

CON VARGAS LLOSA EN LAS AFUERAS DE LA CATEDRAL

LA HABANA.—Está junto a una fuente de mosaicos azules, observando los juegos de los niños, con evidentes signos de candor en los ojos. Viste guayabera de un pálido color amarillo, mangas cortas, transparente textura tropical. Se recorta —sobre el cielo lejano que desciende a juntarse con las aguas del golfo— su perfil de treinta y cuatro años. Con ese cielo azul contrasta el pelo negro.

Desde el primer momento tomo mentalmente algunas notas. La pronunciación: cuidadosa y perfecta, esmerada, agradable al oído. El magisterio: inteligente, penetrante, sutil. La compostura: una sobria elegancia en cada gesto. La serenidad: formidablemente contrastada con el sórdido mundo de desgarramiento, frustración y violencia del que ha sido cronista.

Nació en Arequipa —la segunda ciudad del país—, al Sur de Perú. Vino al mundo en el seno de una vieja familia arequipaína. Tenía un año de edad cuando los suyos se fueron a Bolivia siguiendo los pasos del abuelo: representante del Perú en Cochabamba...

—Allí viví los diez primeros años de mi vida. Estudié en el colegio La Salle. En Cochabamba aprendí a hablar, a gatear, a caminar, a escribir, a leer. En realidad sólo volví al Perú cuando tenía diez años. Mi familia se trasladó de Cochabamba a Piura, una ciudad al Norte del país, de la que tengo un recuerdo muy fuerte.

—¿Ese recuerdo incide sobre sus novelas?

—Bueno, parte de lo que he escrito está situado en Piura. Es algo curioso: ese año, mil novecientos cuarenta y cinco-cuarenta y seis, que viví en Piura es uno de los años que más me ha marcado.

—¿Por qué?

—Es difícil saberlo. Hay muchas razones. Pero quizá las más importantes son muy oscuras para mí. Tal vez está presente el hecho de que ese año yo descubrí Perú. En Bolivia había vivido pensando en mi tierra. Mi familia hablaba siempre de nuestro país.

—¿En esos diez años nunca viajó al Perú?

—Bueno, había hecho un viaje de chico. Pero prácticamente no lo recuerdo. ¡Conocer el Perú fue co-

nocer un mundo tan absolutamente diferente al que yo había conocido hasta entonces! Piura es una ciudad de la costa, rodeada de desiertos, muy cerca del mar; Cochabamba está lejos del mar y es un valle serrano.

—¿Solamente el paisaje era distinto?

—Todo era distinto: el clima, la gente, las costumbres, la manera de ser.

—¿Fue un redescubrimiento muy hermoso el regreso a Perú?

—Por una parte, sí. Realmente muy hermoso. Por otra parte, bastante doloroso. Ese año perdí la inocencia de la infancia. Descubrí el mundo adulto: supe que los ni-

ños no venían al mundo suspendidos de los picos de las cigüeñas. Eso fue una especie de «shock» para mí...

—¿Y aun cuando su familia vivía en Bolivia no conservaba el estilo de vida peruano?

—No hay, realmente, un estilo de vida peruano. Hay varios estilos de vida en el Perú.

—¿Determinados por la geografía del país?

—Determinados por la geografía del país y las clases sociales. La extracción social es algo tan importante como la diversidad regional. Sobre todo, para determinar ciertas maneras de ser, de hablar y de creer.

—Entonces, ¿cuándo viaja a Lima?

—Un año después. A los once fui a Lima y viví allí hasta los quince. Luego volví a Piura un año más. Mi segunda novela —«La casa verde»— está prácticamente alimentada por el recuerdo de esas dos épocas. Son recuerdos piuranos. A veces hay una misma historia vista desde dos perspectivas muy distintas y que corresponden a dos experiencias diferentes de una misma cosa.

—«La casa verde», ¿realmente existió?

—Esa «Casa verde» de mil novecientos cuarenta y cinco-cuarenta y seis, cuando yo era un niño, para mí y para mis compañeros, era un objeto muy distante; mítico, remoto, irreal. Pero siete u ocho años después —cuando regreso a Piura— se convierte en algo material y concreto.

—¿Hay dos «Casas verdes»?

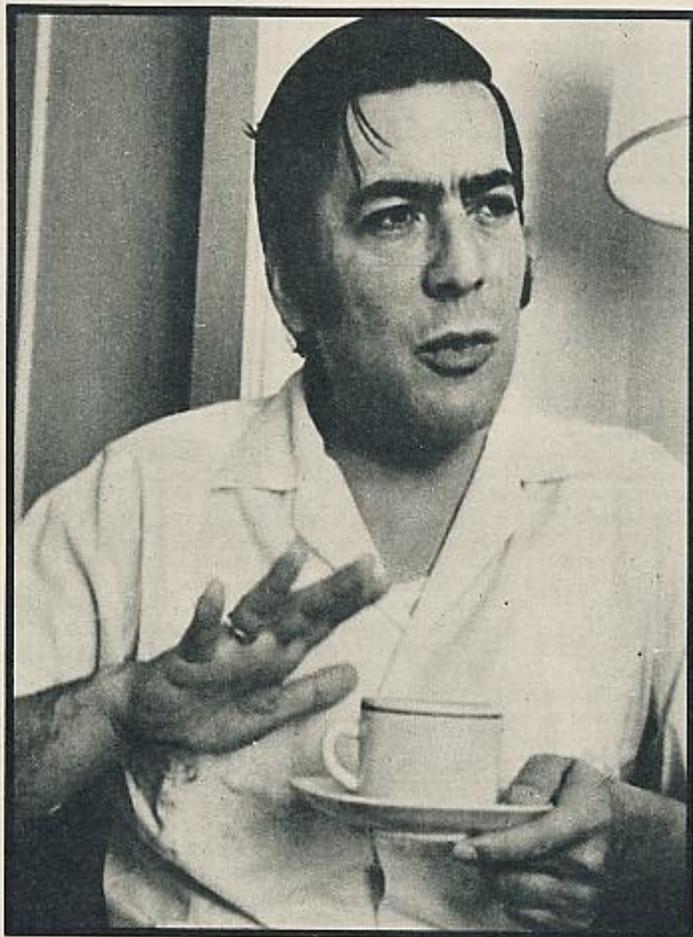
—Eso está dado en la novela: hay dos «Casas verdes». Hay una casa mítica —no se sabe si existe en una realidad concreta o existe en una realidad subjetiva, simplemente en la creencia de las gentes— y hay otra casa que es un objeto perfectamente terrestre y realista: un miserable prostíbulo provinciano.

—¿Los protagonistas son tomados de la vida real?

—Creo que los protagonistas de la ficción son todos un híbrido. Seres que han sido secuestrados de la realidad real; pero mezclados, confundidos, injertados uno en el otro. En la novela hay una dosis de invención casi tan grande como esa otra dosis de saqueo de la realidad. Eso que ocurre en «La casa verde» también ocurre en el resto de mis libros. Los personajes parten de seres reales. A veces son fusiones de dos o tres seres. Tienen la cara de una persona que yo conocí y el carácter de otra persona muy distinta. Ese carácter y esa cara se mezclan en historias totalmente imaginarias. Son, realmente, híbridos.

—¿Cuál es el verdadero origen de la historia tratada en «Los cachorros»?

—¿El origen? Una noticia periodística. Yo leí hace muchos años, en el Perú, una información muy



escuela. Decía que un niño de pocos meses había sido emasculado por un perro. A mí me impresionó mucho aquella noticia. Siempre pensé que esa era una herida que, a diferencia de otras heridas, con el tiempo iba a crecer en lugar de cerrarse. A esa edad el niño ni siquiera iba a tener una idea de lo que significaba el accidente. Pero a medida que creciera, ese accidente iba a cobrar en él una enorme vigencia. Le iba a atormentar y a condicionar toda su vida. Siempre tuve la idea de escribir una historia sobre lo que le ocurriría después a aquel niño. Era un niño de «extracción» muy humilde; de la sierra. Pero el de mi historia es de Miraflores. Un barrio muy burgués. Un barrio de niños de clase media y alta, que yo conocí mucho porque fue el de mi infancia, de mi adolescencia. Allí tuve mis primeros amigos de Lima y allí aprendí a enamorar y a bailar con las chicas. Aproveché para insertar la historia dentro de ese mundo. Un mundo con el que tengo todavía relaciones muy ambiguas. Pero aún me resulta repelente...

—Por otra parte, ese es el mundo de su infancia. Hay que tenerlo en cuenta.

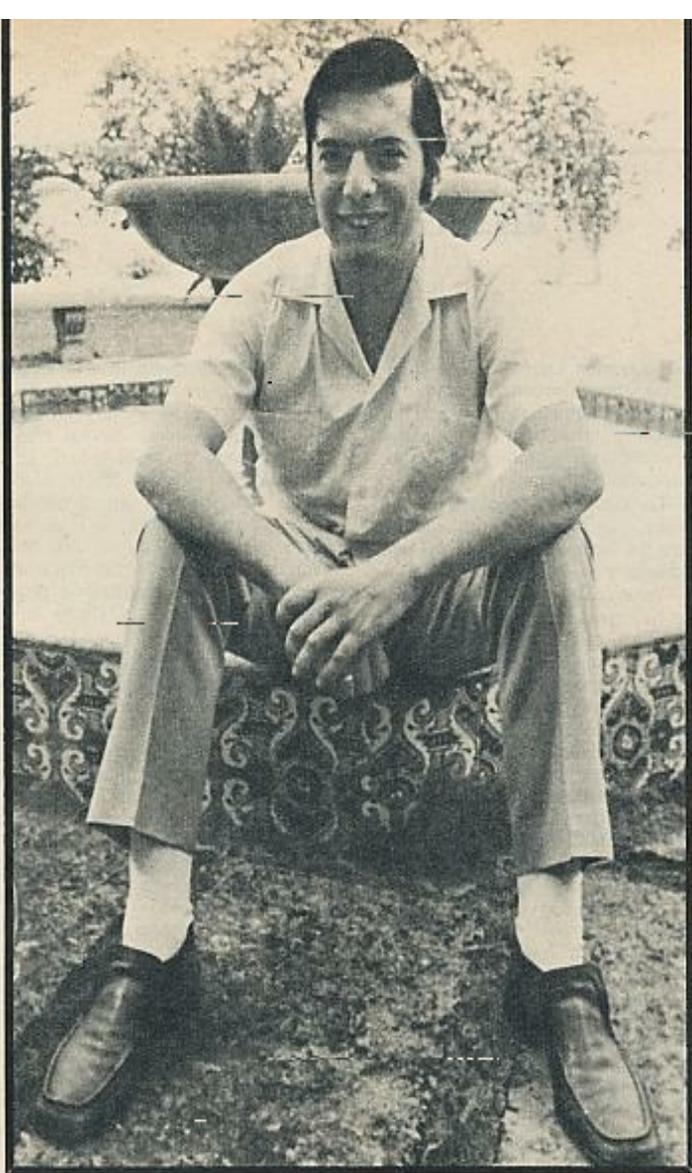
—Indudablemente, es mi pasado. Eso mismo hace que sea un mundo, para mí, lleno de melancolía, de nostalgia, de una cierta ternura. Esos sentimientos ambiguos fueron los que traté de infundir a la historia de «Los cachorros»...

—¿Eso se vincula a algunas opiniones que hay sobre su obra? Por ejemplo, Wolfgang Luchting afirma que usted logra expresar maravillosamente la frustración de la entelequia del hombre de Latinoamérica. ¿Es esa frustración su objetivo?

—Ha habido muchas teorías sobre «Los cachorros». Es muy curioso, porque de todo lo que he escrito es probablemente lo que ha suscitado más interpretaciones diversas. Se ha dicho, por ejemplo, que la castración del personaje era simbólica y que, en realidad, representaba la castración de todo un medio social, de toda una generación. Es decir, de ese mundo de la burguesía peruana, totalmente ciego, totalmente cortado de su realidad, que vive una vida totalmente inauténtica...

—¿Usted se planteó así escribirlo?

—No. Yo no me lo planteé así. Pero eso no importa. Ya sabemos que muchas veces uno dice cosas que no pensó decir y, al contrario, no dice las cosas que pensó decir cuando escribe. Hay un elemento irracional en la creación que es tanto o más importante que el elemento racional, desde el punto de vista del propio autor... Después otra interpretación es la del propio Luchting. Dice él que la histo-



JOAQUIN G. SANTANA

ria de «Los cachorros» simboliza la condición del artista y la condición del creador en el Perú y en toda América Latina; que el artista en nuestra sociedad es un ser frustrado, un ser que no cumple realmente una función social. Sus actividades casi no encuentran eco en una sociedad donde el analfabetismo tiene proporciones enormes —y el semiánalfabetismo las tiene todavía más grandes—, es decir, donde la literatura y el arte no son actividades totalmente incorporadas a la sociedad, en las que participe... la... comunidad... entera. Eso hace que la actividad del creador sea una actividad marginal, una actividad también emasculada. Luchting ve en «Los cachorros» una representación simbólica de esa frustración.

—Sin embargo, hay otras interpretaciones más literarias.

—Hay muchas otras interpretaciones muy diversas. Se ha dicho que es una ironía de toda la literatura del «comic», que es una historia escrita con globitos prácticamente. La diferencia es que se han separado los globitos de las bocas de los personajes y se ha mezclado todo, en un rompecabezas, para que el elemento irónico sea más fuerte.

—En cuanto a otra novela escrita por usted —me refiero a «Conversación en la catedral»—, algunos críticos consideran que en «Ha absurda la visión sexual y que eso constituye una nueva dimensión de su temática tradicional. ¿Se reconoce usted en esas opiniones?

—Creo que debemos, más o menos, decir de qué se trata «Conversación en la catedral». Es una novela que transcurre durante lo que en el Perú llamamos «el ochenio», o séase, los ocho años que duró la dictadura de Odría (mil novecientos cuarenta y ocho mil novecientos cincuenta y seis). Esa fue una dictadura muy particular en América Latina. Menos sangrienta que sus contemporáneas —la de Pérez Jiménez, la de Rojas Pinilla— y, por supuesto, mucho menos que la de Somoza o la de Trujillo. Pero yo creo que, compensatoriamente, fue más corrupta que todas esas otras dictaduras. No quiero decir que no hubiera asesinatos, crímenes, etcétera; los hubo, pero en proporciones... muchísimo más moderadas que en otros países. En cambio, la corrupción...

—Fue mucho mayor.

—Fue mucho mayor.

—Se generalizó...

—La corrupción alcanzó una universalidad que pocas veces ha tenido una dictadura latinoamericana. Sus armas fueron el soborno, el deterioro cultural, moral, político y social del país. Fue una dictadura que, además de haber sido importante para el destino contemporáneo de mi país, fue particularmente importante para mi generación, es decir, para los peruanos que en esos años dejamos de ser niños y nos hicimos hombres. A todos nosotros nos marcó profundamente y, en cierta forma, nos frustró. Yo creo que esa frustración generalizada nos marcó, sobre todo a nosotros, que dejábamos entonces los colegios e ingresábamos en la Universidad. Lo que yo he querido hacer en la novela es precisamente mostrar ese proceso.

—¿Contar la historia de la dictadura?

—No contar su historia, sino rehacerla anecdóticamente. Lo otro es una labor para historiadores o sociólogos. Yo quise, más bien, mostrar cómo una dictadura de este tipo —con esas características— puede llegar a envilecer, a envenenar, a malograr todas las manifestaciones de la vida de una sociedad: desde las estrictamente políticas —la vida política, durante los años de la dictadura, queda convertida en una pura mascarada— hasta las actividades más insospechadas —aparentemente menos vinculadas a la política—, como podía ser la actividad sexual.

—Entonces, de alguna manera la actividad sexual está en el contexto de la obra.

—Efectivamente, la actividad sexual, de alguna manera, registra en la novela esa perversión que vive la sociedad sometida a una dictadura tan particular. Pero lo que ocurre con el sexo ocurre también con la cultura. Hay episodios muy importantes de la obra que están situados en medios periodísticos y universitarios...

—¿También las relaciones familiares registran ese cuadro?

—También las relaciones familiares. Muy indirectamente, muy oblicuamente, registran ese estado de cosas. Esa es la tentativa de «Conversación en la catedral».

—Entonces, concretando el papel del sexo en la novela...

—Cumple un papel en la novela —no creo que sea predominante en ella—, pero realmente lo cumple. Y hay algo que se ha dicho —eso yo tengo que decir que no fue premeditado y, en parte, es cierto—: lo del sexo es una especie de pantalla donde se registra principalmente la violencia que vive el medio en ese momento. En lugar de estar descrito a un nivel eminentemente político o social, está descrito a un nivel eminentemente particular. Entonces, el sexo —en unos casos, por compensa-

VARGAS LLOSA

ción; en otros casos, por desesperación, y en otros casos, por frustración simplemente— refleja esa problemática social.

Su última novela —«Conversación en la catedral»— es un verdadero campo de experimentaciones literarias. La historia misma que la novela pretende contar es un material sumamente amplio. «El personaje no es un individuo —ni siquiera un grupo de individuos—, sino una sociedad entera». Vargas Llosa opina que esa historia, desarrollada de una manera tradicional, siguiendo una cronología lineal y sirviéndose de formas directas, consumiría varios volúmenes. Su intención fue ésta: resumir, sintetizar, apretar al máximo la historia.

«En la novela, el tiempo está como comprimido. No se cuenta todo lo que ocurre. Sólo se cuenta lo más importante. Lo otro debe ser adivinado o intuido».

—¿Está sugerido en la novela?

—Está sugerido, pero por un contexto. Es decir, el texto es quizá menos importante que un contexto no dicho, simplemente aludido o sugerido. Y, además, yo traté de no seguir una cronología lineal. Lo que me interesaba era mostrar no una serie de cosas que ocurren en diferentes planos sociales y en distintos momentos de esos ocho años, sino los enlaces, las conexiones, las relaciones de causa y efecto que pueden existir entre actividades tan insospechadas como pueden ser un estado policial y los debates de una pareja en el seno de una familia.

—¿Eso determinó un montaje particular del texto?

—Un montaje o, si quiere, una asociación de los episodios, que, en muchos momentos, no es lógica, sino más emocional, más emotiva, más sentimental que estrictamente temporal.

CRÓNICA ROJA Y LITERATURA DE CREACION

Tiene a su favor una larga ejecutoria periodística. Fue periodista en Piura y también en Lima. Trabajó en «France-Press» y, luego, siete años en la Radio Televisión Francesa. «Conversación en la catedral» se alimenta un poco de esas experiencias. «Fui periodista en el diario «La Crónica», de Lima. Fue una manera de conocer la cara desconocida del Perú». Confiesa que eso le marcó: moverse por un mundo que él no conocía. Hizo periodismo policiaco cuando tenía quince años. Recorría las Comisarías por las noches. En «Conversación...» está deliberadamente recogido todo ese material. Hay un crimen descrito en la novela a través de las informaciones de la prensa.

«Ese crimen fue famoso en Lima en los años cincuenta. Hablo del crimen del hotel San Pablo. Yo lo «cubrí» y constituí mi primera experiencia en la crónica roja. Algo espeluznante para mí».

—En cuanto al lenguaje periodístico, ¿no hay tensiones sutiles entre las formas expresivas del periodismo y la literatura?

—Yo creo que sí las hay. Creo que hay peligros. Hemingway dijo algo muy cierto: «El periodismo puede ser un buen camino de ingreso a la literatura, pero también puede ser su tumba». El periodismo puede ser muy útil en varios sentidos: es una fuente extraordinaria de experiencias para un escritor y moviliza a los hombres a través de todo tipo de hechos. Puede inclusive, en un primer momento, darle una cierta facilidad en el manejo del lenguaje...

—¿Y la agonía de escribir todos los días?...

—¡Ese es el gran peligro! Creo que el periodismo crea una especie de facilismo estilístico. Para un creador eso es mortal. El comercio de un escritor con su lenguaje debe ser algo áspero, muy difícil, una especie de lucha, en la cual se van conquistando un estilo y una forma

de lo que ocurre con la artesanía, por ejemplo, creo que el oficio del escritor se complica con el paso del tiempo. En lugar de ser más fácil es cada día más difícil. Lo contrario de lo que le ocurre a un hombre que trabaja en términos estrictamente técnicos con algo. Yo opino que al final de su vida un escritor tiene que hacer frente a muchísimos más obstáculos y problemas para sacar adelante un libro que cuando comenzó.

—En su caso, ¿no lo complica un tanto la consagración?

—La consagración no me preocupa nada. Creo que eso es algo que un escritor no puede tomar en cuenta. Es algo tan efímero como el periodismo, digamos. Por otra parte, la fama muchas veces poco tiene que ver con el talento o el rigor. ¿Qué escritor en lengua española tiene la fama de Corín Tellado? Muy pocos, ¿verdad? Sin embargo, cuando uno escribe hay una especie de ambición creciente. Uno quiere llegar más allá. Uno tiene la idea de que las cosas que ha logrado van siendo topes pequeños...

—En el caso de la novela eso parece particularmente visible.

—En el caso de la novela hay

«ME PARECE QUE LA NOVELA ES ALGO QUE QUIERE COMPETIR CON LA REALIDAD Y QUE ASPIRA A ABARCAR, A EXPRESAR TODA UNA REALIDAD».

de acuerdo a las necesidades de la materia narrativa. El periodismo puede provocar una especie de facilismo hecho a base de clichés y fórmulas convencionales...

—Pero eso es casi inevitable, ¿verdad?

—En el periodismo, inevitablemente, uno tiene que hacerlo. Tiene usted razón y me confirma que de hecho es muy peligroso para la literatura. Y hay algo muy arriesgado: el periodismo está subordinado a la actualidad, tiene una visión de una realidad que es totalmente pasajera. Es exactamente esa realidad que no pertenece a la literatura: la realidad en la que la literatura no debe fundarse. La literatura puede coger elementos actuales, pero si esos elementos son efímeros, transitorios, es decir, son los elementos periodísticos, esa literatura probablemente será tan efímera como el periodismo.

—Usted me hace pensar —cuando me dice que las relaciones entre el escritor y el lenguaje deben ser ásperas— que le cuesta trabajo escribir...

—Me cuesta un enorme trabajo. Le repito: enorme. Y me cuesta cada vez más. Es algo muy extraño. Supongo que lo mismo dirían un pintor o un músico. A diferencia

una aspiración a la totalidad que yo no creo que sea característica de otros géneros. Me parece que la novela es algo que quiere competir con la realidad y que aspira a abarcar, a expresar toda una realidad. Hay un factor cuantitativo en la novela que no hay en ningún otro género. En la poesía, el factor cantidad no importa nada; es puramente el factor cualitativo lo fundamental. En la novela no es así. Son mejores novelas aquellas que expresan —no sólo mejor cualitativamente, sino cuantitativamente— esa realidad: aquellas que abarcan más órdenes, más niveles de realidad. Las novelas que nos parecen las cumbres del género no sólo son perfectas, sino también enormes. Recuerde «Guerra y paz»...

—Y el «Quijote».

—El «Quijote», también. Yo creo que un novelista va aspirando a eso: a llegar cada vez más cerca de esa totalidad, de esa novela que expresaría una realidad total. Una realidad que es puramente quimérica. Una posibilidad sólo teórica, ¿verdad?

—¿Y a qué atribuye usted el éxito actual de la narrativa latinoamericana?

—Hay varios factores coincidentes. En primer lugar: el factor li-

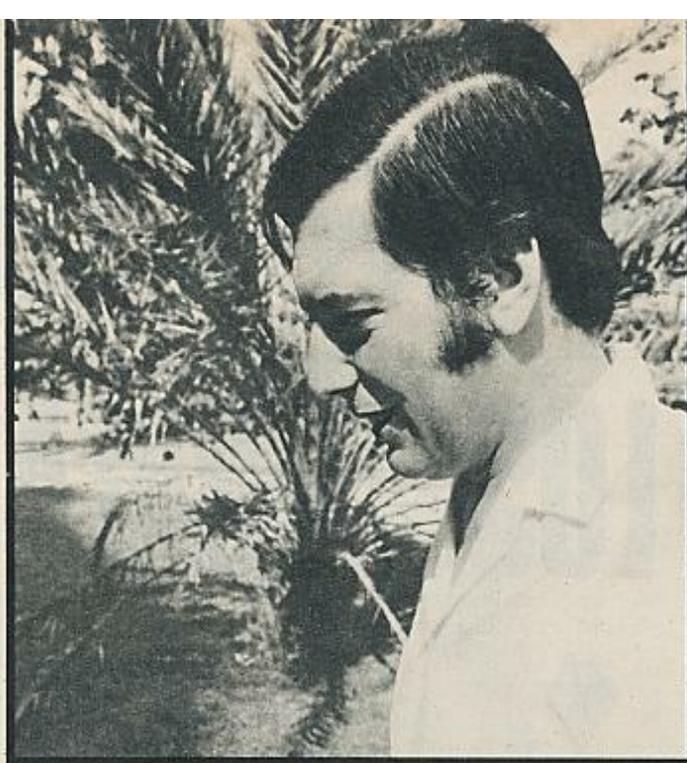
terario. Tengo la opinión de que la novela latinoamericana hoy día —en el caso de sus mejores representantes— es mucho mejor de lo que fue en el pasado. Eso, realmente, me parece indiscutible. Creo que esa es una razón bastante poderosa para que despierte un mayor interés. Pero hay una serie de hechos que ya no son estrictamente literarios: América Latina ha pasado a ser una civilización fundamentalmente urbana en los últimos años.

—Y eso ha creado un público...

—Eso ha provocado un gran incremento editorial. Hoy es más fácil publicar que hace algunos años. Pero hay otra cosa: ha coincidido el auge de la novela latinoamericana con cierto estancamiento de la novela en otras partes. Hay cierto estancamiento —que es seguramente provisional— de la novela francesa, de la novela norteamericana, que fue tan importante hace algunos años... Y el público latinoamericano, además, ha descubierto que sus autores —los autores indígenas— podían ser tanto o más interesantes que los autores extranjeros que predominaban antes en el gusto de los lectores... Aparte, hay un momento histórico privilegiado para América Latina: un momento privilegiado para el género, un momento de cambio de piel (para usar el título de una novela de Carlos Fuentes) y, además, yo opino que esos momentos en los que una sociedad, un período histórico, está llegando al final, está dando las últimas boqueadas, son los momentos que han producido siempre las grandes eclosiones novelísticas.

—¿La agonía social le infunde vida a la narrativa?

—Cuando una realidad va a terminar es cuando empieza el culto de esa realidad proyectada, que es la realidad de la ficción. Yo creo que esa realidad que está viviendo América Latina es la equivalente de la realidad que vivió Rusia en el siglo diecinueve, cuando vivían Dostolevsky o Tolstoi; la realidad europea, entre las dos guerras, cuando escriben Kafka, o Joyce, o Proust; también la realidad del Sur norteamericano, cuando escribe Faulkner. Es decir, hay un mundo que está en agonía, un mundo que se resquebraja, en el que nadie cree ya: nadie mete las manos al fuego hoy día por la América Latina vieja... No quiero decir que todo el mundo aspire a una América Latina socialista, ni muchísimo menos. Hay mucha gente que aspira a una cosa distinta. Pero lo que sé es que nadie tiene ya fe en esta realidad, hay una especie de consenso general de que este mundo se termina y va a venir otro. Esperamos que sea mejor. En fin, otros piensan que será peor. Pero esta realidad ya no tiene el sopor-



te de la credulidad ni de la fe. Y cuando se produce esa crisis en la fe —entre una comunidad y su realidad— es cuando esa fe que ha perdido su razón de ser, su materialidad, se proyecta hacia la realidad de la ficción. Surge un apetito, una necesidad tremenda de realidades. Entonces comienza el culto de la ficción en cierta forma.

—¿Cree que eso explica totalmente el entusiasmo actual por la novela latinoamericana?

—Yo creo que sí. Lo explica en gran parte. Estoy seguro de eso.

—En cuanto al lenguaje en que se expresa, ¿no se ha sentido afectado por su larga permanencia en Europa?

—Hasta ahora, no. Si lo hubiera sentido, ya hubiera regresado al Perú. Pero realmente no creo que me haya afectado profundamente la distancia. Además, esa distancia ha sido relativa, porque he estado regresando al Perú. Y ese es un peligro, de todas maneras, del que yo estoy muy consciente: el tipo de literatura que hago es de vocación realista, una literatura que, por lo tanto, tiene que alimentarse del idioma vivo de la calle, aunque yo no quiero hacer —de ninguna manera— una literatura folklórica, pintoresquista, ni mucho menos. Pero es importante que el idioma de la calle sea el alimento. No es el caso de un escritor fantástico que quiere tener un lenguaje neutral y con pocas referencias a modismos o localismos. Hasta ahora no lo he sentido así...

ESCRITOR Y LENGUAJE: PROBLEMAS DEL COMERCIO

Volvemos al tema de la instalación en Europa. La tesis del desarraigo es una constante preocupación de la cultura latinoamericana. Vargas Llosa ha abundado en el tema durante estos años. Cada una de sus conferencias sobre estas cuestiones aporta conceptos inéditos y va delimitando una posición. Era inevitable, por supuesto, que abordáramos este punto polémico. Lo hicimos desde el ángulo aún más árido de la correspondencia entre el escritor y su obra.

—No creo que se puedan identificar política y literatura. Eso no quiere decir que los dos términos no tengan puntos de contacto. Pero, ciertamente, opino que lo que determina la diferencia entre un escritor y un político-escritor es el equilibrio o la subordinación de estos dos aspectos. Creo, por supuesto, que la literatura puede servirse de la política. Es decir, la literatura de creación se sirve, realmente, de todos los materiales que ofrece la realidad. ¡Y la política es una fuente fundamental de experiencias para el hombre!

—¿Es lo que ha tratado de hacer en sus novelas?

—En «Conversación en la cate-

dra» traté de hacerlo. Hay una materia política que utilizo de una manera deliberada para hacer literatura, para crear un mundo de ficción...

—¿Y no cree que, tal vez, a la inversa las cosas también marchen de la mejor manera? Es decir, proponerse, premeditar una cierta influencia sobre el aspecto político de la comunidad.

—Cuando uno hace lo contrario, creo que no se hace literatura. Si

irracional. La literatura, en esos momentos, se convierte en algo puramente artificial. Es el caso de la literatura edificante que se trató de hacer en la Edad Media...

—¿La Iglesia?

—La Iglesia, efectivamente, trató de crear toda una educación de tipo ideológico y espiritual por la vía de la ficción. Ese fue un fracaso total: de esa novela edificante no queda hoy ni el rastro siquiera. Yo creo que el caso del

LA REALIDAD QUE ESTA VIVIENDO AMERICA LATINA ES LA EQUIVALENTE DE LA QUE VIVIO RUSIA EN EL XIX, LA EUROPEA DE ENTREGUERRAS CUANDO ESCRIBEN KAFKA, JOYCE Y PROUST Y LA DEL SUR NORTEAMERICANO DE FAULKNER.

se trata de hacer política, tengo la opinión de que se fracasa. Es decir, cuando se concibe una novela como un mero vehículo de ciertas convicciones de tipo político —para difundir ciertas ideas, para educar políticamente un determinado sector de la sociedad—, la literatura de creación se convierte en una operación totalmente planificada, en la que se elimina ese factor de que hablamos antes...

—Lo irracional...

—Lo irracional: el factor que no pasa por la conciencia, que no procede de las convicciones de un escritor, que pasa por su subconciencia y procede más bien de sus obsesiones...

—Factor al que usted le concede una gran importancia...

—Factor tanto o más importante en la creación que otros elementos. Es el factor que procede fundamentalmente de la vivencia. Es el poder de persuasión que debe poseer toda obra de creación para imponerse como una realidad viva o convincente. Pero, además, creo que todas las tentativas de tipo ideológico que se han hecho con la literatura han fracasado por esto: consiguieron eliminar ese factor

realismo socialista es el mismo. Es decir, utilizar la novela como un mero vehículo político provoca, al final, una visión totalmente esquemática de la realidad. Y entonces se consigue un objetivo contrario: la gente, en lugar de educarse políticamente, deja de leer esas novelas.

—Sin embargo, se producen ciertos fenómenos curiosos. Una literatura ya producida, sin premeditaciones de tipo político, puede provocar efectos de carácter social. Eso a mí me parece indudable.

—Yo creo que siempre provoca efectos políticos. Pero no se pueden registrar, no se pueden prever de una manera racional. Es muy difícil: nos volveríamos locos tratando de definir estrictamente en qué forma han servido social, históricamente a la Humanidad: el «Quijote», «Guerra y Paz», «Madame Bovary». Ese efecto no se puede medir en términos de cantidad. Es una forma muy sutil, muy compleja, muy ambigua la forma en que la literatura opera sobre la sociedad. ¡Pero opera! ¡Eso no se puede discutir!

Actualmente trabaja en un libro de ensayo. El tema: una serie de

cursos que ha impartido en Universidades sobre la novela, la vocación del novelista y problemas como éste: ¿Cuál es la influencia de la novela desde el punto de vista histórico, político y social? «Si es que eso se puede determinar, calcular y medir». Todo eso a partir de un hombre: Gabriel García Márquez. Estudia en este ensayo la vida, la obra, el caso literario del autor de «Cien años de soledad». Siempre es conceptual cuando habla. Lleva dentro una gran vocación de magisterio...

—Un escritor debe escribir sobre aquello que siente profundamente, aquello que su sensibilidad, su temperamento, sus demonios le empujan a escribir. Siendo leal a sus obsesiones de creador es fiel también a su sociedad y a su tiempo. Esas obsesiones no vienen nunca gratuitamente.

—Vienen de ciertas experiencias...

—Y esas experiencias tienen inevitablemente —como todas las experiencias humanas— raíces históricas y sociales. No creo que sea gratuito que un escritor quiera escribir sobre seres totalmente imaginarios. Es algo que tiene una explicación tan terrestre —tan social, tan histórica— como querer escribir sobre guerrilleros latinoamericanos o huelguistas de principios de siglo. Cuando un escritor es realmente profundo y riguroso, consigue hacer una obra capaz de persuadir de su verdad a una audiencia. A través de su tema, a través de su obsesión, llega a todos los temas... Es decir, a través de una historia aparentemente imaginaria e irreal: la descripción de la vida en un planeta situado a mil millones de años-luz de la Tierra, se pueden plantear los problemas más actuales. ¡Nunca nadie, probablemente, le dijo a Kafka que sus historias de individuos que eran juzgados por crímenes que no habían cometido, por tribunales inexistentes, en ciudades imaginarias, hoy día nos iban a parecer profundamente realistas y profundamente representativas de una realidad política que podemos tocar con las manos! Eso probablemente no lo vio él nunca. Ni lo vieron sus contemporáneos. Nosotros lo vemos muy claro.

—¿Y Balzac?

—A Balzac nadie le dijo nunca que «La comedia humana» iba a parecerse a nosotros una especie de modelo, de ejemplo de la literatura realista crítica. El no pensó criticar jamás a su sociedad. Estaba contento con ella, pero era profundo, riguroso, honesto consigo mismo. ¡Y a pesar de él mismo, este testimonio apareció! La literatura es crítica congénitamente. La rebeldía es parte de la literatura. ■ J. G. S. Fotos: IVAN CANAS.