hay muchos cuestionamientos sobre quién se es, quién se quiere ser, qué nos permite ser la realidad y qué nos ayuda a ser la literatura. Sin embargo, tal vez las generaciones inmediatas anteriores habían olvidado un poco ese debate. Por otro lado, la simulación también es un elemento que invariablemente ha estado muy cerca del hombre y de la literatura en general. La simulación es parte de nuestra esencia; somos una máscara detrás de múltiples máscaras, y esa acumulación de caretas define lo que somos. Sin embargo, esta reflexión sí se ha vuelto una marca generacional, quizá por el auge de la globalización y la virtualidad.

—¿Cómo surgió tu novela *Espiral de artillería*?

—Soy un autor muy poco consciente de su actividad literaria. Aunque mi escritura parezca muy estructurada, nunca estoy plenamente consciente del motivo por el que escribí un libro. En este caso, como en casi todos, es una imagen o un prurito lo que me impulsa a escribir sobre un determinado personaje para que él me guíe y me cuente su historia. En *Espiral de artillería* se juntaron varias cosas: una obsesión antigua por los submarinos y el deseo de hablar sobre las transiciones políticas y todo lo que esto conlleva. Me inspiré en *El proceso*, de Franz Kafka, y en la obra de teatro *La muerte*, de Woody Allen.

—¿A través de *Espiral de artillería* pretendes demostrar que todos los cambios políticos son ilusorios?

—En gran medida sí. Quise hablar sobre la manipulación a través del discurso democrático y libertario, y de las buenas intenciones como pretextos para masacrar gente o para que las cosas no cambien. *Espiral de artillería* no es propiamente una crítica a las dictaduras totalitarias, sino a la arenga democrática liberadora de los Estados Unidos y a su espíritu redencionista.

—El protagonista de *Espiral de artillería*, al igual que muchos otros personajes de tus novelas, pretende evadir la realidad, aunque a la postre sus intentos sean inútiles...

—Unos personajes creen que van a poder evadir su destino cambiándose de nombre, otros inyectándose ectricina y algunos más mirando televisión o yendo al cine. El protagonista de *Espiral de artillería* es un negador absoluto de la realidad, es un hombre convencido de que la inacción es la única forma de no involucrarse con el mundo y de no meterse en problemas, postura equivocada, porque su pasividad lo convierte en un héroe y en un ser trágicamente activo.

—*El régimen totalitario que describes en Espiral de artillería tiene varios elementos que lo hacen alegórico, como la necesidad de infundir miedo a sus gobernados y la costumbre de crear mitos y héroes...*

—El miedo es uno de los acicates y uno de los recursos más efectivos para controlar a la población; es infinitamente más efectivo que las promesas de felicidad. Planteo también que las certezas infunden mucho miedo, ya que no hay nada más aterrador que algo que se nos presenta como una verdad absoluta. Por otro lado, el héroe inventado, el héroe fabricado mediáticamente, es el enemigo perfecto, pues es creado por sus propios adversarios, quienes lo engrandecen para luego defenestrarlo y desacreditar todo lo que representa. Eso es lo que intenta hacer el régimen totalitario de *Espiral de artillería*; sólo que al final se les sale de las manos.

—*¿Por qué no situas en un lugar y tiempo específicos la acción de tu novela?*

—Es una técnica que he leído y que me gusta utilizar, a la que llamo dislocacionismo. Confío en que el enrarecimiento geográfico y, de preferencia también el temporal y el lingüístico, provoque interés. Aunque narro una historia que al parecer ocurre en un país de las antiguas repúblicas satelitales soviéticas y los personajes tienen nombres italianos o armenios, hablo mucho de mi México y de mi persona. Una vez que terminé de escribir *Espiral de artillería*, que es una novela que tuve atragantada durante dos años enloquecedores, absorbentes, de decepción por la transición política mexicana y de agobio por no poder escribir, salí a flote. *Espiral de artillería* es una novela muy gótica, muy oscura, y está llena de dudas e incertidumbres que provocan ansiedad. Hacer ambiguas todas las referencias geográficas, temporales y lingüísticas, favorece una interpretación mucho más amplia y universal; por eso es que hay gente que ha podido leer en *Espiral de artillería* a *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, o ubicar elementos de *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. Al hacer las cosas ambiguas y a veces carnalescas o grotescas, amplías el espectro de lectura.

—*La trama y la estructura de Espiral de artillería son complejas y exigen la atención, reflexión e interpretación del lector. ¿Cuál es tu lector ideal?*

—Por más que quisiera preocuparme por algún tipo de lector ideal, uno acaba escribiendo para el lector que uno cree ser. Me encantan las historias complejas y las novelas del lenguaje, y por eso escribo libros de difícil lectura. Mi lector ideal tendría que ser activo, voluntarioso y debería estar dispuesto a bregar y a descifrar un libro.

## ALBERTO CHIMAL: REALIDAD E IRREALIDAD LITERARIA\*

*Alberto Chimal (1970) nació en Toluca, estado de México. A lo largo de su carrera literaria ha escrito artículos, traducciones de poesía, reseñas, obras de teatro y, principalmente, ensayos y cuentos. Es autor de los libros La luna y 37,000,000 de libras (1990), Vecinos de la tierra (1996), El rey bajo el árbol florido (1997), El secreto de Gorco (1997), Canovacci (1998), El ejército de la luna (1998), Gente del mundo (1998), El país de los hablitas (2001), La cámara de maravillas (2003), Éstos son los días (2004) y Grey (2006). Ha recibido algunos reconocimientos nacionales, destacando el Premio Nacional de Cuento Benemérito de América 1998 y el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 2002.*

*Su literatura describe mundos ficticios que no se comprenden con las “reglas” de la lógica dominante en el “mundo real” y que, por lo general, no están sujetos a las leyes físicas del espacio y el tiempo. Con frecuencia plantea*

\* Entrevista grabada en la librería El Péndulo. México, DF, 24 jul. 2006. Publicada en el portal educativo *SEPIENSA*, sep. 2006.

*problemáticas de la condición humana a través de la fantasía y la imaginación. En esta entrevista habló de sus inicios en la literatura, su singular poética y su proceso creativo.*

—¿Cómo se autodefine Alberto Chimal, escritor?

—Soy un contador de historias. Decir más sería demasiado, porque en cada proyecto me propongo algo distinto.

—¿Cómo fueron tus primeras aproximaciones a la literatura?

—Me acerqué a la literatura desde la infancia. Era muy aficionado a los cuentos y a las historias. A cierta edad mis padres dejaron de contarme historias y, como seguía queriendo mi dosis, aprendí a leer. Leía lo que encontraba. La biblioteca de la familia no era copiosa pero sí diversa; había libros muy raros. El primero en el que me aventuré fue una colección de cuentos titulada *Mitos y leyendas*. Otra de mis lecturas más tempranas y recurrentes fue un tratado de medicina forense. Cuando leí todos los libros de mi casa se me ocurrió que yo podía escribir. Primero intenté hacer historietas, pero nunca aprendí a dibujar, por lo que sólo me dediqué a la escritura.

—¿Cuál es y ha sido tu motivación para escribir?

—Cambia con el tiempo. Al principio quería divertirme; después fui descubriendo que la escritura es también una manera de comunicarse con los otros, de estar en el mundo, de pensar en las cosas que ocurren en el exterior y en el interior de uno. A medida que fui trabajando, la escritura se convirtió en una cuestión vital, necesaria para alcanzar un equilibrio.

Por otro lado, desde muy temprano, quizá por el destino —es decir, por los textos que inicialmente cayeron en mis manos—, me ha importado mucho la imaginación. Cuando empecé a escribir me

interesaban, como a cualquier adolescente en esas circunstancias, los clichés de la escritura adolescente, pero en menor medida. Me atraía más la posibilidad de utilizar la escritura como vehículo de la imaginación, de la invención más que de la reproducción. Eso ha determinado mi escritura; también el hecho de que desde muy temprano me tocó, quién sabe por qué razón, estar en repetidas ocasiones en la posición de... no diría de rebelde, sino tal vez de inadaptado o marginal; en varias etapas y actividades de mi vida tenía la perspectiva de quien mira desde afuera. Así descubrí que la posibilidad de imaginar, de concebir ideas, historias, fragmentos de vida que no son los del mundo “real”, era reconfortante, no sólo para escapar, sino también para imaginar alternativas: para convencerme de que aquellos hechos y circunstancias que parecen inevitables en el mundo, desde los muy personales hasta los más generales, no lo son. En mi fuero interno me parece hasta útil —en el sentido más palmario del término— usar la imaginación para perforar los lugares comunes, las conformidades y los acomodos heredados, aprendidos o impuestos. Mucho tiempo estuve tratando de escribir textos por diversas vertientes ya conocidas, pero gracias a varios escritores extraordinarios —como Mario Levrero, que es una cruz entre Franz Kafka y Lewis Carroll—, descubrí que es posible romper toda clase de reglas e ir más allá.

—¿Sientes alguna afinidad especial con Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Italo Calvino y Henry James?

—Por los cuatro. Cuando estaba en la primera adolescencia leía con frecuencia textos de ciencia ficción: Isaac Asimov, Herbert George Wells y Ray Bradbury. Luego vino mi encuentro con Borges, que fue la primera gran experiencia literaria de mi vida. Tuvo lugar de forma muy extraña, gracias a una revista científica llamada *Ciencia y Desarrollo*, que publicó uno de los cuentos de *Ficciones* —“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”— como si se tratara de un texto de ciencia ficción. Quién sabe quién fue el responsable... debe haber sido un terrorista o algo por el estilo, pero fue una maravilla, porque difícilmente

lo habría encontrado en aquel momento, que era cuando debía llegar. Este cuento, el de la enciclopedia del mundo inexistente, me resultó desconcertante y, en las dos o tres primeras lecturas, incomprensible. Pero a medida que empezaron a llegar otros textos parecidos, confirmé que se pueden hacer grandes cosas con semejante forma de escribir. No sólo abolir la realidad, que es lo que hace aparentemente ese texto de Borges, sino también señalar los propios límites de lo que nosotros entendemos por realidad. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es ejemplar, porque habla de todas las maneras en las que pretendemos tranquilizarnos y llevar una vida “sosegada”, tomando como cierta sólo una porción de lo real, de la existencia, retrocediendo ante lo que es intolerable o incomprensible; el cuento tiene el valor de señalar que todos los cuerpos de creencias corren el gravísimo riesgo de ser sólo mentiras piadosas por las cuales ignoramos “lo otro”.

—*En tu ensayo titulado “Borges y la ciencia ficción” afirmas que las influencias literarias más trascendentales de la cultura actual son la literatura fantástica y la ciencia ficción, ¿por qué?*

—La influencia de ese tipo de literatura no está en las grandes novelas o en las grandes colecciones de cuentos, sino en la ficción popular: el cine, la televisión, los videojuegos. Y lo más difundido de esta literatura es también lo más trivial. Por otra parte, los hallazgos y los planteamientos que hace la gran literatura fantástica son centrales, por lo menos en una discusión que tenemos presente desde el siglo XVIII. Cuando llega la Ilustración, el pensamiento de Occidente convierte a la razón y al método científico en sus principales herramientas de conocimiento. Eso permitió, obviamente, todos los adelantos tecnológicos de los que gozamos hoy en día, pero también el vaciamiento de muchos conceptos, pensamientos y posibilidades de aprehensión del mundo que ya no entran de ningún modo en el ámbito de lo racional, como el mito y el sueño, que son estas fuerzas que desde el siglo XVIII están atacando al pensamiento canónico de Occidente. De ese tiempo provienen nuestras dicotomías entre lo racional y lo irracional, y entre

lo real y lo irreal, que no existían y contra las que están golpeando constantemente los dos tipos de literatura existente: la que busca aprehender lo visible —lo que todos, por consenso, podemos aceptar como cierto y objetivo—, y la que pretende, en general, señalar los límites de cualquier visión del mundo. La literatura que emplea la imaginación de este modo nos recuerda que no existe un sistema de conocimiento infalible y completo. De algún modo, dado que la filosofía ha quedado relegada del lugar central que tuvo en la cultura de Occidente, esta literatura tiende a ocupar ese sitio o a aliarse con la filosofía para hacer los cuestionamientos necesarios.

—Respecto a la forma de expresar las ideas, en el mismo ensayo sobre *Borges y la ciencia ficción*, dices: “Toda literatura (me atrevo a conjeturar) es simbólica: hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo ‘fantástico’ o a lo ‘real’”. ¿Es en verdad indiferente?

—Lo es en términos estrictamente literarios, porque provistos del suficiente tiempo y disposición podríamos encontrar las claves que van más allá de lo cotidiano y de lo obvio en cualquier texto. Por ejemplo, *Moby Dick*, de Herman Melville, no trata sólo de un buque ballenero, sino de algo más trascendente; o *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, es encuadrable en un contexto determinado y es legible como una visión de cierto momento político, pero los temas que aborda son connaturales a lo humano, independientemente de su tiempo y su lugar. En ese sentido es posible hablar de cualquiera de esos grandes temas, sin importar en qué escenario los ponga uno: “real” o “inventado”. Sin embargo, para bien o para mal, existen múltiples factores extraliterarios como el mercado y las expectativas creadas alrededor de los textos que influyen en nuestras lecturas. Por ejemplo, un autor de literatura de horror —por muy bueno que sea—, en general será considerado menos que un autor que escriba de los temas que se piensan dignos de la literatura canónica. La literatura de horror, igual que otras literaturas de subgéneros, es despreciada por mucha

gente debido a que es objeto de producción, difusión y consumo masivo. Este hecho es ajeno a la literatura y digno de un análisis sociológico, de un estudio sobre las circunstancias de la producción literaria, pero de todas maneras influye en la percepción de los textos. Por el mismo tipo de razones, en la mayoría de los países de Occidente la peor novela siempre tendrá más atención que el mejor libro de cuentos, y no digamos los libros de poesía... Esas razones influyen en la discriminación de los libros.

—*En una entrevista dijiste que evitas el uso del término “literatura fantástica” y que prefieres emplear el de “literatura de la imaginación”. ¿Por cuestiones extraliterarias?*

—Porque el término “literatura fantástica” está quemado. Gente como Calvino y Borges lo dignifican; pero, por otro lado, también se identifica a la literatura fantástica con los libros de dragones y espadachines que se encuentran en los puestos de periódicos y con las versiones regurgitadas y vueltas a regurgitar de *El señor de los anillos* y de *Conan, el bárbaro*. El mundo editorial ha optado por ese término y lo usa para vender un tipo de libros con el que no me interesa que asocien los míos. Varios de los mejores escritores mexicanos de literatura fantástica han sufrido muy mala suerte por eso. Desde Francisco Tario —quien era un excelente narrador y cuyos cuentos completos se publicaron sesenta años después de la aparición de su primer libro—, hasta autores actuales en cierto modo excéntricos, como Emiliano González, José Luis Zárate o Verónica Murguía; es gente de la que no se oye hablar mucho, pero que está haciendo obra valiosa e importante, aunque llevan este estigma absurdo. Por eso prefiero el término “literatura de la imaginación”. Hace algunos días escuché que Daniel Sada dijo que lo que él escribía era “realismo bizarro”. Tal vez en algún momento yo diga que lo mío es “realismo anamórfico”, “realismo raro” o algo así. Aunque, lo recalco, es una cuestión ajena a la literatura.

—*Diversos estudiosos de la lengua y la literatura (como Demetrio Estébanez Calderón) asocian el término “fantasía” con la creación de imágenes surgidas del inconsciente y el término “imaginación” con la producción, reproducción y asociación consciente de imágenes. ¿Estás de acuerdo con esta diferenciación?*

—Son definiciones muy exactas. Yo uso los términos de una forma más... “de a pie”. Por desgracia esas discusiones están lejísimos de plantearse en nuestro propio ámbito. Todavía estamos en la etapa de hacer definiciones y explicar las cosas paso a paso.

—*¿Y cómo se vinculan estas definiciones a tu proceso creativo?*

—Debo comenzar por decir que un libro que influyó mucho en mi trabajo es un tratado de John Gardner —escritor él mismo, y maestro de creación literaria de muchos escritores, entre ellos Raymond Carver—, que se llama *El arte de la ficción*. Ahí Gardner dice que ningún texto sale a la primera y que, a través de un proceso racional, es necesario ordenar lo que brota espontáneamente. Creo que tiene razón. Es imposible negar que la raíz de mi literatura es inconsciente, siempre surge a través de algún proceso mental que no alcanzo a vislumbrar y que da como resultado una imagen, una idea, a veces unas pocas palabras a partir de las cuales voy escribiendo el texto. El inicio es algo que va más allá de la razón. No puede ser de otro modo, porque lo que me ha tocado ver, tanto de mi experiencia como de la de otras personas, es que los textos hechos mediante fórmulas, estructuras y meros procesos racionales carecen de vida. No existe ninguna manera invariablemente exitosa —sin importar la acepción del término “exitosa”— de penetrar en el tan cacareado espíritu humano. Tal vez algún día la psicología o alguna de las nuevas ciencias consiga cuantificar este esfuerzo, pero, mientras tanto, los que no somos científicos podemos seguir respirando tranquilos.

—¿En tu literatura tienes el afán de buscar la familiaridad en la extrañeza?

—Sí, sobre todo en mis últimos libros, para penetrar los límites de lo real y mostrarle al lector que esas fronteras se encuentran más cerca de lo que uno cree. Henry James y Julio Cortázar lo hicieron. La idea es demostrar no sólo el extremo de la fantasía o lo que está fuera del mundo, sino también aquella zona fronteriza en la cual lo real se comunica con lo irreal. A veces esto sirve para tener una percepción más rica, porque no se trata de darle la espalda a lo existente, sino de darle la vuelta; sin dejar de reconocerlo, mostrar cuáles son sus límites, sus imperfecciones y sus puntos ciegos. Eso me interesa desde hace algún tiempo; no sólo en términos de la discusión de lo *real*, sino incluso en términos de técnica literaria; por ejemplo, varios textos recientes son, además, esfuerzos deliberados por romper una o dos convenciones textuales de ciertos géneros conocidos.

A partir del siglo pasado, cuando las clasificaciones genéricas empezaron a volverse etiquetas comerciales y ayudas para la difusión comercial de ciertos productos, la imaginación y el inconsciente colectivo quedaron parcelados en terrenos que resultan muy difíciles de atravesar. En este territorio de la creación hay lugares inexplorados que todavía no han sido cercados. Deseo jugar y ver hasta dónde llego experimentando con la forma, los géneros, la estructura y las ideas sobre la realidad y la literatura en su relación con la existencia.

—¿En el mismo sentido en el que Henry James hablaba de la singularidad de la mirada?

—Exacto. En la época actual todos hablan de la singularidad de la mirada, pero nadie hace nada por encontrarla. Lo que les preocupa es venderse apropiadamente para que el mundo crea que son singulares. El cuento me da mayor libertad que la novela para explorar esa clase de terrenos, para buscar esa singularidad.

—En tu ensayo “La ciudad invisible” dices al respecto: “me interesan mucho las cosas que no se ven, los ángulos extraños para mirar lo de costumbre, la imaginación como una herramienta para lograr estas cosas”.

—Eso está muy vinculado con lo que hemos discutido. Para mí es importantísimo lograr esa visión y esa contemplación desde algún ángulo distinto. Es hasta terapéuticamente bueno, de vez en cuando, darse una vuelta fuera de las propias creencias y ver las cosas desde otras perspectivas. Además, la realidad se presta para eso; todo lo que sucede a nuestro alrededor invita a contemplarlo de diferentes modos. Tal vez esta actitud se podría emparentar con las maneras de los surrealistas, quienes se lanzaban a vagabundear sin rumbo o practicaban la escritura automática. Aunque lo interesante no está sólo en la búsqueda de la experiencia nueva —que no tiene que ser física, puede ser, incluso, una experiencia interior inducida por algo del mundo físico—, sino en la forma de relatarla.

—En tu ensayo “La cámara de maravillas” afirmas: “La cámara de maravillas de cada uno es invisible, sutil; está hecha de pensamientos”. ¿Qué tan útil te resulta esta metáfora para pensar en tu obra literaria?

—Es fundamental. Sobre todo desde el momento en que me hice más consciente de estas ideas y de que traté de buscar una metáfora para articularlas. Un serio problema que tenemos con nuestros acopios de conocimiento es que debe existir una reglamentación interna, una organización determinada, una justificación racional y un fin. La cámara de maravillas —que es antecesora del museo—, al carecer de un orden, permite abrirse a muchos tipos de experiencia distintos a partir de los mismos objetos. Esto está relacionado con lo que hago, porque sin estar necesariamente contra la razón creo que hay algo más; las experiencias humanas van más allá de lo que es posible aprender y aprehender con una mentalidad compartimentada y utilitaria.



DANIEL TÉLLEZ:  
“LA POESÍA ES UN EJERCICIO DE COMUNIÓN”\*

*El poeta y ensayista Daniel Téllez (1972) nació en la ciudad de México. Estudió la licenciatura en educación en la Escuela Normal Superior de México, la especialización en literatura mexicana del siglo XX en la UAM-Azcapotzalco y la maestría en letras en la UNAM. Es colaborador en diversas publicaciones académicas y literarias. Es autor de los poemarios El aire oscuro —Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2001—, Asidero (2003), Séptimo Maratón de Poesía Homenaje a Pablo Neruda (2005), Contrallaveo (2006) y Esas distancias de algo (2008); y coautor de los libros de ensayos José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda (2002), Gilberto Owen. Con una voz distinta en cada puerto (2004) y A contraluz. Poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente (2005). Selecciones de su obra poética aparecen en diversas antologías, entre las que destacan: El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002 (2002), Premio Nacional de Poesía*

\* Entrevista grabada en el Sanborns Centro Histórico. México, DF, 14 ene. 2005. Publicada en el portal educativo *SEPIensa*, feb. 2006.

Joven de México. Treinta años (2004) y La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México (2007).

*Su poesía se caracteriza por su afán experimental, sus atmósferas definidas, su carácter místico y mitológico y por su necesidad de dialogar con diferentes tradiciones literarias. En esta entrevista habló sobre sus primeras aproximaciones a la literatura, su poética y sus libros El aire oscuro y Asidero.*

—¿Cómo se autodefine Daniel Téllez, escritor?

—No me defino ni me asumo como poeta. Más bien como alguien que dialoga consigo mismo lenta y permanentemente, y que escribe cuando cree que ha establecido un vínculo inmediato de lectura y de comunicación. Tengo temor a la escritura y, por tanto, resentimiento hacia la escritura fácil. A través de la poesía trato de sintetizar lazos, de integrar vías alternas de comunicación y de dialogar.

—¿Cómo fueron tus primeras aproximaciones a la literatura?

—Lo primero que empecé a leer cuando era niño fue el periódico *El Rotativo*. Mi padre fue subdelegado en Gustavo A. Madero y elemento del servicio secreto durante los gobiernos de Díaz Ordaz y Luis Echeverría —en la época de *el Regente de Hierro*, Ernesto P. Uruchurtu—, y siempre portaba *El Rotativo*, un periódico horrible que te pintaba las manos de naranja y negro. Yo hacía una lectura vespertina de un periódico matutino, porque mi padre lo leía temprano y a las cuatro de la tarde llegaba a la casa y lo dejaba ahí. Años más tarde estuve muy ligado, por mi madre, a lo religioso y a lo sagrado. Antes de meterme de lleno a la literatura, leí casi completa la Biblia y las *Vidas ejemplares de santos*. Leí repetidamente sobre san Francisco de Asís, san Antonio de Padua, san Agustín y santa Teresa. Recuerdo también mis primeros libros *Las tentaciones de san Antonio*, *El principito*, *El viejo y el mar*, *Cazador de pumas* y *Cielo, tierra y mar*. Después fueron fundamentales los programas de literatura universal en la secundaria. Posteriormente encontré mi propia salida: la poesía. Empecé a

escribir a los doce años. En ese entonces mis poemas eran bastante malos; en ellos están plasmadas las apreciaciones que tenía sobre el mundo y la vida. También a través de la poesía fui construyendo la identidad de un padre que llevaba una doble vida y que sólo veía cuatro horas al día, cinco días a la semana. Ese fue el comienzo.

—*¿Qué es la poesía?*

—Un ejercicio de comunión. También es un emplasto para aminorar las atrocidades del mundo, para impedir el paso a todo aquello que lacera; y, en un sentido estrictamente poético, la escritura es un ejercicio de resistencia ante la vorágine del mundo.

—*¿La poesía es un lenguaje que utilizas para interpretar la realidad?*

—Para descifrar una realidad inmediata que puede ser la mía o la de cualquier otro individuo. Con esto estoy diciendo que alguien puede dialogar más allá de la realidad que lo envuelve. Yo me aísló y, al mismo tiempo, busco la palabra y la mirada del otro para dialogar, insisto, desde la resistencia y la salvedad que te ofrece la poesía. La poesía es un ejercicio de comunicación que no te dice cómo es el mundo sino que te da breves indicios y señales de hacia dónde tienes que transitar. Un poema es un diálogo unívoco e irrepetible, que invita al aislamiento para tratar de entender el mundo desde sus misterios, sus resistencias y su lenguaje. La poesía tiene un halo de santidad que todavía la hace distante de la mayoría de la gente; sigue siendo para unos cuantos y esos cuantos son aquellos quienes finalmente asisten para santiguarse ante la palabra. Quizá por el hecho de haber tenido una formación religiosa, aunque no estrictamente católica, pienso en la poesía desde una perspectiva de lo sagrado y lo mitológico.

—¿Cómo vives la lectura y la escritura de poesía?

—Cuando leo un poema asisto a un acto sagrado, a un evento de resolución y liberación. Un cuento lo puedes leer en cualquier lugar, pero un poema no. La palabra del poeta me pide un espacio y un tiempo apropiado. La escritura es un acto de redención personal. También es un acto de soporte que te permite dialogar, justificar y alterar la tradición literaria en la que abrevas.

Un libro que se salta la tranca y que dialoga más allá de su circunstancia actual, con cierta tradición, es un libro que voy a leer varias veces. Con esa misma disposición separo mis libros, los que más me interesan y que sé que me van a pedir un diálogo posterior están en un sitio especial. Y no es una separación hipócrita lectora, sino un diálogo inmediato que en el momento de la lectura lanzará destellos y aflorará. En ese sentido busco mis anclajes. Cuando David Huerta leyó mi libro *Asidero*, dijo: “Me gustó mucho tu libro *Anclajes* porque es un libro complejo”. Me agradó el término anclajes para nombrar las estaciones de lectura y escritura de la poesía, porque la poesía con la que uno dialoga más es con la compleja, rica, variada; la poesía que transforma y que en un primer remolino no te atrapa y requiere de varias lecturas e interpretaciones porque está edificada sobre una atmósfera que se reviste de muchas otras atmósferas. Un poema que, como la cinta de Moebius, te esté regresando y llevando al mismo sitio.

—¿Qué buscas en la palabra del poeta?

—El único salvoconducto para sobrevivir de la vorágine del mundo es resistirse, y la salvación está en la disposición y en el sentido de cada una de las palabras que se escurren y se moldean en un poema. Resistirse a través del lenguaje poético quiere decir eliminarse del mundo, porque si el acto de la escritura es íntimo, unívoco y personal, te separa, lo que me parece provocador, aunque también parte esencial de la naturaleza de la poesía.

—*Háblanos por favor sobre tu libro El aire oscuro, con el que ganaste el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 2001...*

—Es un libro que tejí por muchos años, casi una década. He querido verlo como una suerte de paraíso perdido, porque ahí quedó la mitificación de una época y de una experiencia de lectura. Es la asunción catastrófica de un padre, no sé si un padre real, místico o mitológico. No es un libro elegiaco, sino de la catástrofe, del despojo de un padre, pero llevado a otra dimensión más universal. *El aire oscuro* no es un libro de poesía pomposa, fácil, extraordinariamente lúcida y emocional, sino una posibilidad riesgosa de experimentación y ornamentación, revestida de juego y asombro. En un principio se llamaba *Dónde el hígado macilento...*, pero alguien dijo que el título era cacofónico y que rompía un poco con los buenos gustos, así que me sugirieron otros, entre ellos *El aire oscuro*, que me gustó porque hace referencia al poema que marca la pauta del segundo apartado (“...De tu izquierdo costado”) del libro.

—*¿Y cómo surgió tu libro Asidero?*

—A través de *Asidero* intenté establecer un diálogo con aquella poesía que teje lazos y vasos comunicantes. Los treinta poemas que conforman la primera parte del libro en su mayoría son de un aliento largo y están revestidos de un juego sintáctico riesgoso (problemático, dirán algunos). Dividí el libro en tres bloques —Asideros, Asimientos y Otros asideros—, que son como luces intermitentes al final del camino. En la tercera parte hay, creo, un ejercicio de experimentación, porque en algunos versos aparece una secuencia temporal que inmoviliza el tiempo sugerido de lectura. Algunas oraciones y enunciados tienen una sintaxis rara que tal vez un erudito calificaría de perversa o incluso de dañina.

—*¿Asidero es producto de la añoranza?*

—Hay una posibilidad de diálogo que no siempre te pertenece. Cuando uno lee un libro asiste a una época y dialoga en una temporalidad que no

es la propia; a eso me refiero con la palabra *asirse*. Dialogo con *Asidero* como conversaría con un libro abismal, certero, complejo, que te sacude, que te violenta y que te remite a otros. Disfruto el juego de la reactivación y del diálogo con un poema que me asombra, con las posibilidades de la experimentación donde el lector está dentro de una tradición y abreva en otra, con la opción de *asirse* de estas lecturas y de esa nostalgia que provoca su lejanía. Y en esa reactivación cabe todo el diálogo posible y todo aquello que para muchos se sale de un esquema y resulta peligroso, porque ya lo hizo alguien antes.

—*Uno de los temas más recurrentes en Asidero es la inexistencia...*

—Sí, pero no alude a la inexistencia física, sino al no-ser o ausencia de la poesía y de la palabra, aunque claro, hay una figura sobre la cual se construye el discurso, en el caso de *El aire oscuro*, un padre, y en *Asidero*, una mujer. Como decía Maurice Blanchot: “El primer verso define al poema”, y sobre esa construcción lo vas atando. Tengo un problema para escribir poemas y ponerles título: no me gusta etiquetarlos. Pretendo que la lectura surque al poema, y que éste no lleve un código. Busco una secuencia y un orden, porque finalmente también la estructura es una trampa poética. En *Asidero* indago en la ausencia, en el no-ser, en ese diálogo temporal de latitudes y de lecturas.

—*¿Cuáles son tus preocupaciones poéticas actuales?*

—Redoblar el ejercicio ya no de la atmósfera del discurso, sino del poema mismo como eje de discurso. Por ejemplo, la poesía como un ejercicio pensado en el deporte, concretamente en el béisbol. El poeta al bat. La conciencia poética dictamina: un hit o un batazo al cuadro. El discurso del poema tejido dentro de su propio escenario y estructura. A ello se suma la experiencia del bateo (las lecturas inmediatas, teóricas, póstumas y sensuales). En todo diálogo me parece que uno asiste sin remedio a varios bateadores, se me ocurren de bote pronto:

Stéphane Mallarmé, Octavio Paz, Arthur Rimbaud, Lezama Lima, Oliverio Girondo y César Vallejo; también Antonio Gamoneda, Raúl Zurita, Antonio Cisneros, José Agustín Goytisolo, Néstor Perlongher, José Ángel Valente, por mencionar a algunos. Este anclaje es vital, ahí está; el reto es cómo desprenderse de ellos a través del ejercicio poético.

Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo, se terminó de imprimir  
*Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*  
en agosto de 2009

en Editorial Ducere, S.A. de C.V., Rosa Esmeralda 3 bis,  
col. Molino de Rosas, C.P. 01470 México, D.F.

En su composición se usaron Tipos AGaramond  
de 15:16, 12:14, 10:12 y 9:11 pts.

La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición  
y estuvo al cuidado de Rosario Arcelia Bonilla Sánchez, Enrique Cruz Huerta  
y David Arturo López Rodríguez.

Formación: Aída Pozos Villanueva.