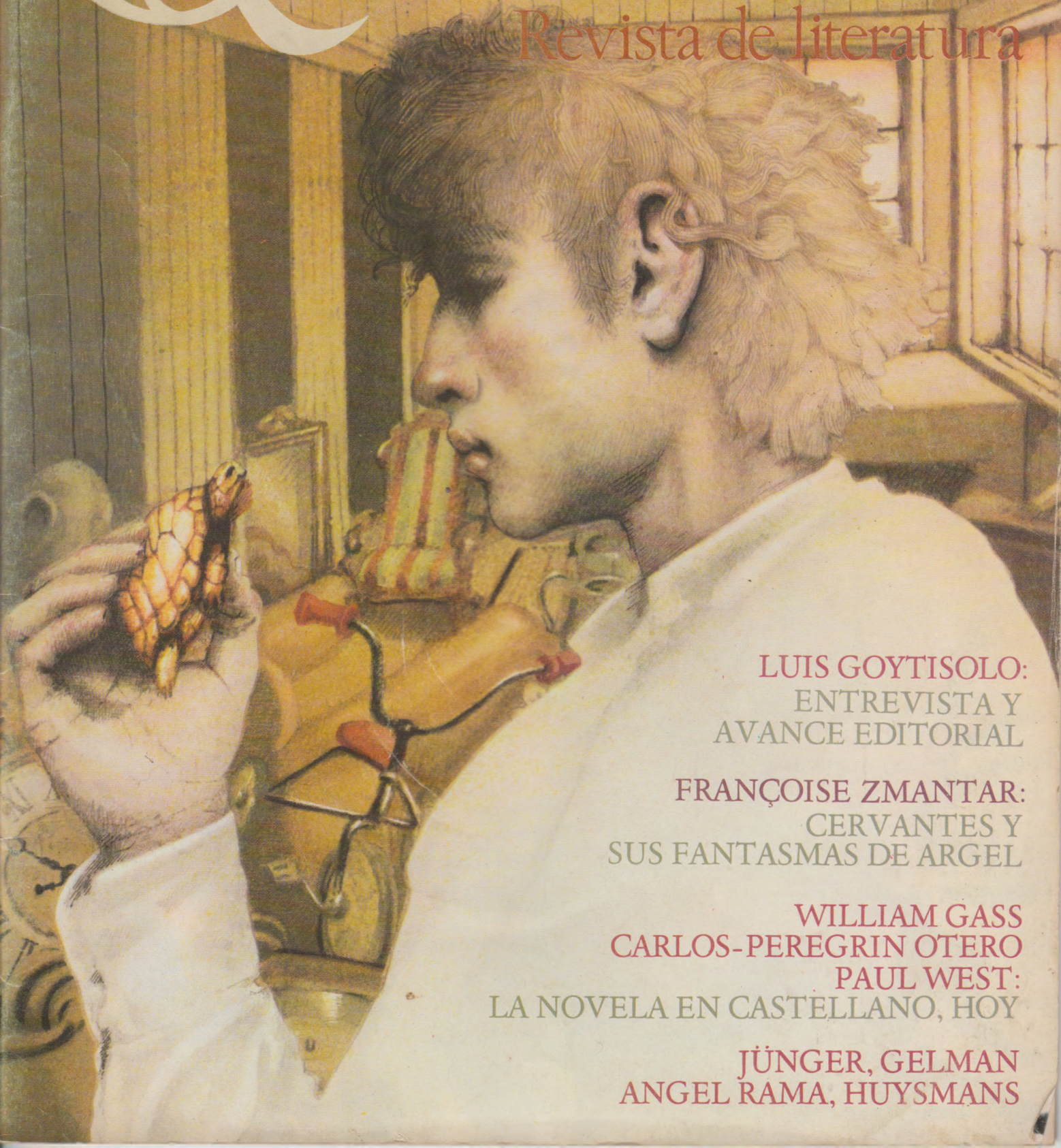


DICIEMBRE 1980 — NUMERO 2 — 175 PTAS.

# Quimera

Revista de literatura



LUIS GOYTISOLO:  
ENTREVISTA Y  
AVANCE EDITORIAL

FRANÇOISE ZMANTAR:  
CERVANTES Y  
SUS FANTASMAS DE ARGEL

WILLIAM GASS  
CARLOS-PEREGRIN OTERO  
PAUL WEST:  
LA NOVELA EN CASTELLANO, HOY

JÜNGER, GELMAN  
ANGEL RAMA, HUYSMANS

— Tú has sido durante algunos años director de las páginas literarias de una de las revistas más importantes de América Latina; nos estamos refiriendo a *Marcha*. ¿Podrías hablarnos de esta experiencia tuya en dicha revista?

— Todo el período de *Marcha* significó un extraordinario momento de la cultura uruguaya y, además, latinoamericana. Llegó a tener una difusión muy amplia en el medio intelectual latinoamericano, fundamentalmente por la relación que pudimos fijar en la revista entre una posición política crítica, muy variada de doctrinas —aunque yo diría con una tendencia socialista dominante— y al mismo tiempo, una especie de preocupación por la modernización de la cultura en general. El hecho de que *Marcha* haya vivido tantos años, hizo también que las secciones culturales hayan visto reemplazar sus directivos y sus equipos: yo, de este largo período de existencia de la revista, estuve diez años —del 58 al 68—. Quien precisamente inició las páginas culturales de *Marcha* fue Juan Carlos Onetti, en el año 1939. En lo que respecta al momento en que a mí me correspondió estar al frente de esas páginas culturales, diría que lo más importante que creo que pudimos realizar fue el tratar de insertar la cultura uruguaya, por su tendencia universalizadora, dentro de un marco lo más latinoamericano posible.

— Cuando se fundó *Marcha*, ¿se inspiró en algún modelo europeo, sobre todo en las grandes revistas francesas?

— Sí, creo que sí. El director tuvo en cuenta las revistas francesas. Pero *Marcha* se fue perfeccionando a lo largo de los años hasta alcanzar una fisonomía propia, casi arquetípica.

— No obstante, *Marcha* también se insertaría dentro de la gran tradición de importantes revistas latinoamericanas...

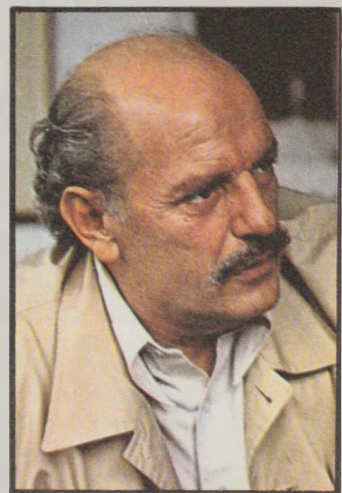
— Claro. *Marcha* aparece posteriormente a la fundación de revistas culturales de la categoría de *Amauta*, donde Mariategui realizó parte de su importante obra: es posterior también a *Avance*, de los cubanos. Es decir, *Marcha* nace, por una parte, de la experiencia previa de otras publicaciones en otros países americanos, y por otra, de la problemática política y sobre todo anti-imperialista, sin descuidar en ningún momento la necesidad de apropiación de las líneas más recientes de los vanguardismos europeos, sin que esto último implicara necesariamente una torpe copia de modelos estéticos extranjeros.

— ¿Podríamos decir entonces que *Marcha* se constituye en un órgano con un claro propósito de identificación cultural?

— En cierto modo sí. Pero fundamentalmente, arriesgaba una solución de carácter

## Entrevista con Angel Rama

# SIN CRITICA NO PUEDE HABER LITERATURA



—JORGE ERNESTO AYALA-DIP—

*Angel Rama, varias veces integrante del jurado del premio Casa de las Américas, editor, antólogo (prepara actualmente una antología sobre los escritores latinoamericanos posteriores al Boom), y ensayista orientado hacia el campo de la sociología de la literatura y la industria editorial en el ámbito de habla castellana, nos brinda ahora la oportunidad de intercambiar con él algunos juicios sobre el quehacer literario, fundamentalmente de carácter latinoamericano.*

*Su condición de abierto conversador hace que, con naturalidad, nos ocupemos, a lo largo de esta entrevista, de cuestiones estrechamente ligadas a la producción narrativa de hispanoamérica, como por ejemplo la importancia de la narrativa norteamericana actual, el sobresaliente o aparentemente escaso desarrollo de algunos géneros determinados, en el área de la literatura castellana, en América. Alguna opinión tal vez irreverente, sobre Borges, alguna predilección expresada con énfasis, matizan esta conversación.*

político que se hiciera cargo de cuál era la situación de esa cultura.

— Tú has mencionado hace un momento el concepto de *cultura urugüaya*, y algún intelectual argentino podría también hablar de *cultura argentina*. ¿No sería más legítimo, en todo caso, hablar de *cultura rioplatense*?

— Estoy de acuerdo contigo. Y nosotros hemos considerado que compartíamos modos culturales y sistemas de interpretación del mundo que no se pueden llamar de otro modo que rioplatense. Además quiero decirte que desde las páginas de *Marcha*, por citar un caso que ya hemos comentado, siempre hubo una preocupación muy acentuada por incorporar no sólo los hechos culturales de la región del Río de La Plata, sino aquellos que se registrasen en toda América Latina.

— Me gustaría que dijeras algo respecto a tu actividad como editor. Me refiero en especial a tu experiencia humana, práctica...

— En mi caso se da un aspecto un poco extraño y que siempre debo justificar: siendo un escritor y fundamentalmente un ensayista referido a temas de la cultura y de la literatura, he desempeñado sin embargo, desde que era muy joven, alguna actividad editorial, creando editoriales de las cuales algunas han sobrevivido poco tiempo —como corresponde a los años juveniles— y otras se han desarrollado mayor tiempo. En realidad se trató más que de editoriales comerciales, de un tipo de editorial cultural que se organizó como cooperativa donde no solamente nadie gana nada sino que normalmente pierde todo lo que gana en otro lugar, y en la que lo que preocupa es publicar las obras literarias que se entienden valederas, importantes; es decir, la editorial es pensada como una extensión de la actividad crítica. Uno cree, por ejemplo, que hay determinados valores, uno lo recomienda en las páginas de las publicaciones en las cuales colabora, pero se da cuenta que no le basta esto. Quiere además que ese libro llegue a las manos del lector y dices “ese es el libro que usted debe leer”. Entonces esta editorial, como fue el caso de *Arca*, se trató de una editorial destinada a presentar un panorama tanto de la literatura nacional como de la cultura latinoamericana que correspondiese a las pasiones de un crítico; de ahí que esta empresa haya tenido, me refiero a *Arca*, características especiales. Un ejemplo que creo que ilustra perfectamente esto que estamos comentando es el siguiente: en el año 1964 yo había leído varios cuentos de un escritor colombiano del que nadie hablaba y que se llamaba Gabriel García Márquez, que desde luego no había publicado *Cien años de soledad* y por lo tanto era algo así como un escritor

de cuarta categoría. A mí me parecieron apasionantes los cuentos, me pareció que realmente era uno de los escritores de talento que podía admirar, que correspondía a lo que a mí me importaba, y en cuanto lo conocí le dije: “oye, que pasa con tus obras”; Gabo entonces me dice: “nadie las quiere publicar, a nadie le interesa, si tú quieres publicar lo que puedas, sería lo mejor que me podía pasar”. Y efectivamente, comencé a publicar las obras de García Márquez, comenzando por *La hojarasca*. En esa época no había boom ni nada que se pareciera al mercadeo en que ha terminado un poco la gran literatura, la situación actual. En ese sentido la editorial funcionó teniendo en cuenta valoraciones estéticas y fundamentalmente el examen político, sociológico y económico de la realidad del país y de la realidad americana.

— Tu experiencia en *Arca* no es la última en materia editorial. Háblanos de tu actividad como editor en estos últimos años en Venezuela.

— La última experiencia editorial es la que vengo realizando en Venezuela, desde que me exilié en este país en el año 1972. Allí conseguimos que el gobierno nos ayudara y apoyara a un grupo de intelectuales para la concreción de un programa muy ambicioso, que consistía en fundar una biblioteca entera de quinientos volúmenes que fueran selectivamente recogiendo las obras más importantes de la cultura de toda América Latina desde sus orígenes precolombinos.

— ¿La Biblioteca de Ayacucho?

— Sí, Ayacucho, cuyo nombre hace referencia a la famosa batalla de Ayacucho, con la cual quedó sellada la independencia de América del Sur. Tenemos publicados cerca de cien tomos, que son unos inmensos volúmenes de quinientas o seiscientas páginas, que tratan de recoger lo que llamamos el legado de la historia cultural de un continente en los más diversos ámbitos —literatura, antropología, filosofía, pensamiento político— e incluso materiales poco difundidos y poco valorados —hemos publicado un libro sobre los utopistas socialistas del siglo XX, que eran unos pobres obreros que acababan de llegar de Europa y trataban de difundir una serie de ideas que eran enteramente novedad en el continente.

— Se trata por lo tanto casi de una empresa alejandrina...

— Justamente para evitar el peligro de la eternidad que acecha a la Biblioteca de Alejandria nos propusimos editar nada más que quinientos volúmenes. En cierto modo, si tú quieres, con una visión mucho más cultural esta biblioteca es una suerte de Rivadeneyra de la cultura latinoamericana e incluso muchos de los autores que

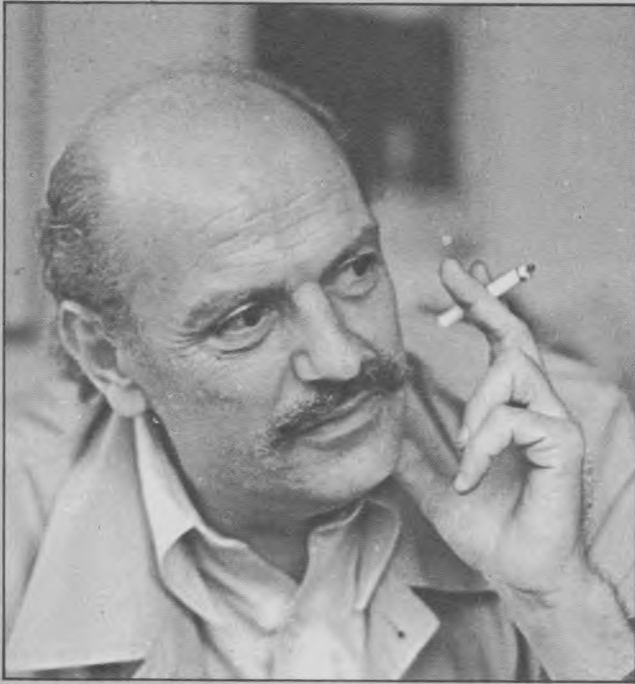
están en Rivadeneyra están también en la Biblioteca Ayacucho.

— Quisiera hacerte una última pregunta sobre este tema. Teniendo en cuenta tu larga experiencia en asuntos editoriales me gustaría saber si has elaborado alguna, digamos, suerte de filosofía del editor. Hace un momento has explicado el proceso mediante el cual decidiste publicar a García Márquez, por lo tanto es evidente que en este tipo de decisiones se impone fundamentalmente un criterio estético con un soporte fuertemente intuitivo. ¿Hasta qué punto es vital, en el desarrollo de una política editorial digna, la intervención del elemento intuitivo, y si tú quieres también de los caprichos personales del editor?

— El editor es un intermediario, es decir, él opera en relación con un público y con los productores de obras literarias. Por lo tanto está en una situación en la cual tiene que optar. Puede transformarse fácilmente en un comerciante —entonces solamente publica aquello que da un claro rendimiento económico— situación peligrosa en la cual yo creo que se está cayendo actualmente de manera muy pronunciada, en la edición en lengua castellana: o puede optar por una línea cultural constituyéndose por lo tanto en un editor positivo. Por supuesto que uno puede discrepar con sus orientaciones en materia de literatura, pero es evidente que lo que este editor siempre salvará con dignidad será un sistema de valores insoslayables que toda empresa editorial que se precie de tal tendrá que tener siempre presente.

— Quizá nos cuesta acostumbrarnos a este énfasis mercantilista en las operaciones editoriales. Lo cierto es que tenemos una idea tal vez un tanto romántica del editor, el cual nos imaginamos —y de hecho a veces lo imaginamos bien— decidiendo él solo, sin ningún tipo de presión, su política editorial.

— Bueno, ese tipo de editor al que te refieres duró hasta 1940 aproximadamente. Sin embargo, actualmente está ocurriendo un fenómeno curioso. La intervención de las multinacionales en el negocio editorial ha producido una catástrofe cultural porque en realidad significa la suplantación de la edición selectiva por la gran tirada y la obtención de altos rendimientos económicos. Ahora bien, esto también ha generado una respuesta, porque no se deja siempre de estar en un mundo dialéctico: la respuesta estriba en que han aparecido un amplio número de pequeños editores que a veces tienen una librería, o meramente una imprenta, o son cuatro amigos que se reúnen y que creen que hay cosas importantes que se deben dar a conocer. Por lo tanto esta gente es en la que se puede confiar que pueda mantener y sostener la difusión de los valores realmente literarios.



*“Los americanos y los alemanes son los que están a la cabeza de la producción narrativa en este momento.”*

— Quisiera hacerte una pregunta que tú mismo te haces en la introducción de los primeros cuentos publicados en *Diez maestros latinoamericanos*: ¿Cuáles han sido los orígenes literarios de los maestros de la narrativa contemporánea latinoamericana? Me agradaría que comentáramos un poco esta cuestión porque suele haber casi siempre algunos equívocos, cuando no ingratas omisiones, muchas veces por falta de información o un exceso de criterios apresurados. En una palabra, la impresión que puede tener hoy en día un estudiante universitario de filología hispánica es de que la literatura latinoamericana es un fenómeno casual —poderoso, de reconocida jerarquía, sin lugar a dudas— pero un fenómeno casual considerado más producto de una casualidad histórica, que de una larga tradición literaria que supera, para fundamentar con rigor, la existencia de fenómenos como García Márquez, Borges, Onetti, etc.

— Exactamente esto que tú piensas es lo que dice José María Castellet en un artículo, señalando que en España fue muy confusa y muy poco organizada la difusión de la literatura latinoamericana. Y evidentemente fue así. Se conocieron autores muy recientes, antes que los grandes maestros. Yo diría que esto es un poco la conse-

cuencia del franquismo. Es decir, el resultado de un largo período en el cual se produce el total bloqueo de la relación cultural, que debió ser normal y espontánea, entre España e Hispanoamérica. Entonces esto hace que en ese período del franquismo, que es el que corresponde en América a la aparición y el desarrollo de lo que llamamos la generación de los vanguardistas, o sea los escritores que surgen en los 20 pero que no empiezan a publicar sus obras importantes hasta los 30 ó 40, toda esa literatura no fuese conocida y difundida en España, cuando curiosamente lo normal era que la literatura de nuestros países se difundiera en España e incluso adquiriera conocimiento global gracias a las editoriales españolas. Por ejemplo, los autores regionalistas que son anteriores a los vanguardistas —Rómulo Gallegos, etc.—, publican sus libros en Barcelona, consiguiendo con ello que los conozcan en toda Latinoamérica, justamente porque la distribución interna allí era muy difícil. Por lo tanto, al ir produciéndose el deshielo del régimen franquista comienzan a conocerse a los nietos o bisnietos de la literatura latinoamericana y no a sus abuelos o tatarabuelos; es decir, se pierden de vista los orígenes. No obstante esta confusión se ha ido corrigiendo poco a poco, porque se han ido incorporando escritores como As-

turias, Neruda, Carpentier, Borges, es decir, los que podríamos llamar los maestros, aparecidos en los años 20. También debo decir que observo que actualmente hay una preocupación por ir rescatando a los autores marginales que se produjeron en la cultura americana y que son muy importantes, como es el caso de Felisberto Hernández, que sigue siendo un autor misterioso y marginal, o el de Martín Adán que también es un escritor extraordinario. Esta operación de rescate, inclusive se está realizando en la propia América Latina. Yo mismo pasé por la experiencia de tener que sortear dificultades producidas por la falta de conocimiento de autores claves en la historia de nuestra literatura cuando preparé la edición de seis tomos de las obras completas de Felisberto Hernández. Todos estos autores son aquellos que apostaron a cien años, como Stendhal, y por lo tanto hay que recuperarlos con un esfuerzo voluntario.

— Pasemos ahora al capítulo de las influencias literarias de otros países en la literatura latinoamericana, por ejemplo, la de la literatura norteamericana. ¿Hasta qué punto crees tú en la solidez y envergadura de esta influencia?

— Creo que es capital, realmente muy importante y que ha sido extraordinariamente fructífera. Y no se trata de un caso aislado, es decir, de una influencia que sólo la literatura de nuestros países haya sufrido. Creo que este proceso de expansión de la literatura norteamericana se ha operado universalmente. Curiosamente en la misma época en que Jean Paul Sartre descubre absolutamente maravillado a William Faulkner, lo descubren en América José Revueltas, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, autores todos éstos que están trabajando incluso sobre las líneas tendenciales de la obra de Faulkner, la cual se adaptó mejor que la de otros escritores norteamericanos a la problemática del continente. En adelante, la gran escuela de los sureños ha tenido una enorme divulgación, como lo atestiguan los casos de Truman Capote, Carson McCullers, etc., sin olvidar a los escritores del norte de los EE.UU., sobre todo a los ejercicios famosos, ya clásicos, de John Dos Passos y posteriormente las novelas de Hemingway. Y agregaría algo más: creo que la narrativa norteamericana es de las más inventivas, ricas y poderosas que existen actualmente en el mundo; para mí son ellos y los alemanes los que están a la cabeza de la producción narrativa en este momento. Los escritores norteamericanos que han asumido en estos momentos un gran espíritu crítico y se encuentran en una actitud de reexamen de toda su realidad, representan lo mejor de la aportación literaria actual. Por ejemplo, la última novela de Styron, *Sophie*, que es una novela de gran categoría, la mejor novela de Styron y una de las grandes novelas que se han escrito en los últimos años; curiosa-

mente, no ha tenido todavía la recepción que se merece, pero que sin lugar a dudas tendrá, porque insisto, creo que es una obra capital.

— **Habría que señalar también el modo peculiar de asimilación que supieron los escritores latinoamericanos operar sin incurrir en desmañadas transposiciones...**

— Bueno, a este respecto podríamos citar el caso de Juan Rulfo. Rulfo es un hombre que construye su obra a partir de las influencias tanto de Faulkner como de los nórdicos —Laxness, Hamsum— y sin embargo hay pocas literaturas tan radicalmente mexicanas, tan absolutamente sostenidas sobre una cosmovisión peculiar y además manejando una lengua prodigiosa por su laconismo y eficacia lingüística, y que además, representa una capacidad de audición de la sintaxis mexicana y de la manera de entonar y organizar el período prosódico, totalmente propia. Es decir, Rulfo es un gran escritor que no ha tenido miedo a las influencias pero ha sido capaz simultáneamente a través de ellas de ver una realidad propia, autóctona. Recuerdo una experiencia muy bonita que siempre contaba Alejo Carpentier: decía que oyendo a Stravinsky, él se dio cuenta de que los ritmos negros que se ejecutaban, frente a la bahía de La Habana, constituían una música extraordinaria; a partir de las resonancias de la música de Stravinsky, Carpentier comenzó a investigar la música negra cubana.

— **Hablemos un poco de un género literario, a veces esencial por su pertinaz ejecución en la narrativa latinoamericana, como es el cuento. ¿A qué crees tú que se debe esta esencialidad que adquiere la práctica del género breve en América Latina? ¿Acaso la influencia de las leyendas populares?**

— Mira, yo pienso que el origen de esta predisposición, a la que tú te refieres, por el cuento, es de carácter sociológico. En América Latina no es fácil publicar o no lo ha sido durante mucho tiempo, y por lo tanto el cuento de cinco cuartillas tiene mejores posibilidades de ser aceptado en una revista y ser publicado. El maestro del cuento latinoamericano, Horacio Quiroga, el mismo que establecía aquel principio de que un cuento es una novela a la cual le han sacado todos los rípios y que por lo tanto es un texto reducido a su esencia, adoptó esa forma concentrada, tan característica de sus cuentos breves y certeros, no sólo por la influencia de Edgar Allan Poe —que siempre es mucho más extenso y más decimonónico— sino porque el director de *Caras y Caretas* le dijo un día que un cuento suyo se publicaría siempre y cuando no se excediera de las cinco páginas. Esta adaptación a una imposición enteramente ajena al arte, pudo resolverla Quiroga con esa especie de energía y de ve-

locidad que tienen sus cuentos para decir exactamente lo imprescindible con la menor cantidad de palabras. Quizás este sea uno de los motivos. También está el que tú señalas, o sea la fuerza de las culturas rurales que acuñan el cuento folklórico, la narración breve.

— **Desde la difusión de los *Diez problemas para el narrador latinoamericano hasta la actualidad, muy diversas propuestas en narrativa se han abierto camino. ¿Hasta qué punto crees que estos problemas que planteabas hace unos años, tienen hoy vigencia?***

— Yo mismo me lo he preguntado. Estuve trabajando el año pasado en una serie de ensayos sobre la problemática del *Boom* y con ese motivo tuve que recoger y revisar ese ensayo que citas, y que fue escrito en el año 1964 e incluso sirvió para presentar una antología de textos de los narradores que comenzaban a ser grandes escritores por esas fechas: Carpentier, Onetti, Sabato, Vargas Llosa, Carlos Fuentes. Curiosamente, diría que no tengo demasiadas discrepancias con aquel ensayo: sin duda lo escribiría de otra manera hoy, pero algunos de los planteos que están hechos allí me parece que han sido corroborados...

— **Podrías explicar para los lectores, esos problemas...**

— Por ejemplo, uno de los que a mí me preocupaban bastante era el reencuentro con el habla, más allá de la escritura culta que había sido la característica de la literatura anterior y que nos había dado incluso esos sistemas desequilibrados de los *regionalistas*, que escriben muy pulcramente hasta que de pronto entra un personaje popular y comienza a hablar como un torpe; entonces la absorción de todo el material dentro de una lengua hablada que es muy característica en Rulfo, pero que se da en Cortázar, en Fuentes, etc., esto está apuntado allí como una de las soluciones para la problemática literaria. Ultimamente tenemos ya libros en los cuales se construye una historia sobre el argot o el caló de un barrio. Es decir, estos libros se organizan sobre las posibilidades significativas que tiene el habla. Otro problema, expresado por mí en este ensayo, y que quizá puede ser hoy discutible, porque en ese aspecto hubo una refluencia, es el problema de la relación de la narración con lo histórico. Una de las soluciones de la narración es su capacidad de insertarse en el proceso histórico y de alguna manera trabajar sobre él, no meramente reflejándolo, sino construyéndolo.

— **Ya que estamos hablando de literatura e historia, es ineludible la mención a Borges, justamente como modelo de narrativa atemporalizada...**

— Yo he tenido toda la vida discrepancias con las ideas políticas, sociales, de Borges. En alguna ocasión, Borges, siendo director

de la Biblioteca Nacional, negó la sala de la misma para que yo diera una conferencia porque para él yo era un rojo peligroso. Sin embargo, Borges es un escritor absolutamente extraordinario; creo que es un inventor de una originalidad como no ha habido muchos en la lengua castellana. Incluso le debemos una especie de transformación de la misma lengua narrativa. El problema, como siempre, es si la literatura responde a determinadas concepciones ideológicas y el debate es un debate demasiado largo; en la línea marxista en la cual yo lo visualizo, coincido enteramente con Galvano Della Volpe, en el sentido de que prácticamente se puede reconocer, y muy claramente a la altura del debate entre Gorki y Lenin, que cualquier filosofía política es capaz de sostener una gran creación estética. Esto nos plantea una cantidad de problemas para el manejo de la literatura. Desde luego es perfectamente comprensible que prefiramos una obra literaria de alto nivel estético que al mismo tiempo esta acarreado una significación del mundo que nos es afín. Pero tampoco es posible descalificar a un escritor por el corpus de sus ideas y menos con Borges, porque el caso de Borges es extraño y paradójico. Prácticamente no hay nadie que pueda trabajar con las ideas de Borges, que es el caso típico del nihilista y de una especie de anarquista frenético que hace reventar y explotar todo. Nadie puede hacer suyo el discurso borgiano porque Borges hace un discurso que es absolutamente *disparatado*.

— **Posiblemente no sean las declaraciones políticas de Borges el marco más adecuado para descubrir ese coherente costado altamente conservador que en el escritor argentino indudablemente existe.**

— Exactamente. Yo diría que es en sus textos donde hay que leer su ideología. En ellos Borges es un conservador y aún un reaccionario, en su propia literatura, en su concepción del tiempo, en su concepción del mundo, de los valores. Por ejemplo, la concepción del mundo que a veces tiene Onetti, de quien pienso que es un genial escritor, es tan pesimista y tan desesperada como la que a veces expresa en sus relatos el mismo Borges.

— **Sin embargo, a pesar de la perfección de los relatos de Borges, esa perfección que deslumbra y encanta, hay algo en ellos que no nos permite entrar con la misma naturalidad que empleamos para introducirnos en las ficciones de Onetti...**

— Eso es verdad. Pero creo que es lo que se produce con todo escritor de las características de Borges. Yo diría de él que es un esmerado manierista y el manierismo ha sido una de las corrientes que ha vuelto a triunfar en buena parte de la literatura actual.

— **¿Podrías explicar someramente el ca-**

rácter de esta antología en la que estás trabajando y en la cual recogerás a los escritores posteriores al Boom?

— Mi proyecto es ver si puedo hacer una obra sobre los narradores que a mí me parecen más importantes y que han surgido a partir del año 1964. Es una fecha que tomo por diversas razones, pero fundamentalmente una de ellas es que se trata del momento de explosión de los grandes escritores del Boom. Lo que me interesa es saber qué ha pasado después, y si los escritores han podido encontrar nuevos caminos y nuevas formas expresivas. Se trata por lo tanto de una investigación que te obliga a una inmensa cantidad de lectura, porque este ha sido un período de extraordinaria producción. Me preocupó siempre qué ha ocurrido con el Boom; me pregunto si ha generado una nueva producción de escritores dentro de la línea del Boom o si estamos en presencia de una especie de *contestación* generalizada, que es la tendencia a la cual me aproximo más a través de las lecturas que tengo hechas. Quiero seleccionar veinte escritores hispanoamericanos, que tienen edades muy variadas, con una obra suficientemente interesante como para a partir de ellos, sistematizar sus correspondientes innovaciones.

— ¿Podrías dar nombres, aunque resulten perentorios?

— Me interesa mucho un autor como Brice Echenique, dentro de los peruanos, él tiene una novela espléndida, **Un mundo para Julius**, además de libros de cuentos; considero que es un creador que está buscando un camino diferente, nuevo para la narrativa. Otro escritor: el chileno Antonio Scármetta, que ha resucitado, sobre todo en sus cuentos, el realismo y la singularidad de los personajes y de las situaciones —estoy pensando ahora en un libro como **Tiro libre**. Hay una producción riquísima de los colombianos; ellos han dado ya un buen número de escritores, algunos mayores como Plinio Apuleyo Mendoza —tiene un par de libros realmente importantes— otros muchos más jóvenes como el caso de Humberto Valverde, de Rafael Humberto Moreno-Durán, de Luis Fayad, que están ensayando alternativas creativas, partiendo de elementos inmediatos pero sometiéndolos a organizaciones estructurales enteramente diferentes. Me interesa también incorporar escritores como Luis Rafael Sánchez, autor de **La guaracha del Macho Camacho**, un libro original en el manejo de la lengua, en el intento de ver toda una sociedad a

través de una especie de locura vertiginosa. Hay también una escritora del mismo país que se llama Rosario Farré que está realizando una suerte de literatura imaginativa. Habría que señalar la presencia cada vez mayor de las mujeres en la literatura hispanoamericana; en Buenos Aires hay que destacar a Griselda Gambaro, representante de una literatura ácida, muy dramática. No hay que olvidar por supuesto a Osvaldo Soriano, que con su literatura violenta y ríspida representa un poco la nueva tendencia de novela árida y furiosa como reflejo, evidentemente, de la situación de violencia por la que atraviesa el continente americano.

— **Para terminar me gustaría hacerte una pregunta sobre un género que todavía no se logra vincular a la literatura latinoamericana y que sin embargo es de una importancia vital. Me refiero al ensayo, los ensayos de Alfonso Reyes, la prosa magistral de un Eduardo Mallea o de creadores como Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, etc. En una palabra, da la impresión de que se considera al intelectual latinoamericano más un animal fabulador que un animal sistematizador, filosóficamente, diríamos más estrechamente ligado al mito que al logos.**

— Curiosamente, en América Latina hay mayor prevención respecto al ensayo y mayor separación entre la literatura ensayística y la llamada literatura de creación que en ciertos países europeos. Esta prevención es producto en cierta manera también de una tajante división entre ensayos y literatura a secas. Me parece que esta división es provinciana y perniciosa. En el fondo, detrás de esto, está el manejo de ciertos conceptos que nosotros heredamos del romanticismo y que acarrearán una carga semántica determinada; decimos, por ejemplo *literatura de creación*; bueno, la palabra *creación* de alguna forma reconstruye el famoso modelo del hombre imitando a Dios, es decir, del hombre que es capaz de crear como la divinidad. Quisiera decir ahora algo que considero muy importante: en primer término que la literatura latinoamericana ha dado, como tú esbozabas en tu pregunta, una fructífera dualidad creativa tanto en la ficción como en el ensayo —ahí están, sino los ensayos de Borges y sus cuentos que podrían perfectamente considerarse indistintamente— y en segundo lugar señalar con énfasis que no hay ninguna cultura que se pueda desarrollar sin una poderosa tarea ensayística, sin una consistente actividad de crítica y de investigación. No hay modo de construir una literatura, porque una literatura no es meramente un repertorio de obras llamadas literarias, sino que es un corpus, es un sistema y en ese sistema funcionan en el mismo nivel y contribuyen del mismo modo tanto el libro de poemas como el libro de crítica o el libro de investigación.

*“Es en sus textos en los que se ve que Borges es un conservador, y aún un reaccionario, en su concepción del tiempo, del mundo, de los valores.”*

