

GARCIA MARQUEZ: AHORA DOSCIENTOS AÑOS DE SOLEDAD

Por ERNESTO GONZALEZ BERMEJO

BARCELONA.—Uno de los mejores o el mejor escritor de lengua española; Amadís de América; Cervantes colombiano; autor de "Cien Años de Soledad", una de las más importantes o la más importante novela contemporánea, Gabriel García Márquez se sacude las condecoraciones y en ropa deportiva, con su sonrisa cachonda bajo los bigotes duros, me va a buscar al hotel: "¿Estás listo?, vamos a comer algo por ahí". Y ya en la calle: «Tú me entrevistas a mí todo lo que quieras y yo te entrevisto a ti sobre Cuba todo lo que quiera, ¿estás de acuerdo?». Y me lleva al restaurante Amaya a comer sopa fría, una bola de lomo y puré verde, y hablamos de todo y de "Cien Años de Soledad", claro, y le digo: «No te quedó mal la novelita». Y vuelve a reírse con todos los dientes, y me saca del restaurante y me mete en su Seat 1430, y dice: «Anota: sociedad de consumo. Imagínate: si este es mi automóvil cómo será el de mi editor». Y corremos por Barcelona hasta el barrio tranquilo de Sarriá; una sala espaciosa, sobria y clara, y nos hundimos en unos sillones que son como para vivir en ellos. «¿Sabes?, a los quince días de triunfar la Revolución yo estaba en Cuba. Estuve en la Operación Verdad. Después fui para Bogotá, a la oficina de Prensa Latina. A mediados del sesenta regresé a La Habana; estuve trabajando seis meses y te voy a decir lo que conocí de Cuba: conocí el quinto piso del edificio del Retiro Médico, donde están las oficinas de Prensa Latina; conocí el ascensor del edificio del Retiro Médico, una vista reducida de la Rampa, la tienda Indochina, que está en la esquina; conocí otro ascensor que me llevaba por la otra calle al piso veinte, donde vivía con Aroldo Wall. ¡Ah!, y conocí el restaurante Maracas, donde comíamos, a una cuadra y media de allí. Trabajábamos todos los minutos del día y de la noche. Yo le decía a Masetti: "Si algo va a hundir a esta Revolución es el gasto de

luz". Y ahora, ¿qué estás haciendo?».

—Preparo la grabadora.
—Deja eso, que nos quita espontaneidad.

—No, verás cómo nos olvidamos y hablamos como si tal cosa. Y nos olvidamos, pero la cinta, por suerte, no. Ahora, un poco de formalidad: señor García Márquez... ¿Qué opina usted de Cien Años de Soledad?

—Principalmente fue una gran sorpresa. Mira, de mis libros anteriores, para hablar de la única cinta métrica con que se puede medir el éxito de un libro —los ejemplares vendidos—, se habían colocado mil de cada uno. Y ya *La Hojarasca* estaba publicada desde mil novecientos cincuenta y cinco. Tomando ese punto de referencia yo calculé que de *Cien Años de Soledad* se venderían cinco mil ejemplares.

—¿Tenías confianza en el libro?
—Tenía confianza en el libro; estaba seguro que sería un gran éxito crítico.

—Pero no de público.
—Pero no de público. Pero los primeros cinco mil ejemplares se vendieron prácticamente en quince días sólo en la entrada del Metro, en Buenos Aires. *Sudamericana* había hecho una edición de ocho mil ejemplares calculando que se venderían de junio a diciembre del sesenta y siete. Después de dos semanas se quedaron sin libros.

—El lector fue el principal protagonista del libro.

—Esa es la cosa que más me interesa. El libro en América Latina, acá en España, en todos lados, lo ha vendido el lector. El libro se vende por propaganda de boca a boca, por radio bamba, como se dice en Cuba.

—¿Por cuántas ediciones va ahora?

—En español, dieciocho o veinte; pasó el medio millón de ejemplares, sin contar con las dos ediciones cubanas, una de ochenta mil y otra de quince mil. En otros idiomas tengo firmados diecisiete contratos. Están traducidos los

que tú ves ahí en ese estante: el francés, el italiano, inglés, danés y alemán. En ruso debe haber salido ya y, según una reciente comunicación que tengo, acaba de publicarse en la revista *Literatura Extranjera*.

—¿Qué tal las traducciones?

—Me gusta mucho la inglesa: el lenguaje se comprime más, gana más fuerza. La italiana quedó muy bien: trabajamos mucho con el traductor, aclarando cosas. La francesa también es buena, pero yo no siento el libro en francés. Y la edición francesa, pese a que fue premio al mejor libro extranjero en mil novecientos sesenta y nueve y tuvo buena crítica, no se ha vendido mucho. Creo que va por los cinco mil ejemplares. Yo siempre tuve la impresión de que el libro en Francia no marcharía, porque no es un libro cartesiano. Tú sabes que entre el racionalismo de Descartes y la imaginación desbordada y loca de Rabelais, en Francia ganó Descartes. En los Estados Unidos va bien, sobre todo en los medios universitarios. Aunque vale ocho dólares. El traductor me escribe que cuando salga la edición de bolsillo va a ir mucho mejor.

—¿Y qué es lo que sientes ante este delirio poliglota de lectores?

—Una gran alegría por haber logrado esa comunicación con la gente.

—¿Qué es lo que tú crees que hay en ese bendito libro para haber logrado tal grado de comunicación?

—Esa es la pregunta que me hago yo. Porque evidentemente hay dos niveles, pero probablemente hay tres o cuatro o quién sabe cuántos. Los ingleses han visto muy bien esto y han hecho la edición con dos portadas y lo ponen a la venta de un lado y de otro: para los lectores que les interesa el aspecto literario y para los que les interesa el puro libro de aventuras. Y creo que entre esos dos extremos hay otros niveles que yo no tengo la menor idea de cuáles son, ni lo quiero saber tampoco. Es decir, no quie-

ro conocer, hacer consciente, la receta de *Cien Años de Soledad*.

—¿Temes que te influya?

—Hace dos años que dejé de leer críticas de *Cien Años de Soledad*. Mi mujer las guarda y ya las leeré cuando termine este otro libro que estoy escribiendo. Hay un momento en que uno se da cuenta que los críticos están descubriendo y, en cierto modo, pidiendo algo que no sé hasta qué punto uno, inconscientemente, no empieza a darles. Creo que encontrar la receta de por qué *Cien Años de Soledad* se vende así es muy peligroso. Ahora es muy curioso el fenómeno, ¿verdad?: los chóferes de taxi en Barcelona leen *Cien Años de Soledad*.

—Y en Cuba las telefonistas, la muchacha ordenadora del cordón lechero, el ingeniero de una obra hidráulica, un inseminador en Oriente, los cortadores de caña en Camagüey...

—Sí, es muy curioso. A mí, una de las cosas que me parece importante del libro es eso: que provoca el acercamiento a la buena literatura de amplios sectores populares.

—Sí, eso es muy importante: uno escribe para que lo lean. Y no para que lo lean los escritores.

—Para que lo lean, y no solamente los escritores.

—Porque hay libros escritos para escritores.

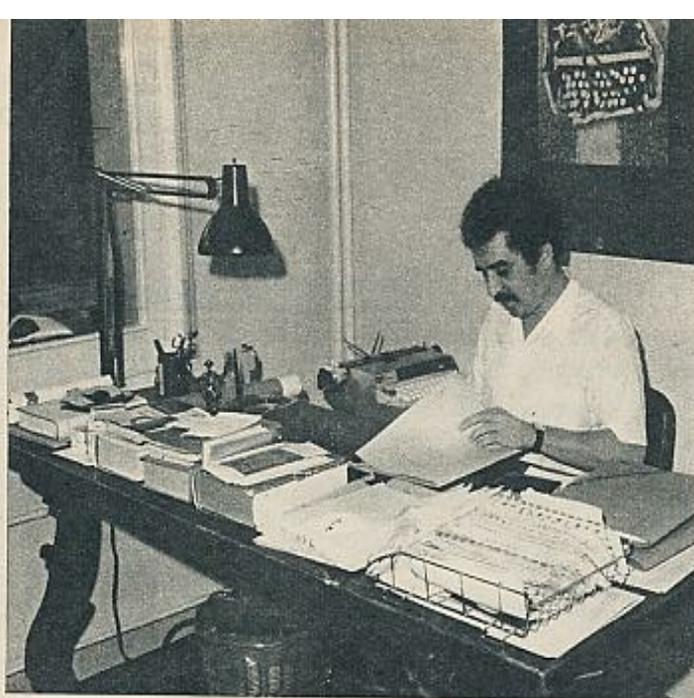
—Muchos, muchos libros son para escritores. Pero lo que es curioso es cómo, sin intención de hacer un libro de mucha venta, ha resultado eso. Y más; por la brecha que ha abierto *Cien Años de Soledad* se metieron mis otros libros, y desde hace dos años están vendiéndose, en ediciones baratas, un promedio de diez mil ejemplares cada tres meses. Libros que, como te decía, se habían vendido mil de cada uno en diez, doce años. Lo que quiero decirte es que yo creo que esos otros libros estaban escritos con la misma fórmula.

—Con un poco más de inmadurez...

—Probablemente con un poco más de inmadurez.

—Eran un poco libros preparatorios de la gran culminación de *Cien Años de Soledad*, ¿no? Hay quien dice, por ejemplo Vargas Llosa, que tú en esos libros no habías soltado totalmente tu imaginación, no habías dado todo de ti, aunque ya revelabas un oficio, una facilidad de expresión.

—Bueno, eso yo lo supe después de escribir *Cien Años de Soledad*. Es decir, que los otros no los había escrito con la misma soltura, eso es evidente y de eso me doy cuenta ahora. Y recuerdo cómo trabajaba los otros libros: todos obedecían a un planteamiento, a una planificación rígida y que estaba perfectamente esta-



*Gabriel García Márquez,
mil y una horas
de soledad creadora.*

«Ahora en todos los libros hay una constante: el coronel Aureliano Buendía tiene algo que ver con algún personaje o con algún lugar. El médico de *La Hojarasca* llega a la casa con una carta desde Panamá. *El Coronel no tiene quien le escriba* había sido tesoro de la revolución. En *La Mala Hora* hay una línea, muy rápida, sobre una casa donde durmió una noche el coronel Aureliano Buendía cuando pasó por allí.

—¿Es deliberada esa trama, tú querías de alguna manera conectar un libro con otro?

—Ahora me doy cuenta que sí. Siempre pensé en ese Coronel de las guerras civiles del siglo pasado, que había hecho treinta y dos guerras y las había perdido todas. Pero le temía a esa falsa biografía del guerrero porque me parecía que iba a resultar muy aburrida. Pero en cada libro que escribía...

—... se te metía el personaje.

—Eso, el personaje se me metía. Incluso en *Cien Años de Soledad* yo pensé que el coronel Aureliano Buendía sería un personaje tan marginal como en los otros libros, que simplemente pasaría por Macondo. Pero eso era al principio, y yo no sabía muchas de las cosas que ocurrieron después en el libro.

**LLEGA
LA VIOLENCIA**

—Bueno, entonces ya tenemos la constante del tema: la soledad; pero ahora hablemos de tu búsqueda de expresión en los diferentes libros, de su tratamiento literario.

—Mira, yo empecé bien, empecé por donde debía. El mismo tratamiento mítico de *Cien Años de Soledad* está en *La Hojarasca*. Era el buen camino. Pero surge en Colombia lo que se ha dado en llamar «la violencia» —cosa que yo acepto por una comodidad de expresión, porque la violencia recorre de una punta a otra la historia de Colombia— y en ese periodo de violencia política, que fue la violencia organizada desde el poder, los conservadores arrasaban pueblos, poblaciones enteras, armaban las policías y al ejército y a sus partidarios para aterrorizar a los liberales, que eran mayoría, y poder mantenerse en el poder.

«Ese momento de la violencia tuvo tal impacto entre quienes todavía no eran escritores en Colombia, muchos de ellos testigos de dramas terribles de violencia, que sintieron la necesidad de contarlo y entonces aparecieron en cuatro o cinco años más de cincuenta novelas, que es lo que se llama ahora la novela de la violencia en Colombia.

«En realidad, más que novelas son testimonios inmediatos, tremendos, en general mal escritos,

escritos apresuradamente, con muy poco valor literario, pero que tienen la enorme ventaja de ser un material que está ahí y que en cualquier momento, una vez sedimentado, va a servir de mucho para conocer toda esa época.

«Yo entonces tenía veintidós o veintitrés años, había escrito *La Hojarasca*, tenía en la cabeza la nebulosa de *Cien Años de Soledad* y me dije: «Cómo voy yo a seguir trabajando en este terreno mítico y con este tratamiento poético en estas circunstancias que estamos viviendo. Parece una evasión». Fue una decisión política, equivocada, creo ahora.

«Decidí acercarme más a la actualidad del momento colombiano y escribí *El Coronel no tiene quien le escriba* y *La Mala Hora*. No escribí exactamente lo que se puede llamar la novela de la violencia por dos motivos: uno, porque yo no la había vivido directamente, yo vivía en las ciudades, y dos, porque yo consideraba que lo importante, literariamente, no era el inventario de muertos y la descripción de los métodos de violencia —que era lo que los otros escritores hacían—, sino lo que me importaba era la raíz de esa violencia, los móviles de esa violencia y, sobre todo, las consecuencias de esa violencia en los sobrevivientes.

«Por eso tú encuentras que en *La Mala Hora* no hay matanzas. Prácticamente ha pasado el periodo crítico de la violencia, pero lo que se ve en el libro es que esa pausa está remendada con tela rana y que la violencia volverá, que es una especie de constante, que no se ha acabado con ella porque no se ha acabado con sus causas.

«Me enfrenté entonces a un cambio radical de lenguaje. Porque la técnica y el lenguaje están determinados por el tema del libro. Y con el lenguaje que yo había tratado *La Hojarasca* y con el que quería tratar lo que después se llamó *Cien Años de Soledad*, no podía tratar esos problemas. Por eso hay una diferenciación fundamental de lenguaje.

«De ahí que los libros que resulten comunes en cuanto a lenguaje sean *La Hojarasca* y *Cien Años de Soledad*, por un lado, y, por otro, *El Coronel no tiene quien le escriba* y *La Mala Hora*. En el libro de cuentos *Los Funerales de Mamá Grande* hay de ambas cosas, porque los cuentos son un poco desechos, material que me iba quedando con el que logré armar un libro.

«Tienes que el lenguaje de *El Coronel no tiene quien le escriba* y *La Mala Hora* es mucho más conciso, seco, directo y aprendido directamente del periodismo; porque yo estaba tratando de hacer reportajes con un nivel literario, ya que estaba tomando un

blecida antes de empezar a escribir el libro.

**LA BUSQUEDA,
CUATRO VECES**

—¿No crees que sería interesante que te lleva a *La Hojarasca*, a *Cien Años de Soledad*, pasando por *El Coronel no tiene quien le escriba*, *La Mala Hora* y los cuentos de *Los Preparativos*, un poco en bloque? Pero hay diferencias apreciables entre ellos y juntos componen tu carrera de escritor.

—Al principio me parecía un poco injusto que mi obra se conociera al revés. Porque sí, la impresión que puede darles a los lectores, después de conocer *Cien Años de Soledad*, es que están leyendo trabajos previos, pero si hubieran leído por su orden, lo que se ve es una progresión, una búsqueda a través de todos los libros. En realidad, uno no escribe sino un libro. Lo difícil es saber cuál es el libro que uno está escribiendo. En mi caso, sí es el libro de Macondo, que es lo que más se dice. Pero si lo piensas con cuidado, verás que el libro que yo estoy escribiendo no es el libro de Macondo, sino el libro de la soledad.

—¿La soledad como contracara del amor, de la solidaridad, como decías en el almuerzo?

—Exactamente. No sé por qué los críticos no parecen haberlo notado mucho, pero mis únicos libros que ocurren en Macondo son *La Hojarasca* y *Cien Años de Soledad*; y algunos cuentos de *Los Funerales de Mamá Grande*. *El Coronel no tiene quien le escriba* y *La Mala Hora* ocurren en un pueblo que no es Macondo, cuyos únicos vínculos con Macondo es el hecho de que algunos personajes de esos libros han vivido antes en Macondo y están ahora en ese libro.

«Concretamente, *El Coronel no tiene quien le escriba*, como se ve en *Cien Años de Soledad*, era un joven tesoro de las gue-

rras del coronel Aureliano Buendía, que después que ya estaba firmado el Tratado de Neerlandia se presentó y puso sobre la mesa los setenta y dos ladrillos de oro que le habían encomendado, y el coronel Aureliano Buendía le firmó un recibo de su puño y letra que le permite a él comprobar su condición de veterano de la guerra para solicitar la pensión que espera todo el tiempo en el libro.

«En *El Coronel no tiene quien le escriba* se dice la fecha y la hora en que este hombre salió de Macondo porque el olor a banano le descomponía los intestinos y se fue a vivir a otro pueblo, que es un pueblo completamente distinto de Macondo; un pueblo que no tiene ferrocarril, que tiene un río sucio y crecido por donde llega una lancha todos los viernes, y que es el mismo pueblo donde ocurre *La Mala Hora*.

«Y ahí está el tema de la soledad: la soledad del Coronel con su mujer y su gallo tratando de esperar una pensión que nunca llega, no llega por injusticias sociales, no llega por trámites burocráticos infinitos.

«*La Mala Hora* también ocurre en ese pueblo que no es Macondo. Hay un personaje, el padre Angel, que había sido cura en Macondo y los trasladan a ese pueblo; es el único vínculo con Macondo. Y tienes otra vez que el drama principal es la soledad del alcalde que vino a conquistar al pueblo y se va hundiendo y se siente conquistado por él. Lo que era, evidentemente, un reflejo de la situación de todo el país.

«Y hay otra diferencia clara: ese pueblo se puede ubicar en la historia inmediata, en el contexto de Colombia; prácticamente se pueden situar las fechas. Tú has visto que yo me preocupo de traslapar las fechas, pero en esos libros se pueden situar. Esto no sucede con Macondo, donde ocurren *La Hojarasca* y *Cien Años de Soledad*, porque en Macondo hay una dimensión mítica siempre.

tiempo literario para escribirlos. Era un escritor reportero que, además, era reportero en la vida real.

—¿Y qué te decide a cambiar, a retomar en Cien Años de Soledad el lenguaje y el tratamiento de tu primer libro?

—Porque pensé que por ese camino no iba a ninguna parte: tenía que escribir un libro cada vez que cambiara la situación, como se hace justamente con los reportajes. Creo que tuve más madurez política y me di cuenta que no era cierto que el tratamiento mítico fuera una evasión. Entonces me lancé a hacer *Cien Años de Soledad* como lo hice.

LOS MITOS TAMBIEN

—Sería interesante que tú explicaras por qué llegas a esa conclusión de que el tratamiento mítico no suponía una evasión y por qué dices que lo haces a partir de una mayor madurez política.

—Mira, lo que pasa es que se me abrió una idea más clara del concepto de realidad. El realismo inmediato de *El Coronel no tiene quien le escriba* y *La Mala Hora* tiene un radio de alcance. Pero me di cuenta que la realidad es también los mitos de la gente, es las creencias, es sus leyendas; son su vida cotidiana e intervienen en sus triunfos y en sus fracasos. Me di cuenta que la realidad no era sólo los policías que llegan matando gente, sino también toda la mitología, todas las leyendas, todo lo que forma parte de la vida de la gente, y todo eso hay que incorporarlo.

—Glauber Rocha, en cine.

—Exacto: los brasileños lo están haciendo en cine en forma estupenda. Cuando usas ese compás más amplio para medir la realidad latinoamericana, te das cuenta que llega a niveles absolutamente fantásticos. Y en este momento yo he llegado a creer que hay algo que podemos llamar pararealidad, que no es ni mucho menos metafísica, ni obedece a supersticiones, ni a especulaciones imaginativas, sino que existe como consecuencia de deficiencias o limitaciones de las investigaciones científicas y por eso todavía no podemos llamarla realidad real.

—Te hablo de los presagios, de la telepatía, de muchas de esas creencias premonitorias en que vive inmersa la gente latinoamericana todos los días, dándole interpretaciones supersticiosas a los objetos, a las cosas, a los acontecimientos. Interpretaciones, además, que vienen de nuestros ancestros más remotos.

—Mira: una noche, hace tres años, tomo yo un automóvil en Barranquilla para ir a Cartagena, que está a dos horas. Eran las

dos de la mañana. Me dormí en la parte de atrás y a mitad de camino me despertó el chófer y me dijo: «Oye, ¿tú sabes algo de mecánica?, porque este coche se ha parado y, en realidad, no es mío, es de mi hermano que me lo prestó para que yo me ganara el viaje y no sé cómo arreglarlo». No teníamos luz, era una carretera de poco tránsito, pero bueno, resultó que al cabo de dos horas descubrimos que estaba mal la correa de la transmisión, la arreglamos de cualquier modo y nos fuimos. En casa de mi familia, en Cartagena, no sabían que yo venía esa noche, ¡pero son unos Buendía! —aparte de que fuimos doce, todos se llaman igual—; el hecho es que yo llegué casi al amanecer a la casa, toqué, me abrieron, y en el momento en que me abrieron, uno de mis hermanos, que salió envuelto en una sábana, dice: «Mira qué casualidad: estaba soñando que Gabo venía por la carretera y necesitaba nuestra ayuda».

—Yo no le doy explicaciones metafísicas a eso, entiéndeme, pero creo que son cosas que forman parte de una realidad que no conocemos. Y la exploración de esa realidad en este momento ya me interesa tanto como la otra.

—Por eso te digo que creo que tuve la suficiente madurez política como para no acomplejarme y decir: no, pero si mi compromiso es con toda la realidad, el de una literatura referida a toda la realidad.

—Es la consideración, pienso yo, que te conduce al realismo mágico.

—Exacto. De ahí que retomé en *Cien Años de Soledad* el camino de *La Hojarasca*.

—Ahora, comparada con *La Hojarasca*, en *Cien Años de Soledad* hay una eclosión de imaginación, de lenguaje...

—... Bueno, espera, lo que hay entre *La Hojarasca* y *Cien Años de Soledad* son unos quince años de fastidiarse mucho, de vivir mucho y de estar pendiente de esto todos los días tratando de ver cómo eran las cosas. Quince años de experiencia literaria y de experiencia vital y de aprendizaje como escritor.

—Yo creo que a escribir se aprende escribiendo y a mí el periodismo me obligó a escribir todos los días durante muchísimos años. Y ahora escribo mis novelas como si trabajara en un periódico: yo llego a mi periódico a las nueve de la mañana, me siento, escribo sobre el tema del día, que ya sé cuál es de acuerdo con mi plan de trabajo, y a las tres de la tarde corto, me pongo el sombrero y me voy.

—Pero de todas maneras tienes que haber hecho un trabajo de enano en cuanto a enriquecimiento de lenguaje, porque en

Cien Años de Soledad hay un manejo suntuoso del idioma.

—Si no sonara pretencioso, yo te diría que ese castellano lo había sabido siempre, lo que pasa es que no lo había necesitado. Eso que tú llamas riqueza del idioma yo no lo había necesitado ni en el periodismo, ni en mis tres libros anteriores.

—Yo llego a la conclusión de que *Cien Años de Soledad* tenía que ser escrita así porque así hablaba mi abuela. Yo trataba de encontrar cuál era el lenguaje que más le convenía al libro y recordé que mi abuela me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acababa de ver. Entonces descubrí que esa imperturbabilidad y esa riqueza de imagen con que contaba mi abuela era lo que le daba verosimilitud a sus historias. Y mi gran problema con *Cien Años de Soledad* era que me creyeran, porque yo me la creía, pero, ¿cómo hacer para que me la creyeran los lectores?: usar los mismos métodos de mi abuela.

—Fijate que en *Cien Años de Soledad*, sobre todo al principio, hay una enorme cantidad de arcaísmos deliberados. Después, a partir de la mitad del libro, yo ya navegaba como pez en el agua y ya inclusive en la última parte hay no sólo arcaísmo, sino neologismos y palabras inventadas y la levitación de bata. Porque yo creo que esta última parte refleja la alegría que tenía yo de haber encontrado el libro.

EN LA BOCA DEL MONSTRUO

—Bueno: hemos llegado, sin querer o queriendo, a la boca del monstruo: hablemos de *Cien Años de Soledad* tratando de eludir algo de los millones de cosas que se han dicho en el mundo sobre el libro. ¿Qué piensas de las críticas que has leído de *Cien Años de Soledad*? ¿Alguna, cuál, ha dado en el clavo?

—De *Cien Años de Soledad*, como tú dices, se han escrito toneladas y toneladas de papeles, se han dicho cosas tontas, cosas importantes, cosas trascendentales, pero nadie ha tocado el punto que a mí más me interesaba al escribir el libro, que es la idea de que la soledad es lo contrario de la solidaridad y que yo creo que es la esencia del libro.

—Eso explica las frustración de los Buendía, uno por uno; la frustración de su medio, frustración de Macondo. Y yo creo que aquí hay un concepto político: la soledad considerada como la negación de la solidaridad es un concepto político. Y es un concepto político importante. Y nadie lo ha visto o, por lo menos, nadie lo ha dicho.

—La frustración de los Buendía proviene de su soledad, o sea, de su falta de solidaridad, la frustración de Macondo viene de ahí y la frustración de todo, de todo, de todo.

—Es la falta de amor. La incapacidad de amor de Aureliano Buendía está escrita con todas sus letras en todo el libro. Al final, cuando nace el Aureliano con la cola de cerdo, se dice: «El único en un siglo que había sido concebido con amor».

—Y es el que termina con la estirpe.

—Es el que termina con la estirpe.

—¿Dónde se publicaron las mejores críticas a *Cien Años de Soledad*?

—Es una desgracia tener que reconocerlo, pero las mejores críticas se han hecho en los Estados Unidos. Es decir, son lectores profesionales, conscientes, muy bien formados, algunos progresistas, otros tan reaccionarios como se supone que tienen que ser, pero como lectores son estupendos.

—El enemigo nos conoce.

—Y, además, todavía nosotros le damos datos para que nos conozcan.

—¿Te dio mucho trabajo organizar el material del libro?

—Fue una cosa muy fastidiosa. Porque hay que organizarlo dentro de la cabeza, si no te ahogas en papeles.

—¿No tomas notas?

—No, sólo notas diarias, de trabajo: es decir, si voy por aquí, tengo que seguir por acá, no olvidar esto y esto. Cuando yo terminé *Cien Años de Soledad*, cuando la saqué en limpio y cuando mi editorial me acusó recibo de los originales, llamé yo a mi mujer y rompimos un cajón de papeles así de grande, donde estaban todas las notas del libro, porque el que hubiera leído esas notas sabía cómo estaba escrito, sabía qué es verdad y qué es mentira, sabía qué es legítimo y qué es truculento, sabía que no obedecía a una necesidad real, literaria, sino que era un simple recurso técnico, se hubiera sabido todo eso y ¡me lo llevo a la tumba, viejo!

—Bueno, pero confíesame que tuviste que hacer al árbol genealógico de los Buendía para no perderte en aquella maraña. Nosotros, el que más y el que menos, empezó a hacerlo.

—Sí, lo hice. Pero resulta que el árbol genealógico es más fácil de lo que parece; tiene un simple truco: los que prolongan la estirpe son los José Arcadio, no los Aureliano, salvo en el caso de José Arcadio Segundo y de Aureliano Segundo, pero ellos eran unos gemelos exactamente iguales que probablemente se confundieron en la infancia y si-

«EL LIBRO QUE ESTOY ESCRIBIENDO ES UN GRAN PROBLEMA: UNA MEDITACION SOBRE EL PODER».

guieron confundidos en todo el libro. Y hay pistas para saberlo: una es que tienen los caracteres que corresponden a los Aureliano y a los José Arcadio, cruzados, y otra pista es a la hora de enterrarlos: como murieron al mismo tiempo y los metieron en ataúdes iguales, los borrachitos tristes que los entierran se equivocan y confunden las tumbas. Parece que toda la vida estuvieron equivocados, pero con la muerte la cosa se enderezó.

«Pero sí, yo hice el árbol genealógico para no enredarme escribiéndola, porque te imaginarás que si leerlo es difícil, ¿cómo resultará escribirlo!»

—¿Por qué Buendía?

—Porque me pareció bien. Además, el Buendía viene desde *La Hojarasca*, y el coronel Aureliano Buendía pasa como un fantasma por todos los otros libros hasta que, por fin, tiene vida en *Cien Años de Soledad*.

—¿Tenías decidido, al comenzar la novela, que por fin contarías la vida del coronel de las treinta y dos guerras?

—No, yo pensé que el coronel Aureliano Buendía debía ser un personaje tan marginal como en los otros libros, que simplemente pasaría por Macondo. Pero es que yo no sabía que el coronel Aureliano Buendía había nacido en Macondo, y no sabía que era hijo de José Arcadio Buendía y de Ursula Iguarán. Ellos tuvieron dos hijos, y, en determinado momento, me di cuenta que uno de esos era el coronel, pero no sabía cuál de los dos caracteres, si el que después fue José Arcadio, el tatuado que dio la vuelta al mundo sesenta y cinco veces, o el otro, ese orfebre solitario, Aureliano, que resultó ser el coronel.

—¿Y la reiteración de nombres?

—Bueno, eso es muy latinoamericano: yo me llamo como mi padre. A lo mejor tú te llamas como el tuyo.

—Sí.

—En mi casa somos doce y el último también se llama Gabriel, como yo. Yo ya me había ido a estudiar y mi madre decía que quería tener un Gabriel en la casa y le volvió a poner el nombre a mi último hermano. Es muy latinoamericano. No era mi intención complicar las cosas como parece.

UN NIÑO Y UN HIELO

—¿Cómo trabajaste *Cien Años de Soledad*, cómo estructuraste la novela?

—A partir de una frase que dice: «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre le llevó a conocer el hielo».

«Tú sabes que eso es tan cierto, te voy a contar. La primera idea que tuve yo de *Cien Años de Soledad*, la primera imagen —porque yo lo primero que tengo de un libro es una imagen, no es una idea o un concepto, es una imagen— es la de un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo.

—¿Era tu abuelo?

—Es la imagen de una vez que mi abuelo me llevó a conocer un dromedario en un circo. Pero, al mismo tiempo, en Aracataca, donde vivíamos nosotros, yo nunca había tenido la oportunidad de conocer el hielo. Y una vez, al comisariato de la compañía bananera llegaron unos pargos congelados, y me llamó mucho la atención ver aquellos pargos que parecían piedras, y se lo pregunté a mi abuelo. Y mi abuelo, que siempre me lo explicaba todo, me dijo que parecían piedras porque estaban congelados, y yo le pregunté qué eran congelados y me dijo que lo habían metido en hielo, y yo le pregunté qué era hielo, y me agarró de la mano y me llevó al comisariato, pidió que abrieran una caja de pargos congelados y yo conocí el hielo. Y claro, al tener que decidir entre dromedario y el hielo, yo me quedé con el hielo, porque, literariamente, era mucho más sugestivo. Lo que es increíble ahora es que, de esa imagen sencillísima, partió todo *Cien Años de Soledad*.

—¿Cuándo empezaste a escribirlo?

—Cuando tenía dieciocho años, y entonces se llamaba *La Casa*, porque pensaba que la historia jamás saldría de la casa de los Buendía. Pero entonces no tenía ni aliento, ni la experiencia vital, ni los recursos literarios para escribir una obra así y la dejé. Escribí *La Hojarasca*. Fue una suerte.

—¿Porque cuando la escribiste...

—Fue una fiesta para mí, sobre todo al final del libro, cuando ya lo tenía en la mano; allí hay tomaduras de pelo, chistes privados, mensajes secretos para mis amigos, sabía que el libro no se me escapaba y me puse a jugar, sencillamente, de alegría.

—¿Hay una cosa que me gustaría aclarar: yo leí una declaración tuya donde decías que era un error de los críticos tomar en serio *Cien Años de Soledad* porque era una novela sin ninguna seriedad, y como yo pienso que es profundamente seria y creo que tú también lo piensas, quisiera que me dijeras cómo se debe interpretar esa declaración tuya.

—Mira, se debe interpretar de esta forma: hay pocas cosas a las que yo le tengo más terror que a la solemnidad, y yo, viejo, soy del país más solemne del mun-

do, que es Colombia. Y solamente no es solemne en Colombia la franja del Caribe. Nosotros, los del Caribe, vemos al resto del país, en especial a la gente de Bogotá, como unos tipos de una solemnidad aterradora. En la costa, nosotros tenemos lo que llamamos la *mamadera de gallo*, que es entrarle a las cosas más serias, más fastidiosas, como si no la estuviéramos tomando en serio por miedo a la solemnidad; un poco, si quieres, a la cubana, que es lo mismo, porque el Caribe es un país.

«Eso es lo que quiero decir a los críticos que toman a la novela solemnemente. Lo que me molesta es la solemnidad de esos críticos muy serios que se sientan y empiezan a pontificar sobre la novela..., que es la antisolemnidad.

«Claro, y entonces es cuando yo les digo que no la tomen en serio, en el sentido de que se aproximen al libro en la misma forma en que fue hecho.

—¿Que le entren por donde le tienen que entrar.

—Eso: que le entren por donde le entré yo; porque es que me le están poniendo bonetes y pantuflas de obispo y eso es verdaderamente terrible.

—El nuevo libro que estás escribiendo, *El Otoño del Patriarca*, ¿está escrito en el mismo tono?

—No, completamente distinto. Cuando me senté a escribir *El Otoño del Patriarca* me di cuenta de que salía igualito a *Cien Años de Soledad*, tenía el brazo caliente y eso era un paseo. Concluí que tenía que desmontar por completo el estilo de *Cien Años de Soledad* y empezar por otro lado. ¿Cómo empezar por otro lado?: partiendo de cero; ¿cómo parto de cero?: voy a escribir cuentos infantiles. Entonces escribí cinco cuentos. Que tú debiste leer uno en la revista *Casa*: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. Me escribió Roberto Fernández Retamar que le enviara alguna cosa, y se la mandé, era inédito. Y luego me pidió los otros y los fui dando. Pero no fueron escritos pensando en que serían publicados. Eran simplemente ejercicios de piano, buscando el estilo que emplearía en el nuevo libro. Hasta que llegué al quinto cuento y dije: así es el libro que voy a escribir.

LA CHISPA DEL PODER

—¿Pero *El Otoño del Patriarca* parte, como *Cien Años de Soledad*, de un primer párrafo clave?

—No, tampoco: debido a la estructura que tiene la novela, el primer capítulo está a medio hacer porque necesito recibir información del resto de la novela, que está sin terminar.

—¿Parte, sí, de una imagen simple, como todos tus libros?

—Parte de la imagen de un dictador inconcebiblemente viejo que se queda solo en un palacio lleno de vacas.

—¿Cómo se genera en ti esa imagen? ¿Lo sabes?

—Lo sabía..., lo sabía, creo que lo he olvidado. Sé de dónde me vino la idea de escribir el libro sobre un dictador. En Caracas, a principios de mil novecientos cincuenta y ocho, cuando cayó Pérez Jiménez.

«Pérez Jiménez ya se había ido. La Junta de Gobierno estaba reunida en un salón de Miraflores, y en la antesala estábamos todos los periodistas de Caracas, a las cuatro de la mañana, esperando desde toda la noche el anuncio del destino de ese país que se estaba jugando en ese cuarto.

«En un cierto momento, por primera vez, se abrió la puerta y salió un oficial en uniforme de campaña, con las botas embarradas, caminando de espaldas, apuntando hacia dentro con una metralleta; hacia dentro, donde estaban Larrzábal y todos decidiendo la suerte de Venezuela, y pasó entre nosotros, por entre los periodistas, caminando de espaldas, con aquellas botas, bajó las escaleras alfombradas, se metió en un carro y se fue.

«No sé quién era ese militar, sé que se asiló en Santo Domingo. Pero en ese instante, y no sé cómo, tuve la intuición de lo que es el poder. Cómo este tipo que se iba, por un contacto infinitamente delicado, no tuvo el poder, y cómo, si ese contacto no le hubiera fallado, hubiese cambiado la historia de ese tipo y la historia de todo el país.

«Entonces, ¿cuál es esa chispa que genera el poder? ¿Qué es el poder? ¿Qué cosa tan misteriosa! El dictador de mi libro dice que es como «un sábado vivo».

«Ahora trato de recordar eso que me preguntabas de dónde proviene esa imagen del dictador solo en su palacio rodeado de vacas...

—¿Por qué de vacas?

—Bueno, vacas, sí, eso es evidente. Se trata de los dictadores latinoamericanos, que son dictadores feudales y ganaderos, dictadores agropecuarios. Además me parece que la imagen de la vaca es muy bella dentro del palacio. Incluso hay una escena del libro en que una vaca se asoma al balcón y los que están abajo dicen: «¡Ah!, qué mierda: una vaca en el balcón presidencial». En Latinoamérica los dictadores son vacas.

TODO EL TIEMPO A UN TIEMPO

—¿La novela es un monólogo del dictador?

—No, pero es como si lo fuera, porque el narrador no se desprende jamás del personaje del dictador, que es el único personaje del libro, ya que todos los demás existen a través de él y de los contactos que tienen con él. Y como es un hombre muy mal informado, el lector estará siempre tan mal informado como él.

—¿Se puede precisar el país en que transcurre el libro?

—En un país del Caribe. El mar que hay enfrente —al principio de la novela, porque después el dictador lo vende a una potencia extranjera y queda desierto de salitre— es el mar Caribe, que se ve por todas las ventanas del palacio. Pero es un Caribe mezcla del Caribe español y del Caribe inglés, porque la arquitectura tiene mucho de Santo Domingo, de Puerto Rico, de Cartagena, pero, al mismo tiempo, hay tiendas de hindúes y hay holandeses y hay piratas.

—¿No te importa entonces para nada el tiempo como concepto?

—Para nada. Te pongo un ejemplo: un día, el dictador despierta. Es un dictador que ha sido puesto por los infantes de Marina que un día se van, previa firma de un tratado que les garantiza la administración vitalicia de las aduanas y el derecho a volver a ocupar el país en caso de recrudescimiento de la fiebre amarilla, se van y dejan un acorazado en el puerto que queda pudriéndose. Un día, el dictador despierta y se levanta, y encuentra que todo el mundo en el palacio tiene bonetes colorados: las criadas que están barriendo, los tipos que traen la leche, los ordenanzas que están descargando hortalizas. Entonces pregunta: «¿Qué está pasando que todo el mundo tiene bonetes colorados?». Dicen: «Mire, es que han llegado unos tipos muy raros que han venido cargados de bonetes colorados y todo lo cambian por bonetes colorados: los huevos de iguana, la manteca de caimán, los cueros de caimán, el tabaco, el chocolate, todo, todo lo que usted tiene se lo cambian ellos por bonetes colorados».

«Entonces, el dictador, que nunca dice nada, sino que primero piensa, digiere, se pregunta: ¿qué es esto? Abre la ventana que da al mar y ve el mar, ve el acorazado de los «marines» y, detrás del acorazado, ve las tres carabelas fondeadas: ha llegado Cristóbal Colón.

«Por esto verás cómo estoy tratando el problema del tiempo. A mí me importa que todo esto haya sido historia en un momento; ahora, el orden cronológico no me importa en absoluto.

«Con los objetos sigo el mismo criterio: si por conveniencias poéticas me interesa que el dictador

vaya en un Cadillac blindado, va en un Cadillac blindado; si poéticamente me interesa más que vaya en una carroza del siglo diecinueve, va en una carroza del siglo diecinueve. Y el mismo día sale en la carroza y vuelve en el Cadillac. Eso no tiene importancia. Y da muchos recursos literarios.

—¿Te resulta un libro fácil de escribir?

—Es un libro muy difícil de escribir.

—¿Por qué?

—Porque yo quiero que sea un gran poema sobre la soledad del poder. Entonces hay que escribirlo como se escriben los versos: palabra por palabra, palabra por palabra.

—¿Cuánto estás avanzando por día?

—Ahora estoy muy contento: ahora estoy casi en dos cuartillas diarias. Llevo tres años, pero, hombre, tuve momentos de estar una semana con una sola línea. Hasta que me habitué al método, que, comoquiera que sea, es distinto a todo lo anterior.

—¿No pasas provisoriamente por encima de una línea que no te satisfice totalmente?

—No; ¿sabes por qué? Porque en el momento en que la estoy escribiendo, esa línea es muy importante para mí. Si la dejo provisoriamente para verla después, dentro del contexto del libro pierde importancia y se va a quedar así. Por eso no paso por encima de una línea, de una sola línea que no me deje completamente satisfecho. Además, los lectores me pagan para que lo haga.

LOS NIÑOS DE LA LOTERÍA

—¿Qué fue lo que escribiste hoy?

—Ah, un episodio que me gusta mucho: el episodio de los niños.

—Cuenta.

—Es lo último que te voy a contar de la novela.

—¿Por qué? ¿Piensas que si no, no voy a leerla?

—¡No la vas a leer tú ni la va a leer nadie!

«Al dictador le venden el sistema para ganarse la lotería. Se presenta un tipo y le dice: «Yo tengo el sistema infalible para ganarse la lotería». Y se lo explica, y es tan sencillo que el dictador se cae de espaldas. Es una lotería de dos millones con sólo tres cifras, y el sorteo se hace públicamente, en el balcón del palacio.

«La plaza de armas que está enfrente se llena de gente que va a presenciar el sorteo. Se pide a la muchedumbre que escoja al

azar tres niños inocentes entre los cinco y los siete años y los hacen subir al balcón para que saquen los tres números.

«Y las cifras de las bolas siempre coinciden con el billete del dictador: el premio mayor.

«Toda va muy bien: pasan los meses, los meses. Hasta que un día se acercan al dictador y le dicen: «Bueno, mi general, ¿qué hacemos con los niños?». Dice: «¿Cuáles niños?». Dicen: «Los niños de la lotería: que los servicios de seguridad, por bien suyo, decidieron más bien tenerlos guardados, no soltarlos para que no contaran la cosa. Tenemos dos mil y hemos dicho que no y los padres de familia se han sublevado y les hemos echado bala, y todas esas músicas que oye usted de noche es para que usted no oiga los balazos que les estamos echando a los padres de familia que reclaman los niños».

«Y el dictador piensa y dice: pero, ¿por qué? Y empieza a investigar y se encuentra que el tipo que le ha vendido el sistema que se lleva la cuarta parte del premio mayor, le ha vendido el segundo premio al jefe de la seguridad y las aproximaciones al jefe del Estado Mayor; todo el Estado Mayor está comprometido en el asunto y por eso cuando el dictador preguntaba qué clase de tipo es éste le llegaban informes impecables, de un santo, y resulta que el tipo tenía una cadena de burdeles y de casas de juego. Entonces, el dictador se encuentra con un gran problema: hay telegramas de la Organización de Estados Americanos, del Papa. El dictador llama al Estado Mayor, lo reúne y en el momento en que los reúne se da cuenta que están tan asustados que son capaces de todo y siente que está solo contra todos, y dice que no se preocupen, aquí no ha pasado nada, yo respondo, sigan trabajando como siempre y ahora lo importante es el buen nombre y el honor de las fuerzas armadas. Yo respondo, y deja las cosas así. Y le dicen: «Sí, general, usted responde, pero, ¿qué hacemos con los niños?». «Sí, ¿qué hacemos con los niños?», dice él.

«Viene una Comisión de la Organización de Estados Americanos (OEA), una Comisión de la Cruz Roja, una Comisión de Padres de Familia. Dice: «Miren, agarren los niños y llévenselos al extremo Sur». Viene la Comisión, registra por todas partes y llegan a la conclusión de que no hay niños, que lo deseable sería la realización de elecciones en un plazo prudencial, para la democracia representativa. Y el dictador dice que sí, y se van.

«Perfecto, a otra cosa. Pero dicen: «Sí, mi general, ¿pero qué hacemos con los niños?». «Lléven-

selos para el Norte». El dictador se preocupa, en Navidad les manda a tirar juguetes. Pero, ¿qué hacemos con los niños?, y es un ritornello.

«El mejor consejero que tiene el dictador es su madre, que es una mujer que era pajarera y que pintaba los pájaros de otros colores y los vendía como pájaros raros. Ella vive en un cuarto del palacio y sigue pintando pájaros: les pinta las plumas de colores y son unos pájaros rarísimos y disfrazados las oropéndolas de guacamayos y los gallos, en fin... El dictador le ha ocultado a ella todo este asunto de los niños y la lotería, es una de las pocas cosas que le ha ocultado; hasta que un día ya no puede más y va y le dice: «Tengo este problema». Y la madre le dice: «A ver, cuéntame exactamente cómo ha sido todo». Y le cuenta todo, y cuando termina, la madre le dice: «¿Te das cuenta?: no te queda más remedio que matarlos». Dice él: «Pero son dos mil niños». Y dice ella: «De todas maneras, se van a morir en la guerra». Entonces el dictador da la orden de que los maten. Los meten en una gran barcaza y les van cantando para que no lloren y los hundan.

«En eso estoy.

(La grabadora sigue rodando en silencio.)

UN DICTADOR AL TRASLUZ

—El problema de los niños se prolonga mucho.

—¿Al extremo de constituir un aspecto importante del libro?

—No, ves, ahí justamente está el problema. Hay muchas, muchas historias como ésta en el libro. Todo esto que yo te he contado, y más minuciosamente de lo que te lo he contado, ocupa [cinco páginas en la novela] Es un episodio que no tiene importancia en el libro; es que es un libro que tiene una capacidad de devorar material...

—Bueno, Cien Años de Soledad devora...

—... pero éste devora más. Me tiene fastidiado, porque hay una cantidad de material al que yo le tengo mucha esperanza y se lo traga después en tres y cuatro páginas.

—Evidentemente, porque tú quieres que se lo trague.

—Claro, yo quiero que sea así. Para no deleitarme en descripciones y cosas de ésas, quiero ir siempre al fondo del asunto. A mí no me interesa el episodio de los niños en sí, ni lo ingenioso de la lotería; a mí me interesa la forma de reaccionar y manejar el dictador estos asuntos.

—¿Y ya tienes completa la idea de la novela?

«(TODOS MIS LIBROS SON UN SOLO LIBRO Y EL TEMA EL MISMO: LA SOLEDAD)».

—Ah, sí, ¡yo la tengo como si la hubiera leído!

—Entonces el problema es de escritura.

—El problema es de escritura. Y me he encontrado con que la gramática es un corsé.

—¿Y qué has hecho?

—Pues la he mandado al diablo hace rato.

—¿Y en el curso de la escritura no se te modifica el plan que tenías trazado?

—Bueno, este libro es distinto, porque este libro se me ha hecho en el curso de la escritura.

—¿La solución que le diste, en definitiva, a la novela fue la misma que tú manejas desde el principio?

—Tú sabes, entre las muchas formas que tenía yo para escribir el libro, tenía una que deseché, que era el juicio de Sosa Blanco en Cuba. Yo estuve en ese juicio y quería imaginarme que mi dictador estaba en las mismas circunstancias en que estaba Sosa Blanco; y, a través del juicio, dar toda la realidad del personaje. Pero no me servía porque no me daba la subjetividad del dictador, que es lo que me interesa, lo que piensa, cómo reacciona.

«Pensé después que fuera un monólogo del dictador en el banquillo, pero eso me creaba otro problema: que el dictador tenía que hablar con un lenguaje que no es el suyo: el dictador no sabe leer ni escribir, aprende después, pero él desde los tiempos de los infantes de Marina firmaba con la huella del pulgar y cuando se cansó mandó hacer un sello con la huella del pulgar y firmaba con el sello, pero es alfabeto y hubiera tenido que hablar con el lenguaje literario del narrador, lo cual hubiera sido falso.

«Además, lo que más me importa no es lo que el dictador sabe, sino lo que el dictador no sabe, y eso no lo podía decir en un monólogo, porque el dictador no puede hablar de lo que no sabe.

—Pero tú me decías que el narrador no sigue a los demás personajes cuando se apartan del dictador, ¿entonces cómo puedes dar lo que el dictador no sabe?

—Le llegan flujos de información, a veces. Otras, él hace una investigación personal como en el asunto de la lotería. Pero a medida que se va consolidando en el poder, se va aislando más, porque se va perfeccionando todo el aparato y cuando el aparato llega a tal grado de perfección que él llega al poder absoluto, él está absolutamente aislado, ya no le llega nada.

—Los dominicanos me explicaban una característica de Trujillo: la absoluta imprevisibilidad

de la represión que ejercía: la inseguridad de la gente era tanto mayor cuanto más caprichosa e imprevisible resultaba la represión. ¿Hay algo de esto en tu dictador?

—Sí, lo hay. El tiene una frase: «La gente tendrá más miedo mientras menos entienda».

—¿Hay un momento en que él pierde contacto con la realidad al extremo de crearse sus propias mentiras?

—Ese es uno de los problemas que tengo ahora, porque, en principio, mi dictador no es ése...

—... pero el mismo juego en que está metido parece conducirlo...

—Sí, pero él no llega a estar nunca muy convencido, porque es un tipo muy cobarde, muy dubitativo, lleno de grandes incertidumbres siempre, y está siempre en permanente crisis: es decir, la vida de este tipo se limita a conjurar una crisis para caer en otra y son doscientos y tantos años de crisis permanente.

«Lo que yo no sé exactamente hasta qué punto él se cree su propio personaje. Pero el novelista tiene una ventaja sobre el historiador: el historiador tiene que prescindir del aspecto mágico del dictador, y a mí ese es el aspecto que más me interesa.

«Pero lo que pasa es que yo estoy aprendiendo de este libro, escribiéndolo. Estas cosas que te estoy diciendo hoy no te las hubiera podido decir hace tres meses, y hace un año y medio estaba completamente en las nubes, no tenía sino la fe, la fe en la imagen y la fe en que algún día podría llegar al punto en que el hombre increíblemente viejo se queda solo con sus vacas en el palacio, y ahora sí lo tengo perfectamente planeado y sé en qué momento va a llegar.

—¿Tú confías en que has creado un personaje vivo que en su propia vida te va explicando quién es?

—Bueno, eso sucede en todas las novelas que he escrito. Como te expliqué, yo no sabía que el coronel Aureliano Buendía había nacido en Macondo y cuando lo supe no sabía cuál de los hijos de los fundadores de Macondo sería el coronel.

—¿Y lo decidieron ellos?

—Ellos lo deciden. Mira, es que dicho así parece mucho teatro de escritor, pero Remedios, la bella, de acuerdo con mis notas se fugaba con un hombre y los Buendía guardaban las apariencias diciendo que se había ido al cielo en cuerpo y alma, y a la hora de la verdad, creo que ha sido mejor que se fuera al cielo en cuerpo y alma.

—No sé hasta qué punto tú tenías derecho a llevarte del mun-

do a esa maravilla de muchacha.

—Lo que es tremendo de escribir es eso: es descubrir el libro, descubrir los personajes, ver cómo se van haciendo.

—¿Tu dictador, desde el comienzo, es viejo, viejísimo?

—Siempre. Me interesaba la imagen del dictador viejo y no su evolución: cómo era a los veinte, treinta, cuarenta años; eso me metía en complicaciones de historiador en las que no quería entrar.

—¿Te queda algún problema serio que resolver?

—Encontrar un equilibrio difícil en el libro. La novela es una meditación sobre el poder; el poder por el poder. Ahora, el gran problema de conciencia que tengo yo es el temor de que toda esta meditación absuelva al dictador, en el sentido de que aparezca como víctima de unos aparatos y de un conjunto de circunstancias, cosa que no creo que sea históricamente cierta. Entonces, ese equilibrio es el que hay que encontrar.

—¿No es el dictador el que determina el curso de los acontecimientos?

—Sí, siempre determina, pero determina fundándose en malas informaciones.

—¿Con qué criterio decide?

—Sus decisiones conducen úni-

ca y exclusivamente a mantenerse en el poder.

—¿Nunca toma en cuenta el interés del pueblo?

—No. Hay un momento en que le dicen que se puede hacer tal cosa para mejorar la situación de los pobres y él dice que esas son pendejadas, que los pobres no tienen remedio, y dice una frase: «El día que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo».

—Entonces está claro que quiere el poder: lo quiere por el poder mismo y para nada más.

—El poder por el poder.

(Otro breve silencio en la grabadora, con ruidos de encendedores y cubos de hielo en los vasos.)

UN DECALOGO PERSONAL

—¿Qué más tienes por ahí?

—Una pregunta que reservaba para cuando hubiéramos hablado bastante de tus libros. Me interesaría conocer el decálogo personal de García Márquez, sus valores, sus principios.

—Bueno, mira: después que tú tomas todas esas decisiones que son de tipo literario, pero que no están determinadas, como hemos hablado, por la formación política, entonces te encuentras en una situación como la mía en este momento: solicitado por los periodistas, por los editores, en fin, por todo lo que va sabemos que trae una situación así.

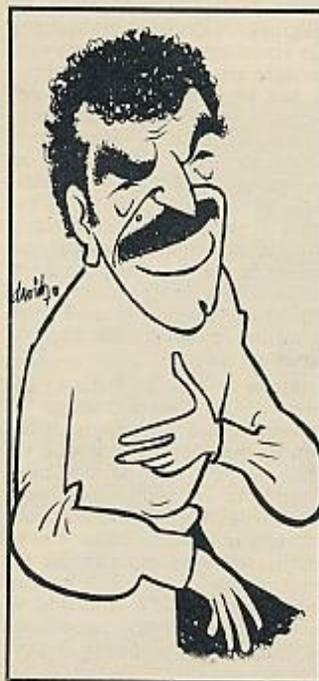
«Entonces se plantea un problema que yo no sabía que se iba a plantear: es el de la conducta del escritor progresista, no militante, que vive en el mundo capitalista.

«Es decir, esto te obliga a crear una ética que te la tienes que ir creando solo, porque no te la enseñan en la escuela, te la va enseñando la vida cotidiana y esa ética está muy relacionada para mí con el dinero: yo creo en el poder corruptor del dinero y vivo vigilándome y cuidándome todos los días de eso.

«Yo no tengo ambición de dinero o tengo ambición de dinero en la medida en que me permito comprar mi tiempo de escritor. Y creo que en un sistema capitalista el único dinero limpio que puedo recibir es el que me dé la venta de mis libros. No me interesa el dinero, pero no dejo que los editores me roben un centavo, porque, ¿tú sabes cómo se distribuye el dinero que produce un libro?

—No muy bien.

—Es que los escritores somos vacas lecheras, viejo. De nosotros vive todo el mundo; yo me siento ahora a escribir este libro y no sé cuánta gente va a vivir de



«PARTE DE MI PATRIMONIO POLITICO ES QUE ME NIEGUEN

GARCIA MARQUEZ: LA VISA DE LOS ESTADOS UNIDOS».

él. El que está trabajando soy yo, pero hay unos señores que están sentados esperando que yo lo escriba para imprimirlo, distribuirlo y venderlo, y el libro está encarecido por todo eso; son libros carísimos.

«Un noventa por ciento del precio del libro, no sé exactamente cómo, se reparte entre el editor, el distribuidor y el librero. Queda un diez por ciento, del que ya te vienen descontados los impuestos, y tienes que pagar todavía a tu agente un diez por ciento de esa suma. Entonces, fíjate esta cuenta: *Cien Años de Soledad* vale en España ciento ochenta pesetas. Yo me gano —en cifras redondas— dieciocho pesetas; descontando el agente, di tú dieciséis pesetas. ¿Cuánto cuesta la entrada al cine si yo quiero llevar a mi mujer y a mis dos hijos? Cincuenta pesetas por persona, doscientas pesetas. Yo gano dieciséis pesetas por libro. ¿Cuántos libros tengo que vender para llevarlos al cine? No sé: doce o trece libros. ¿Te das cuenta? Y todavía queda por pagar todo lo demás: la casa, mil cosas. Mientras tanto, ¿cuánto está ganando el editor y los otros intermediarios? Mira, todo se reduce a esta frase, que es imbatible: todos los editores son ricos y todos los escritores son pobres.

«Entonces no dejo que me roben. Porque ese es mi dinero limpio: yo cuidó mucho las fuentes de mi dinero. Yo soy enemigo de toda subvención para escribir, de cualquier clase, sean becas de fundaciones, sean ayudas, inclusive premios; yo creo que de todas maneras ese dinero condiciona y compromete al escritor. Y esto lo creo hace mucho tiempo, y hace tanto tiempo que nunca, en ningún momento, acepté ni una beca para escribir ni un empleo oficial ni diplomático.

—Recientemente rechazaste el ofrecimiento del Consulado colombiano en Barcelona.

—Sí; a mí me ofrecieron el Consulado por un telegrama. Yo contesté con otro, no aceptando y diciendo algo así como que estaba muy ocupado. No quería entrar a debatir otras cosas. Creí que todo quedaría ahí, pero poco después el Gobierno colombiano hizo público el asunto y me di cuenta que el ofrecimiento no era tan inocente como yo creía y que podía parecer que cuando yo terminara mi novela aceptaría. Entonces hice una carta pública explicando que el rechazo tenía motivos políticos: que lo que yo rechazaba era el sistema de mi país a todo lo ancho, a todo lo largo y en todo lo profundo de su estructura anacrónica. Naturalmente, se ha interpretado que se me subió la gloria a la cabeza y que me pareció muy poquito un Consulado en Barcelona. Eso me tie-

ne sin cuidado, porque lo que yo pienso, y no tengo inconveniente en decirlo, es que América Latina, con un Miguel Angel Asturias tiene bastante, que no necesita dos. Yo creo que cuando uno no tiene una militancia activa tiene que ser muy escrupuloso en su militancia pasiva. A mí no me dan visa para ir a los Estados Unidos y yo no la quiero: yo creo que hace parte de mi patrimonio político el hecho de que me nieguen la visa para los Estados Unidos y que me nieguen la visa a los Estados Unidos precisamente por haber sido corresponsal de Prensa Latina en Nueva York, mientras los gusanos desembarcaban en Playa Girón.

—Pero yo te aparté de lo que me explicabas: tu preocupación por las fuentes de tu dinero.

DESPUES DEL CAPITALISMO

—Yo me di cuenta que lo que tenía que hacer era seguir trabajando, hacer trabajos afines hasta que pudiera vivir de mis libros; trabajé en periodismo, trabajé en publicidad, en televisión, en cine, sin aceptar nunca ninguna ayuda que me fuera ofrecida. Lo que estoy haciendo yo ahora con mis derechos de autor es comprando mi tiempo para dedicarme exclusivamente a escribir.

«Y entonces viene lo interesante: me preocupa cómo se va a resolver en la sociedad socialista este problema de la independencia del escritor, porque yo creo que el problema continúa en la sociedad socialista. Porque la solución de la Unión Soviética es peligrosa; es decir, el del escritor que vive a sueldo del Estado únicamente para escribir. Primero: ya hay un condicionamiento del escritor, porque ese escritor probablemente hace lo posible por complacer a los funcionarios de quienes depende de que le continúen pagando ese sueldo. O escribe lo que cree que debe escribir y se presenta el caso de que eso no le gusta al funcionario, y entonces deja de ser escritor, aunque, probablemente, lo es. Ese es el mismo problema de algunos países socialistas.

«Ahora el caso de Cuba es interesantísimo, porque tengo la impresión, con la poca información de que dispongo, de que todavía no hay una política muy definida en ese sentido, que probablemente habrá de empezar pronto y que puede contar con el análisis de esas experiencias de otros países socialistas. Y porque pienso que en Cuba es donde se da una magnífica oportunidad de dar una buena solución al problema.

—Creo, como tú, que esa solución se encontrará en Cuba. Pero seguro que el dinero no contará: en Cuba se tiende a erradicar el dinero como medida del valor. Contará la vocación, el trabajo, la obra de un escritor que, integrado a la Revolución y con su libertad de creación garantizada, no tendrá preocupación por la forma en que sean resueltas sus necesidades. Pero no creo, francamente, que este sea un problema inmediato. En Cuba los escritores, que se sienten revolucionarios, difícilmente pueden plantearse hoy dedicarse todo su tiempo a la literatura: lo dividen entre otras tareas apremiantes que hay que hacer y su obra. Yo te diría que hay demasiado ruido en la calle para ponerse a escribir así, sin más. Pero esto que hablamos me sugiere hacer una pregunta sobre la militancia del escritor: ¿Tú crees que esa militancia del escritor se agota en su literatura?

—Justamente ese es un problema de conciencia. Yo creo que no. Yo creo que, de todas formas, queda tiempo para otro tipo de militancia. Pero eso nos lleva a otro problema, que es la contradicción entre la vocación y la convicción. Así que yo tengo la convicción de que la militancia política del escritor no se agota en su literatura, sino que puede dar más, pero mi vocación es dedicarme completamente a la literatura y a ella me dedico por completo. Tal vez la solución de este conflicto dependa de cada caso particular.

CUBA TODOS LOS DIAS

—Hace poco declaraste en una entrevista que las cosas que te interesan en el mundo son la música de los Rolling Stones, la Revolución cubana y cuatro amigos. Resúmeme tu vinculación con la Revolución cubana.

—Yo creo en la Revolución cubana todos los días.

—¿Cuál es el aspecto que más te importa de la Revolución cubana?

—Me importa que haga su socialismo tomando en cuenta sus propias condiciones, un socialismo que se parezca a Cuba y nada más que a Cuba: humano, imaginativo, alegre, sin óxido burocrático. Esto es formidable para toda América Latina, cuyas condiciones son muy parecidas a las de Cuba.

—¿Cuándo vas a Cuba?

—En cualquier momento. El borrador de mi libro lo tendré terminado en diciembre, y espero poder ir a Cuba los primeros meses del año que viene. Si yo no he ido antes a Cuba es por razones puramente prácticas: tenía que terminar mi novela.

—Bueno, creo que pasamos por encima de casi todo. Ahora te pregunto yo a ti, ¿tienes algo más?

—Hay algo más: no voy a escribir más novelas.

—¿Cómo es eso?

—Se me acabó el carbón, viejo. El Otoño del Patriarca cierra el ciclo de la soledad: un viejo dictador solo en palacio, entre sus vacas: ya no se puede pedir más soledad. No tengo pensado ningún tema para nuevas novelas.

—¿Qué escribirás?

—Cuentos: tengo unas cien ideas de cuentos. Escribiré muchos. Y quiero hacer otra cosa: reportajes novelados. Un poco a la manera de lo que ha hecho Truman Capote, pero, ¿cómo decirte?, menos preparado y efectista. Lo mío será tomar un hecho real y dar toda una historia, una mitología, las gentes... Mira, cuando estuve la última vez en Colombia, en un pueblo cerca de Bogotá, se envenenó mucha gente con el pan. ¿Te das cuenta qué tema formidable? Seguir la historia punto por punto: cómo se envenenó el pan, quiénes lo comieron, quiénes no, la muerte eligiendo así al azar, la vida de ese pueblo, sus leyendas y el pan, el veneno en el pan...

* * *

Ya está otra vez. Volvemos a empezar. Y la grabadora echa humo. Y uno tiene ganas de seguir oyendo y oyendo a este presdigitador de imágenes y palabras. Pero en algún punto hay que parar, aunque la entrevista, contra todo lo que parezca, sólo duró ciento veinticuatro días y sus noches; consumimos en forma de cigarrillos, cigarros, picaduras de pipa y bolas de mascar, la carga de tabaco de tres carabelas llegadas hace unos días a Barcelona de un puerto impreciso del Caribe y utilizamos unos catorce kilómetros de cinta magnetofónica importada de Neerlandia.

Cuando, al anochecer del último día, el coronel Aureliano Buendía se despidió de nosotros porque había dejado inconcluso un pescadito de oro, y Remedios, la bella, recogió sus sábanas para remontar vuelo por la ventana y sólo quedaban algunas vacas buscando restos de yerba entre los sillones, entró Mercedes, la mujer de García Márquez, y respiré aliviado porque no se parece, por fuera, a Ursula Iguarán: es una belleza tranquila, que le mira a uno desde Macondo, y los dos hijos, Rodrigo y Gonzalo, con los brazos tatuados con animales y flores y nombres que me dijeron y quise creer que eran calcomanías. Y también me fui yo, pero, eso sí, al salir, como descuido, les miré por detrás los pantalones y puedo dar fe: no tienen cola de cerdo. La estirpe, afortunadamente, continúa. ■ E. G. B.