

ERIC NEPOMUCENO

LA casa es grande, con muebles confortables y de un discreto buen gusto, buenos cuadros en las paredes, un silencio austero. Uno sale de la casa, cruza el jardín interno, el césped bien cuidado, y llega al templo sagrado: una pequeña construcción aislada, un estudio de unos 30 metros cuadrados, plantado en el fondo del jardín. Entre la casa y la puerta del templo la distancia es corta, pero es suficiente para que uno se de cuenta del suave aroma del limón y del naranjo. El estudio está fuera de la casa, y la casa está fuera del mundo.

El estudio está dividido en dos ambientes. El de la derecha tiene un sofá, un sillón, una mesita, una heladera, una especie de bar con unas cuantas botellas—hay vino, ron cubano, whisky, gaseosas— y en las paredes hay cuadros y fotos de familia. El otro ambiente, a la izquierda, es el rincón más sagrado del templo. Ahí están los libros, que son pocos, los discos, que son muchos, un aparatoso equipo de sonido, un pequeño cuadro del brasileño Volpi, una foto con Fidel Castro, más fotos de familia, otra foto con Buñuel. Y, por fin, la mesa amplia y de madera oscura, donde el dueño del templo suele trabajar. Una mesa rigurosamente bien ordenada, donde uno deja caer ceniza del cigarrillo y se siente definitivamente pecador.

Metido en un overol azul, posiblemente hecho a medida,



Gabriel García Márquez. (Dibujo de Fuencisla del Amo.)

EL ARTESANO DE LA PALABRA

campesín, y los campeones suelen ser duros.

El hombre del overol azul escribe a máquina. Las correcciones, que son pocas, las hace con tinta negra. Le gusta tener las páginas limpias: en sus originales, son poquitas las tachaduras. Dice que tener la página limpieta es

el dueño de eso todo, un colombiano llamado Gabriel García Márquez, se refugia en su estudio todos los días, entre las nueve de la mañana y las tres de la tarde. Bueno, eso de «todos los días» es un decir: la verdad es que el trata de ocultarse del mundo en ese horario, pero a cada tanto acepta (o busca) pretextos para ser interrumpido. Entonces, se queja de que nadie le deja trabajar en paz. No es el único caso en la historia de la literatura: Ernest Hemingway, por ejemplo, no admitía jamás ser interrumpido, y a cada rato interrumpía su trabajo para quejarse de que los amigos, los editores o los periodistas no lo dejaban trabajar.

El hombre en el overol azul es dueño de un humor ágil, una sonrisa amplia y una inmensa capacidad para contar historias. Quien lee lo que él escribe dice que es dueño también de una chispa muy especial, un talento espectacular. Quien lo conoce más o menos bien dice que, además del humor y de la vanidad, fruto de la seguridad de haber escrito cosas muy buenas, el hombre del overol azul es también dueño de una inmensa capacidad de ternura y de generosidad. Pero no estoy muy seguro de que a él le agrade esa imagen: al fin y al cabo, se trata de un

una especie de superstición. No escribe jamás a mano: no absorbió esa lección de escritores como Hemingway o Juan Carlos Onetti, a quien tanto admira. Dice que aprendió a escribir en un periódico, y todos sabemos que en las redacciones, ni siquiera las cartas de renuncia son escritas a mano.

Frente a su pequeña Smith Corona eléctrica, el hombre del overol azul trabaja con la paciencia y la meticulosidad de un viejo artesano: construye pequeñas piezas, trocitos de historia que va sumando, hasta llegar al resultado que quiere.

Tiene lujos y manías. Y cuenta de algunos «lujos de best-seller»: un calentador con termostato, que hace con que la temperatura en su estudio sea absolutamente la misma 24 horas por día, 365 días por año; los jeans hechos a medida, y con un detalle más sofisticado aún: la tela es comprada en Bangkok. Cuenta más: dice que todos los días, a las once en punto de la mañana, hace una interrupción en su trabajo, para comer un canapé de caviar. Ese último «lujo de best-seller» lo hace reír mucho. Y, a mí, dudar un poco de su veracidad.

A algunas de sus manías llama «método de trabajo». La

GARCIA MARQUEZ

cuestión de la lectura de los amigos, por ejemplo.

Se confiesa, además, un asombrado admirador de las conquistas de la técnica: su casa tiene un conmutador telefónico, sus originales son fotocopios de manera que él pueda disponer de varias copias para en ellas hacer correcciones sin ensuciar el manuscrito, y le encantan los marcadores de color amarillo, para subrayar o tachar sin que la frase en cuestión desaparezca.

Parece ser un tipo alegre, el hombre del overol azul. Dice que, entre sus libros siente que escribió uno «invulnerable», un librito llamado «El Coronel no tiene quién le escriba». Y aunque todos sus libros vendan muchísimo, sabe que aquel a que los críticos consideran una obra-prima, «Cien Años de Soledad», es también un fenómeno increíble de ventas. Dice que no tiene idea de cuánto vende por año, ni de cuánto cobra.

Hace cinco años, el hombre del overol azul ya era un campeón de literatura y de ventas. Y, de repente, anunció que no publicaría literatura mientras otro campeón, llama-

do Pinochet y dedicado a la barbarie, siguiese en el poder.

En ese tiempo publicó material periodístico —algunos frustrados, como sus notas sobre la revolución de los claveles en el Portugal del 74, y otros especialmente bien sucedidos, como sus notas sobre Angola (1). Y siguió escribiendo: terminó una novela, llamada «Crónica de una Muerte Anunciada», tiene adormecidas en un cajón todas las cuartillas de un libro sobre Cuba y ahora camina rápido en un libro de cuentos.

A algunos amigos, en charlas informales, dijo que pensaba publicar la novela «pese a Pinochet». Pero, si la conversa es una entrevista, él insiste en su huelga. Así que, hasta que ocurre algún cambio, oficialmente no habrá un nuevo García Márquez en las librerías mientras haya un viejo Pinochet en el trono.

(1) Triunfo publicó estas «notas» en 1977 y posteriormente otros trabajos de García Márquez: sobre el XX aniversario de la revolución cubana, en 1978, y, a finales del pasado año, un extenso trabajo sobre Vietnam hoy.

¿ COMO te sientes, al cumplir cinco años de tu «huelga literaria»?

—Quiero, primero, hablar sobre la huelga, la no publicación de literatura que tú llamas huelga. Surgió aquí, en México, hace unos cinco años. Había una reunión de la Comisión Investigadora de los Crímenes de la Junta Chilena y, cuando llegué, los periodistas empezaron a preguntar por mi próximo libro. Yo recién había publicado «El Otoño del Patriarca», pero los periodistas preguntan siempre por el próximo. Nació pregunta mucho por lo que acabó de salir. Creo que esperan que en el próximo el escritor se hunda...

—¿Y decidiste, entonces, declararte en huelga?

—La decisión ya la había tomado antes. Aquí, lo que hice fue aprovechar la oportunidad. Me acuerdo que, en aquella época, expliqué que no volvería a publicar literatura mientras Pinochet se mantuviera en el poder, porque pensaba dedicar todo mi esfuerzo al periodismo político.

—¿Y con qué argumento?

—Bueno, el periodismo es un arma mucho más rápida que la literatura. Creo que es un arma tan poderosa como la literatura, desde en punto de vista político. Es que los tiempos son distintos: el periodismo es un arma de emergencia, para batallas a corto



García Márquez en la capital vietnamita, Ho Chi Minh, visitando un colegio para huérfanos de la guerra.

plazo, mientras la literatura es un arma más lenta, aunque más eficaz. Me acuerdo de haber dicho, en aquella época, que no volvería a publicar, pero que eso no quería decir que fuese a dejar de escribir. Escribo todos los días, como siempre.

—¿Y cómo te sientes ahora, escribiendo todos los días sin saber cuándo lo que escribes será publicado?

—Hemingway decía que todo libro terminado es como un león muerto. Y yo pienso exactamente lo mismo: la angustia y la tensión están en la máquina de escribir. Cuando el libro se terminó, me preocupó muy poco. Lo peor de la literatura es empezar.

—¿No te pones ansioso, esperando ver el libro impreso, listo, en las librerías?

—No. Ansioso me siento mientras escribo. Cuando termino un relato o una novela, me siento exactamente como todos los escritores, los buenos y los malos: «que cosa buena escribí!». La ansiedad existe mientras escribo, después no.

—¿Cuándo consideras un libro terminado?

—En primer lugar, cuando me siento seguro de lo que hice. A partir de entonces, se desarrolla todo un ciclo, que a veces es bastante prolongado: paso el manuscrito a algunos amigos, una

docena más o menos, y que son siempre los mismos. Esos amigos leen el libro, discuten conmigo, pues pido una lectura crítica, una lectura de trabajo. Muchas veces oigo recomendaciones para que cambie cosas, y muchas veces acepto esas sugerencias. Alvaro Mutis fue el primero en leer la novela que acabo de terminar, «Crónica de una Muerte Anunciada», y me recomendó cambios en partes extensas e importantes. Hice muchas modificaciones, es decir, muchos cambios en las partes que él criticó, porque creí que él tenía razón.

—¿Y él aprobó las correcciones?

—Ah, eso no: después de leer una vez, mis amigos sólo volverán al libro impreso. No enseño nunca las correcciones. Si lo hiciera, correría el riesgo de que el libro no acabara nunca. Esos amigos, además de la lectura del libro terminado, siguen de cerca lo que escribo: suelo hablar con ellos sobre lo que estoy escribiendo, contar lo que hago, y observo sus reacciones. Ahí, creo, empieza la «lectura de trabajo»: mientras cuento lo que escribo.

—¿No compartes, entonces, otra lección de Hemingway, que decía que no se debe jamás hablar de lo que se está escribiendo?

—Creo peligroso contar una historia antes de escribirla. Mientras ella está siendo escrita, ese peligro no existe. Lo que existe, muchas veces, es que uno imagina una historia, cree tratarse de una historia sensacional y, al pasarla al papel, esa historia se marchita. Pero eso es otra cosa.

—¿Cómo se cierra el ciclo de la lectura de los amigos?

—Después que todos lo leyeron, y que yo haya hecho los cambios que me parecieron necesarios. A partir de entonces dejo el libro dormir un tiempo más, como los buenos vinos, y lo considero terminado. Cerrado ese ciclo, el libro no me interesa más: una cosa es el fenómeno del libro escrito, otra cosa es el fenómeno de la publicación, que no me interesa.

—¿Nunca vuelves a los libros que publicaste?

—Casi nunca. Hago lo que puedo para no volver. Ahora releí los cuentos, porque sentí que en algunos había ciertas claves que no habían sido desarrolladas, agotadas, y que me servirían para los cuentos que estoy escribiendo. Pero normalmente no vuelvo.

—¿Qué influencia tiene Mercedes, tu mujer, en esas correcciones?

—Mercedes sólo lee el libro impreso. El primer ejemplar impreso es de ella. Me espanto con su serenidad: me ve discutiendo con mis amigos, muchas veces peleando por el libro, cuyo manuscrito está ahí, al pie de la cama. Pero ella decidió no leer jamás mis manuscritos: dice que tiene miedo.

—¿Durante ese tiempo en que no has publicado literatura, cuántos libros terminaste?

—Uno, esa novela, una historia corta, de unas 150 páginas. Ahora estoy trabajando en un libro de cuentos, algunos están terminados, pero el libro todavía no.

—¿Y el libro sobre Cuba?

—Está parado. Muy avanzado, pero no pienso publicarlo por ahora: es un libro crítico, y tengo miedo que pueda ser utilizado contra la Revolución. Mis amigos cubanos quieren que yo lo publique, pero todavía no lo doy por terminado.

—¿Quiere decir, entonces, que sólo un libro está listo para su publicación?

—Por ahora, sólo la novela. Que, a propósito, es basado en un hecho real y escrito de modo muy directo, muy rápido. La historia está contada en el principio del libro, pues quise evitar aquel suspenso vulgar, lleno de trampas. Pero todos los que lo leyeron terminaron pegados al libro justamente por eso: acostumbrado a las trampas de los libros de suspenso, el lector termina creyendo que ellas van a aparecer a cualquier momento, y no logran dejar el libro. Entre los amigos que leyeron el libro ocurrieron varias reacciones curiosas. Quiero contarte la de Angel Rama: él no sabía ni tenía medios de saber que la historia está basada en un he-



cho real. Terminada la lectura, lo primero que me dijo fue: «Esta es una historia real». Quise saber como había llegado a esa conclusión, y Rama me dijo que la vida tiene irregularidades que la literatura no tiene. Por esas irregularidades se había dado cuenta que la historia contada era verdadera...

—¿Y ese libro ya está siendo negociado?

—No, está durmiendo. Yo le dije a Carmen Balcells, mi agente, que no haga ningún compromiso con ese libro. Ella tiene una copia del manuscrito, y sólo lo muestra a quien yo indico. Ningún editor, por ahora.

—¿Hay alguna relación entre ese libro y los anteriores?

—Creo que en todo lo que escribo existe una cierta relación, un cierto sentido de continuidad. Los cuentos, por ejemplo: cuando los reúno en un libro, su orden es fundamental para mí. Yo escribo un libro de cuentos, no reúno cuentos para hacer un libro. Sé cuál es el orden, y no me refiero al orden cronológico en que fueron escritos, sino al orden de publicación, la secuencia de lectura. Alterar ese orden es, para mí, como alterar los capítulos de una novela. Siento esa secuencia, por ejemplo, en los cuentos que estoy escribiendo ahora.

—¿Son esas las historias sobre latinoamericanos exiliados en Europa?

—No son propiamente historias de exiliados: son historias de un destierro, el del propio autor. La continuidad está dada por ese hecho: el autor, que es personaje de todos los cuentos. Y, creo, por otros factores. Pero eso sólo lo sabrás leyendo el libro.

GARCIA MARQUEZ

—¿Cómo surgió la idea de un libro sobre latinoamericanos en Europa?

—Bueno, la historia del libro es esa: cuando llegué a Europa en 1955, a Roma, ocurrió un episodio que me llamó la atención, y escribí una frase, una pequeña nota. Y después seguí apuntando pequeñas frases sueltas que me dan la clave de la historia.

—¿Anotabas el episodio, un resumen, o qué?

—Frasas. Por ejemplo: «17 ingleses envenenados». Otra, de este mismo cuaderno: «Cuando alguien muere, el espejo no queda nublado». Otra: «Doctor, debo advertirle que ella está en el segundo mes de embarazo». Esas frases me dan lo que podríamos llamar la clave mnemotécnica, es decir, me permite recordar otras cosas. A partir de esa clave, recuerdo el resto.

—Así que ahora estás usando 25 años de anotaciones...

—Sí. Empecé a escribir las historias, los cuentos, el año pasado. En 1979, escribí unos tres cuentos, entre 20 y 40 cuartillas. En 1980, hasta hoy, escribí otros siete u ocho. Cuando reuní todas esas notas, que nunca supe para qué servirían, comencé a estudiarlas, y me di cuenta de que todas tenían una cosa en común. Primero, el argumento se desarrolla en distintas ciudades de Europa, pero el protagonista es siempre un latinoamericano. Ahí ya había un hilo común. Después, surgieron otros puntos de contacto: a medida en que iba estudiando las anotaciones, se hacía más evidente el shock entre dos culturas, la europea y la nuestra. Quedó claro, para mí, cómo los latinoamericanos, de algún modo, no estamos nunca en Europa. Los mexicanos, por ejemplo: cada vez que me tropiezo con uno en Europa, oigo que el miércoles está volviendo a México. Siempre esperan el próximo miércoles. Ese es, pues, el origen de esos cuentos.

—¿Qué no dejan de ser cuentos del exilio, ¿no?

—De acuerdo: no dejan de ser cuentos del exilio, aunque no sean

historias de exiliados o con exiliados. Lo que el libro da, al final, es una cierta dimensión de lo que significa vivir exiliado. Son historias del destierro del propio autor. Son experiencias de alguien que se fue, aunque en el caso del autor no existan los motivos del exilio político de hoy. En realidad, me fui a Europa casi por una casualidad, y me quedé. No deja de ser un exilio.

—¿Y en ninguno de los cuentos de ese libro aparecen lugares imaginarios, como Macondo?

—No, ocurren específicamente en Europa y con algo que puede ser un truco literario, pero que es de una gran eficacia: todos los cuentos son ficción, pero los lugares y su descripción son de un rigor absoluto. En este cuento, el personaje vive en París, en un hotel, y yo fui a ese hotel. Si vas, verás que la casa existe, el número es real, la escalera está como en el cuento, el número de peldaños es correcto... la descripción es de tal manera minuciosa y apegada a la realidad que si vas a comprobar acabarás creyendo que todo el resto de la historia tiene la misma exactitud.

—¿Aunque sean historias de ficción,

los cuentos se basan en experiencias verídicas?

—El protagonista de todas las historias es, repito, el propio autor. De algún modo, son mis experiencias de las muchas veces en que fui a Europa y de las largas permanencias mías allá. Una de las conclusiones a que llego, en la medida en que escribo el libro, es que Europa no me gusta. La otra es que el único gran error, el mayor error que cometí en mi vida, fue no haberme quedado en mi país.

—¿Y podrías haberlo hecho?

—Sí, podía. La pregunta que me hacen mis amigos es si yo sería la misma persona y si hubiera hecho la misma obra. Pero eso es algo imposible de saberse. Lo que sí sé es que el precio que pagué por esa obra, de algunos años hasta hoy, es una nostalgia que cada vez crece más, y que ya no tiene remedio. Porque ahora siento que los vínculos se rompieron. Encuentro mis amigos, los lugares son los mismos, me siento muy a gusto en Colombia, pero sé que ya no hay más un vínculo: yo lo rompí, y sé que no logré ni lograré establecerlo con ningún otro lugar en el mundo.



Gabriel García Márquez y Miguel Littin en Tlacotalpan (México), durante el rodaje de «La viuda de Montiel» (1979), adaptación para el cine de un cuento del primero.

-La experiencia de la salida, de Europa, ¿no fue importante?

-Siempre que converso con escritores amigos digo que esta experiencia es sumamente importante. Creo que es algo indispensable en la formación de un escritor, el poder ver a su país y a su gente desde otra perspectiva, desde afuera. Pero antes de que se rompan los vínculos, hay que volver. Porque esa ruptura uno la siente, a partir de un determinado momento o de una cierta edad. Pero, en mi caso, cuando la sentí ya era demasiado tarde. Vivo bien aquí, me siento bien, tengo amigos, pero sé que no soy de aquí. La verdad es que sé que no soy de ninguna parte. Eso, claro, es totalmente diferente de otra cosa que dije antes y en la cual sigo creyendo: para mí, no existen las fronteras en América Latina. Creo en eso. Pero esa es una cosa de carácter político, algo en que creo racionalmente. Emocionalmente, es distinto.

-¿En qué medida crees que esa falta de un puerto hacia donde volver influye en lo que escribes?

-Comienzo a darme cuenta de eso ahora, sobre todo en los cuentos. Es la primera vez que me arriesgo a salir literariamente de mi país. Y leyendo los cuentos, entiendo que soy extraño a esos lugares, principalmente a Europa. Los vínculos culturales se rompieron y no se rehicieron en Europa.

-El vínculo se rompió, entonces, hace mucho.

-Sí, pero sólo ahora tuve conciencia de eso. No tenía conciencia exactamente de cuánto eso me afecta. Entré en un estado de nostalgia permanente. Y cuando voy a Colombia, confirmo que siento nostalgias por un lugar que no existe, un mundo que ya no existe.

-A partir de tu experiencia personal, ¿cómo ves el actual exilio de los latinoamericanos en Europa?

-Ahí entramos en otro tipo de análisis, el político. Lo que puedo decir es que el fenómeno del exilio para los latinoamericanos es muy grande. Ha existido siempre, es verdad. Pero creo que en nin-

guna época haya sido un exilio tan largo y tan masivo. Cuando fui a Europa por primera vez, el fenómeno del exilio era quizá más genérico que hoy: había nicaragüenses de Somoza, argentinos de Perón, peruanos de Odria, colombianos de Rojas Pinilla, venezolanos de Pérez Jiménez, cubanos de Batista, dominicanos de Trujillo, es decir, era algo más genérico. Pero el problema no tenía la persistencia y la profundidad que tiene ahora. Además, los exiliados de ahora tienen una tendencia a la asimilación a los lugares de exilio, una cierta dosis de desesperanza. Hoy día, cada vez más se dice «esto va para largo». Hay chilenos, argentinos y uruguayos hace muchos años. Ustedes, los brasileños, tuvieron quince años... Los que salieron a los diecinueve, veinte años, al volver ahora son otras personas. Por ellos pasó toda una vida. Creo que sería preciso tener un temperamento muy especial para que no se diesen cuenta de que están retornando a un país extraño.

-De esos amigos a quienes les muestras lo que escribes, ¿hay alguno que esté viviendo en su país, o son todos también desterrados?

-Casi todos... fíjate que no me había dado cuenta de eso. Sí, ahora que lo pienso, son todos desterrados. Y ahora que hablo de eso, me doy cuenta que con esos amigos tengo un tipo de relación que no existe con mis amigos mexicanos. Hay otro tipo de afinidades con mis amigos mexicanos. Quien vive en su casa tiene otro tipo de seguridad. En Barcelona, conocí personas que viven en la casa en que nacieron. Algunos viven en la casa donde nacieron sus padres. Eso, claro, de una gran seguridad. Probablemente, una seguridad esterilizante: tal vez la creatividad sea una función un tanto neurótica. Pero no tengo ninguna duda de que el hombre que vive en la casa en que nació es más feliz. Sólo que esa felicidad no sirve para nada, sirve para él y para nadie más.

-Admitiendo que la distancia estimule la creatividad, ¿cómo explicas el



hecho de que no haya surgido ninguna obra de peso entre los exiliados sudamericanos de las últimas décadas? No hablemos, claro, de Onetti. Pero, ¿y del resto, sobre todo de los jóvenes?

-No lo sé. Ese es un problema que tal vez deba ser explicado por los críticos, los sociólogos, los antropólogos. Creo que sería un poco mecánico explicar las cosas de esa forma. Tendríamos que analizar país por país y ver el por qué de esa eventual disminución de creatividad en el exilio. Mi tendencia es buscar explicaciones políticas, y perdería la espontaneidad con que estamos hablando.

-¿Por qué?

-Porque si me colocas en una contradicción política, elegiré siempre la explicación que más me convenga políticamente.

-¿Qué dirían tus amigos chilenos si «Crónica de una Muerte Anunciada» saliera a las librerías mientras Pinochet sigue en el poder?

-Mis amigos chilenos, tanto los del exilio como los del interior, me presionan mucho. Dicen que mi insistencia en no publicar es un arma de dos filos: al fin y al cabo, Pinochet me tiene callado, y eso es una especie de homenaje. Pero, como nunca publico un libro con apuro, creo que tendré tiempo. Pinochet cae antes.

-¿De qué sirvió tu huelga?

-Fue efectiva por lo menos en un aspecto: en los últimos cinco años, no hubo un único periodista que no me preguntara sobre ese tema. Si medimos todos los centímetros publicados en el mundo, tendremos toneladas de papel. Y, además, las huelgas no siempre resultan: lo que importa es el gesto. ■ E. N.