

ESPEJO DE ESCRITORES

ENTREVISTAS CON

Borges · Cortázar · Fuentes · Goytisolo · Onetti
Puig · Rama · Rulfo · Sánchez · Vargas Llosa

Notas y prólogo de Reina Roffé





Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Kahle/Austin Foundation

ESFEJO DE
ESCRITORES

ESPEJO DE ESCRITORES

ENTREVISTAS CON

**Borges · Cortázar · Fuentes · Goytisolo · Onetti
Puig · Rama · Rulfo · Sánchez · Vargas Llosa**

Notas y prólogo de Reina Roffé

EDICIONES
del NORTE



Primera edición, enero de 1985

portada: ©Abel Quesada para *The New York Times Magazine*

las fotos de Angel Rama y
Carlos Fuentes: ©Frank Janney
la de Mario Vargas Llosa: ©Alicia Benavides
las demás: ©Layle Silbert

©EDICIONES DEL NORTE, 1985
P.O. Box A130
Hanover
N.H. 03755
U.S.A.

ISBN 0-910061-23-8

INDICE

- 1 **Jorge Luis Borges**
El memorioso
- 21 **Juan Carlos Onetti**
Un escritor
- 39 **Julio Cortázar**
Modelos para desarmar
- 63 **Juan Rulfo**
Infra-mundo
- 79 **Carlos Fuentes**
Estos fueron los palacios
- 105 **Juan Goytisolo**
La libertad de los parias
- 129 **Manuel Puig**
Del "kitsch" a Lacan
- 147 **Mario Vargas Llosa**
Maestro de las voces
- 173 **Luis Rafael Sánchez**
De la guaracha al beat
- 195 **Angel Rama**
Más allá de la ciudad letrada



RAMA

Angel Rama (Uruguay, 1926-1983)

La crítica, el periodismo y la enseñanza fueron algunas de las tareas que ejerció a lo largo de su vida, dedicada a la actividad literaria. Ocupó, entre otros cargos, la jefatura de las páginas culturales del diario uruguayo Marcha durante la década del 60; luego, dirigió la Biblioteca Ayacucho de Venezuela; y a partir de 1979, se desempeñó como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Maryland. Participó en simposios internacionales, dio conferencias y clases en diversas instituciones y escribió numerosos artículos. De sus libros se destacan: Los poetas modernistas (1969), Rubén Darío y el modernismo (1970), Salvador Garmendia y la narrativa informalista (1975), Rufino Blanco Fombona y el egotismo latinoamericano (1975), Los Gauchipolíticos Rioplatenses (1976), Los dictadores latinoamericanos (1976), El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre (1978), Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980 (1981), Transculturación narrativa en América Latina (1982), La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980 (1982), Literatura y clase social (1984) y La ciudad letrada (1984).

Alvaro Barros-Lémez enumera en Angel Rama: bibliografía sumaria, los temas que obsesionaban a este ciudadano de las letras del continente como lo denominara Vargas Llosa; ellos son: "la literatura de la emancipación americana; el modernismo; la relación entre la modernización industrial, política y social y los diversos productos culturales; la poesía de José Martí, de Rubén Darío, de Julio Herrera y Reissig; la narrativa de Arguedas, de García Márquez, la de Carpentier; la obra crítica de Henríquez Ureña, de Vargas Vila, de Mariátegui; el pensamiento predecesor de Simón Rodríguez y de González Prada y, sobre todo, los jóvenes". Evidentemente, sus "obsesiones", que quedaron registradas en un centenar de ensayos, colocan a Rama entre los pensadores de mayor calibre y que más han trabajado por la cultura hispanoamericana.

Angel Rama
Más allá de la ciudad letrada

*...la identidad no es meramente la copia del pasado,
la identidad no es la continuación de las soluciones
dadas antes de nosotros. La identidad es la respues-
ta, nuestra invención original, nuestra creación
ante la pulsión externa.*

Angel Rama
"Más allá de la ciudad letrada"

Mario Szichman — Angel ¿existe una literatura latinoamericana o existen varias o no hay nada?

Angel Rama — Es la pregunta de siempre; es una pregunta antigua como el Continente y yo creo que se traduce siempre por ¿existimos o no existimos? Es un problema complicado porque tiene que ver con el complejo cultural, en cierto modo neo-colonial, dentro del cual nos hemos formado, dado que procedemos de colonias. Y también el esfuerzo enorme por querer ser, por querer existir; prácticamente hay ahí una especie de problema metafísico, ontológico debajo de toda esta cuestión. A fines del siglo pasado, Martí creía que todavía no teníamos una literatura. Decía él que no había una sociedad que pudiera presentarse como una sociedad coherente latinoamericana; más exactamente yo creo que él siempre pensó, como pensaron todos en la época, en una sociedad hispanoamericana.

Cuando se fueron integrando — efectivamente se produjo una especie de esfuerzo de integración de las literaturas nacionales dentro de una organización que podría ser la literatura hispanoamericana, y eso yo creo que se hizo a lo largo del primer tercio del XX — nunca se pensó en la presencia del Brasil. Es decir, el esfuerzo primero fue un esfuerzo, digamos, contra la balcanización en que había quedado toda América Hispana, fue un intento de integración. A fines del siglo pasado se escribían historias de las literaturas nacionales, de México, de la Argentina, del Paraguay, etc. El esfuerzo de hacer literaturas globales o un discurso global recién se hace en el siglo XX. En el fondo es un poco la gran obra de la generación nacionalista, de la generación, digamos, de Alfonso Reyes, de Pedro Henríquez Ureña. El problema es que no puede haber una literatura latinoamericana si no está el Brasil incluido dentro de ella que, por lo menos, representa la tercera parte de la producción histórica. Y ahí sí yo creo que seguimos teniendo un problema. Yo creo que mientras no podamos construir un discurso crítico que abarque al mismo tiempo lo que se produce desde México a la Argentina y lo que se produce en el Brasil, no podemos hablar de una integración y, por lo tanto, de una literatura latinoamericana. Yo diría, desde el punto de vista de la crítica, desde el punto de vista en que yo puedo operar, creo que nuestro gran esfuerzo consiste en ver si podemos leer al mismo tiempo en dos lenguas y leer estilos, generaciones, movimientos, de alguna manera, mancomunados. Algo se ha hecho, yo creo que ya se ha comenzado y, efectivamente, hace un par de décadas que se trabaja intensamente. Por ejemplo, son mucho más frecuentes las traducciones al portugués, son más frecuentes las de obras hispanoamericanas que lo que pasaba antes. Y, al revés, también se ha producido, sobre todo en la

Argentina, que es la zona más comunicada con el Brasil de todo el continente. Es decir, el Río de la Plata siempre ha sido el que ha estado en una relación histórica mayor con el Brasil. Eso, efectivamente, ha permitido construir progresivamente un discurso. Es imprevisible el resultado y, en cierto modo, es lo contrario de un gran problema que se ha planteado siempre con respecto a la literatura. Piensas tú que Menéndez y Pelayo, en el siglo pasado, escribe su famoso prólogo a la antología de los poetas de lengua castellana de América, la antología de la poesía hispanoamericana, en la cual elimina dos partes, elimina la lengua portuguesa, pero elimina también las lenguas en España que no son castellano. Es decir, hace un doble recorte. Si nosotros intentamos crear una literatura latinoamericana, obviamente tenemos que hacer el esfuerzo de fundarla ya no sobre la dependencia respecto a la lengua, sino respecto a otras bases, a otros soportes; esos soportes obligadamente son: sociológicos o culturales, si tienes que integrar dos lenguas diferentes, dos zonas diferentes, dentro de un mismo discurso. Ahora, yo creo que sí, que ya existe, por un problema en cierto modo ajeno al continente, por un problema externo; y es que la pulsión externa sobre América Latina hace que ésta se integre en un marco internacional y que funcione en un marco internacional. La gran sorpresa cuando uno se pone a estudiar escritores mexicanos, argentinos, y brasileños en la misma época, es descubrir que leen los mismos autores europeos o norteamericanos y que trabajan dentro de las mismas tendencias, acondicionándolas, regulándolas de acuerdo a su estatuto cultural, a su situación particular, pero trabajando ya, digamos, dentro de un marco internacional. Eso es lo que sí ha servido a formar lo que llamamos la literatura latinoamericana. Es decir, el funcionamiento del marco

internacional y las respuestas que al marco internacional se le dan desde los distintos hogares culturales, específicos de América. Y te cito esos tres: México, Argentina y Brasil, porque son exactamente los tres polos diferentes en que funciona toda nuestra cultura y toda nuestra literatura.

Szichman — La necesidad de buscar la famosa o desdichada identidad latinoamericana ¿no es una imposición desde afuera para homogeneizar un mercado que de otra manera es muy disperso y muy diverso?

Rama — Yo creo que existe la pulsión de homogeneización, que es una pulsión no solamente económica, que obviamente lo es, no solamente política, que también lo es, sino cultural. Existe un esfuerzo que es de alguna manera, la consecuencia fatal del desarrollo del mundo occidental y de las culturas occidentales. Ahora, al mismo tiempo, dentro de este esfuerzo que trata de homogeneizar, hay respuestas. El elemento interno, o sea, nosotros, no somos elementos pasivos, somos elementos activos y por lo tanto productores y hacemos respuestas a esta pulsión que recibimos. Aquí es donde se coloca el problema de la identidad. Es, en el fondo, el problema de la ruptura de la continuidad histórica. Cuando un hombre se plantea su identidad es porque ha habido una ruptura anterior en su continuidad. Esta ruptura es la marca del mundo occidental. Toda, desde que los jóvenes comenzaron a replicar a los mayores; la famosa generación joven de 1830. A partir de ese momento, tenemos todo este problema planteado, pero no solamente aquí, sino en todo el mundo. Las respuestas que demos son las que resuelven la identidad. Quiero decir, la identidad no es meramente la copia del pasado, la identidad no es la continuación de las soluciones dadas antes de nosotros. La identidad es la respuesta, nuestra invención

original, nuestra creación ante la pulsión externa. De otro modo, la identidad es nuestra invención, es una pura entelequia imaginativa del querer ser de todos nosotros.

Szichman — Yo noto como si hubiese un doble movimiento. Hay una apasionada búsqueda de una identidad o de una originalidad latinoamericana. Habría que ver sobre qué bases se construye esa identidad, idénticos a qué queremos ser. Al mismo tiempo, yo creo que esa identidad se observa desde afuera, como una necesidad de aplastar todo lo que emerja como diferente. El *boom* sería una buena demostración de que hay una tendencia a unificar el mercado, tomando figuras tan diversas como pueden ser Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y tratando de ofrecer como si fueran tres o cuatro modelos factibles y viables de poder escribir en América Latina. Identificar modelos tiene también su contrapartida: todo lo que diverge de esos modelos o que son tentativas, tal vez a veces tentativas frustradas pero tentativas diferentes de no acceder a esos modelos, son ignorados.

Rama — Si el *boom* significa autores más vendidos dentro de un nivel de calidad estética es, obviamente, una organización de la literatura totalmente comercial, porque no atiende a las especificidades y a las características propias de cada uno de los escritores. Si los criterios son más vendidos y cierto nivel artístico, obviamente se produce un recorte. El problema es que nosotros estamos viviendo ese proceso, o lo vivimos, porque yo creo que ya se ha concluido. Es una experiencia, en el fondo, de analogía histórica: también en el novecientos se vendió mucho y se vendió muchísimo más Vargas Vila que José Martí o que Rubén Darío. Por lo tanto, si las ventas son mayores o menores, nada tiene que ver sobre una cosa que es el juicio estético y la valoración histórica de determina-

dos materiales. El problema sería cómo nosotros podemos tratar de reinterpretar este conjunto de valores literarios y estas elecciones y pretensiones, casi antojadizas que se producen. Yo he tratado un poco de hacer un esquema interpretativo, que me permita visualizar, desde un punto de vista artístico, estos valores. Yo trabajé sobre dos conceptos que he usado, digamos, un poco abstractamente como positivos: por un lado, la tendencia marcadamente cosmopolita cuyo más espléndido representante es Borges; el famoso artículo de Etiemble cuando todavía Borges no tenía su fama era justamente saludar en él al mejor exponente del espíritu cosmopolita y, efectivamente, yo creo que lo es, en un grado elaboradísimo y admirable. Por otro lado, tratar de buscar otra línea de escritores que, diríamos, trabajan más dentro de la interioridad de sus culturas, trabajan más metidos en la problemática que se genera en torno a ellos, que ellos han recibido y que ellos deben discutir. Y yo a estos los he llamado, para oponerlos, los transculturadores, es decir, los que hacen una operación, también modernizadora, como el cosmopolitismo, porque todas son operaciones modernizadoras, pero digamos, más respetuosas o más obedientes a las fuerzas que siguen actuando. En el fondo, pienso que también es como una elección. Tú eliges una obra puesta en el futuro —Borges es eso— o tú eliges una obra puesta en una sociedad, en un conjunto social. Es decir, la obra de Borges es el caso típico de la obra de un individuo y de la invención prodigiosa de un individuo que trabaja, como diríamos, solo. En cambio, las otras obras tratan de trabajar dentro de un conjunto social, tratan de comunicarse a una determinada sociedad o a un grupo, a una clase. Así por ejemplo, para mí, uno de los buenos ejemplos de este tipo de transculturador sería Juan Rulfo. Y José María Arguedas es dramático porque habla desde

una comunidad indígena, o sea desde las formas más internas, más antiguas, más arcaicas, menos modificadas...

Szichman — Y marginadas...

Rama — Y marginadas, desde luego, y olvidadas y despreciadas. En cambio, Borges habla desde una cultura universal que se ve desde un ángulo que es Buenos Aires. Esto es importante, porque Borges no es, como alguna vez se ha dicho, un extranjero; Borges es un extraordinario argentino y un porteño, pero ve el mundo entero desde ese Aleph que es Buenos Aires. En cambio Arguedas lo ve desde una comunidad indígena absolutamente triturada y trata de ver si la puede salvar culturalmente integrándola a una cultura nacional. Entonces, ahí yo veo dos formas de organizar el conjunto literario que tienen que ver — no me importan las ideas políticas o sociales que tenga cada uno de los escritores — más bien con la cosmovisión que se desprende de sus obras. En ese sentido, te diría que siento que Cortázar está mucho más cerca de Borges o de Carlos Fuentes. Y que, en cambio, Vargas Llosa está más cerca de Arguedas o Rulfo en el sentido de que trabaja dentro de esa zona. Cuando yo hago una especie de distribución de los grandes escritores del *boom*, pienso, efectivamente, que el acierto que ha hecho la inmensa popularidad de Gabriel García Márquez consiste en que ha manejado un repertorio de formas artísticas que no las ha tomado de la gran vanguardia europea. Él leyó Joyce, Virginia Woolf, Kafka, etc. Pero si tú lees *Cien años de soledad* no es eso lo que está ahí dentro; lo que está es un repertorio de formas, no solamente de temas, sino de formas, de maneras de expresarse. La construcción del gag, la construcción del chiste, el modo fragmentario de la elaboración artística que pertenecen, diríamos, a los modos tradicionales de la lengua, del habla de un

costeño colombiano que trabaja como eso que es esa área cultural de las Antillas. Todo ese mundo trabaja sobre ciertos valores que son los valores que han sido asentados a lo largo de siglos dentro de la región. Este es un intento, no digo que sea el mejor, es un intento posible de tratar de ordenarme para poder entender. Es el gran problema de un crítico tratar de entender un problema, tratar de entender cómo funcionan los conjuntos de escritores a un nivel continental, incluyendo desde luego, también al Brasil. Yo te puedo decir que un autor como Guimarães Rosa es un autor que yo puedo colocar cerca de Arguedas, Rulfo, García Márquez y en tanto los escritores, los concretistas, por ejemplo, todo el movimiento admirable de los concretistas está mucho más cerca de una literatura cosmopolita.

Szichman — ¿Será Borges realmente un solitario o es el emergente de una muchedumbre? Tras Borges está el grupo *Sur* y está toda una corriente cultural que tuvo en la Argentina por lo menos unos veinte años de concreción, que sería desde los ultraístas, el grupo *Martín Fierro* y finalmente el grupo *Sur*. Con Borges estaba Victoria Ocampo y Silvina Ocampo; con Borges estaba José Bianco; aunque no haya tenido una participación tan activa; con Borges también estaba Mallea. Hay mucha gente; el mismo Cortázar empieza escribiendo muy vinculado a *Sur*. Es decir, cuando uno piensa en un solitario como Borges, tal vez en un solitario como Onetti ¿lo piensa como solitario simplemente porque olvida los referentes que le posibilitaron esa soledad? ¿Y la cantidad de gente que estaba discutiendo los mismos problemas y la misma estética que Borges? Cuando Borges escribe el “Pierre Menard” lo hace como una especie de crítica interna a una discusión que en ese momento se estaba librando dentro del grupo *Sur*.

Rama — Yo no estoy muy seguro de la pertenencia de Borges al grupo *Sur*. Yo creo, más bien, que Borges es progresivamente absorbido por el grupo *Sur* por obra no de su directora, Victoria Ocampo, a pesar de lo que ella ha escrito sobre él, sino por obra de la joven generación. Bianco, el jefe de redacción de la revista *Sur* que, progresivamente admirado por los poemas y los cuentos de Borges, trata de utilizarlo y lo construye como maestro; en cierto modo hace de él su maestro. Siempre tengo la sensación de que Borges ha funcionado y ha sido como tomado por los jóvenes. Es la misma relación que con Bioy Casares; Bioy Casares es mucho más joven que Borges. La gente cree que son de la misma generación por su enorme amistad, pero no es así. Ha habido siempre en Borges, y es para mí lo prototípico del espíritu vanguardista, una actitud de invención, de camino de invención original, individual; digamos, como muy independiente. Probablemente lo que yo admiro más en Borges es la capacidad de ser independiente: así diga locuras como a veces dice sobre problemas políticos o sociales. Admiro en él que no esté dependiendo, obedeciendo a un movimiento o a un grupo, que actúe arbitrariamente si es necesario, lúdicamente como un niño, a veces. El ha construido un camino al cual se han acercado los jóvenes, al cual se han acercado, efectivamente, Bianco, Bioy, Cortázar, en cierto modo Sábato, en algún momento. Creo que todos ellos se han acercado. Y tomado en perspectiva, en cambio, yo no encuentro mayor vínculo con un Mallea, con un Martínez Estrada que sí son de su generación: creo que en ese sentido su camino es muy independiente y su camino es un camino muy creativo, en el sentido en que, efectivamente, apuesta fuera del tiempo. Esto es muy claro en toda su historia. Luego de treinta o cuarenta años el mundo descubre a un escritor que para nosotros ya era un escri-

tor importante dentro del Río de la Plata, pero lo descubre porque ha hecho un camino absolutamente personal, absolutamente libre y se ha adelantado, ha jugado, ha apostado a otro tiempo en el cual se producía la realización de este sueño, de esta especie de premonición que es su literatura. Creo que el discurso de la literatura permanentemente se rehace, porque permanentemente reinventamos la literatura y que si en un conjunto incorporamos un nuevo valor, automáticamente el conjunto se redimensiona de acuerdo a la presencia de este nuevo autor. Creo menos en las desapariciones definitivas de los que ya están en el cuadro; creo menos en esos que consideran que el Parnaso tiene muy pocos asientos. Para usar una famosa y totalmente vana polémica: si Rubén Darío es un gran poeta, José Martí no puede serlo y si Martí lo es Rubén Darío no puede. Totalmente absurdo; son dos creadores máximos de América Latina y los dos caben perfectamente en el Parnaso. No tenemos o tenemos muy pocos, lo que llamaríamos autores de segunda, porque nuestra tendencia es muy aristocrática, una tendencia a la excelencia y a los valores superiores. Nos ha servido para preservarnos de ciertos materiales muy espurios, pero también nos ha conservado a los escritores dentro de lo que yo llamo *la ciudad letrada*, que es una especie de hermoso paisaje urbano dentro del cual los españoles nos construyeron los rectángulos para producir para ese rectángulo, nada más, no producir para el conjunto de la sociedad. Esta tendencia forma los componentes permanentes de la cultura y ha encontrado en este momento una situación especial. El mercado es siempre un mercado democratizador y masificador: éstas son las notas dominantes del mercado cuando es espontáneo y es libre. Por lo tanto ha habido como una resistencia respecto a él, ha habido una suerte de oposición; lo que se quiere es que las

obras de arte sean consumidas por el más amplio público; la verdad que el más amplio público prefiere Corín Tellado.

Se ha producido en América Latina la recuperación incesante de los autores que son olvidados o dejados de lado, o los que son — yo a veces he usado la palabra *outsiders* — porque en el momento que hay un desarrollo fundamental o una tendencia dominante son escritores marginales que no corresponden a estas tendencias. Hay toda una pléyade de *outsiders* que aparecen en los años veinte y que han sido progresivamente incorporados y que son sorprendentes; incluso no son grandes autores profesionales, son extraordinarios inventores de cosas diferentes. Pienso en el caso venezolano que es un caso en el cual ha habido varios escritores que han sido dejados de lado: Julio Garmendia. Julio Garmendia es ahora la bandera de los jóvenes; en cierto modo, obras como las de Enrique Bernardo Núñez, un cubagua, es un ejemplo claro de que Garmendia ha sido también reincorporado como gran escritor. Piensa en el caso de Felisberto Hernández en el Río de la Plata; Felisberto Hernández es, como diríamos, un escritor de escritores. Yo he oído y he leído textos admirativos sobre él de Julio Cortázar, de Gabriel García Márquez, de Italo Calvino, diversos escritores que lo consideran un escritor de su especie, un escritor único. Escritores como Martín Adán en el caso peruano; para mí *La casa de cartón* sigue siendo una novelita absolutamente bella, y llena de vida y de fuerza. El caso de Juan Mayor entre los colombianos. El caso de los grandes poetas de la renovación de los veinte que también han sido reincorporados. Es decir, hay como una tarea permanente, casi como un desafío que no hay joven que no quiera aceptar y jugar de recobrar un valor que no ha sido considerado, que no ha sido estimado y

hacer de él una especie de ídolo. En general, yo lo comprendo, un joven escritor tiene cierta prevención contra el autor que se le impone por los *mass media* y se le dice éste es el gran escritor y ocupa demasiado el escenario; prefiere, en general, ese otro que ha sido dejado de lado. Nosotros hemos visto enormes recuperaciones: la de Roberto Arlt a quien la generación de Viñas ha sido capaz de redescubrirlo.

Szichman — Revueltas en México...

Rama — El caso de Revueltas en México, por ejemplo; el caso de un escritor como Rubian en el Brasil que en una época dominada por el realismo y el regionalismo intentó el cuento fantástico. Quedó enquistado porque no correspondía a la tendencia central que seguía la literatura, pero ocurre que luego apareció una Clarice Lispector y la obra de Clarice Lispector en toda esa gama de sensibilidades difíciles que rozan lo fantástico o lo extraño que es diferente de lo fantástico, efectivamente permitieron releerlo. En cierto modo todas estas recuperaciones significan nuevas maneras de ver el conjunto literario y significan que los nuevos valores, los nuevos escritores necesitan de estos antepasados.

Tú conoces el libro que hice porque eres uno de los seleccionados, la antología de los veinte escritores, narradores hispanoamericanos que yo creo que están realizando una tarea de transformación de la literatura. Este conjunto yo lo veo como los futuros creadores de una literatura distinta dentro de América Latina; incluso observo en muchos de ellos que sus opciones sobre el pasado ya no tiene mucho que ver con los escritores muy conocidos y muy difundidos, sino que tienen que ver con estas figuras como secundarias o marginales o menores que existieron en el pasado. Lo que se está produciendo, lo que hace un Antonio Skármeta en Chile, lo que está haciendo Osvaldo Soriano o

Juan José Saer o Manuel Puig en la Argentina; la obra de Fernando del Paso o la obra de todo el conjunto de escritores que han aparecido en los 60: el caso de Sainz, de Agustín que han ido construyendo una nueva literatura, una literatura urbana muy sostenida en el habla, muy sostenida en la comunicación de la lengua. El caso de Luis Britto García para Venezuela; la enorme producción que se está haciendo en Colombia, muy desapareja pero donde ya están apareciendo escritores que a mí me parece que van a ser realmente sostenidos. Rafael Humberto Moreno Durán me parece un buen ejemplo de esta literatura. Yo creo que existe ya una nueva literatura, existe ya una nueva producción que no tiene más de 15 años a la fecha de desarrollo. Creo que en general es mucho más libre, más desembarazada y, al mismo tiempo, más realista, más problematizada con lo que está ocurriendo en el mundo latinoamericano. Al mismo tiempo no dejan de ser, obviamente, los herederos de la gran literatura hispanoamericana. Aquí sí ha pasado algo nuevo, algo que no ocurría. Onetti, Alejo Carpentier, Pablo Neruda eran escritores que conocían la literatura hispanoamericana, pero fundamentalmente se abastecieron del conjunto universal; leyeron los grandes escritores de la vanguardia, de la modernización europea o a veces norteamericana; el caso de un poeta como Ernesto Cardenal que viene directamente de los norteamericanos. Ahora se han producido situaciones diferentes, yo diría que gran parte de los narradores del continente trabajan dentro de la tradición del continente. No sé si para bien o para mal, a veces tengo dudas si esta especie de quedarse dentro del continente no los demora en ciertas invenciones, pero en general lo que observo es que estos escritores trabajan sobre la literatura que se produjo dentro de Hispanoamérica o trabajan—eso es más curioso—sobre los nuevos sistemas de comunica-

ción, los nuevos lenguajes. En los casos de Saer o de Puig la influencia que sobre ellos tiene el cine es categórica: así como la influencia que ha tenido la música sobre Agustín o sobre Sainz en México es visible. Hay un chico colombiano, un caso trágico porque se suicidó a los 23 años, Andrés Caicedo que escribió un precioso libro que se llama así: *Que viva la música*. Es, al mismo tiempo, autor de los mejores comentarios que yo haya leído sobre cine, en una revistita muy bonita que él publicaba en Cali, ni siquiera en Bogotá, que se llamaba *Ojo al cine*. Es uno de los ejemplos que algunos críticos han llamado literatura de la *onda*; yo diría una literatura que recibe el enorme impacto de los *mass media* y de las nuevas formas de distribución de culturas, incluso de culturas industrializadas. Es decir, yo siempre he dicho, que toda esta generación no tiene problemas con los *jeans* y con la *Coca Cola*, porque éstos son elementos que integran la vida. A partir de ese universo es que construyen una obra extraordinariamente rica y sobre todo como urgida, con una fuerza interior, de energía y de dramatismo a veces que a mí me seduce mucho. Es una literatura un poco más áspera, no tan endulcorada o tan preciosa como en alguno de los grandes prosistas anteriores, pero me parece con una fuerza que efectivamente muestra un nuevo mundo. Yo creo que el panorama actual es un panorama extraordinariamente rico y fíjate que nos estamos reduciendo al género vulgar y popular, a la novela.

Szichman — Angel ¿por qué no hablamos un poco de un factor muy importante en la formación de las tendencias de un escritor, que es la función que cumple el crítico? ¿Y por qué no hablamos un poco también de las distintas clases de críticos?

Rama — Cuando hablamos de críticos creo que confundimos muchas cosas diferentes, muchos tipos

diferentes. Es muy frecuente, en ciertos ambientes, por ejemplo en los ambientes universitarios, creer que la crítica son las tesis doctorales y los libros que se producen en el claustro universitario de investigación, de estudio y elaboración. Sin duda son contribuciones importantes pero no es todo el campo de la crítica; más aún, yo creo que la crítica, como los escritores, vive en la calle. Aquí hay un problema que siempre se ha planteado el escritor y el crítico también con el mundo universitario. Es una relación bien difícil y hasta el día de hoy, diría yo, tanto el escritor como el crítico pertenecen a la calle y no pertenecen al claustro universitario. Su real mundo es el mundo de la sociedad, es el mundo de la comunicación; de ahí que la importancia grande de la crítica se ejerza a través de los diarios o de las revistas; las revistas literarias, las revistas especializadas e incluso en los semanarios, en las secciones dominicales es ahí donde se genera, donde se desarrolla la gran tarea crítica. Un crítico que yo estimo y admiro mucho en el caso de Brasil es Antonio Cândido; de alguna manera ha remozado toda la visión de la literatura brasileña desde un doble ángulo, un ángulo, digamos, de perspicacia estética muy independiente y muy libre y al mismo tiempo desde un ángulo como social; es decir, la literatura no existe desgajada de la sociedad, vive dentro de ella, vive dentro de la cultura que se forma dentro de los diversos enclaves humanos. Entonces, tratar de observar cómo funciona en el conjunto, en lo que ahora llamaríamos una estructura; una obra es una pequeña estructura dentro de una macro-estructura y está armonizada con toda ella. Yo creo que es un caso de crítico que ha hecho una tarea de ese tipo. La nuestra fue una tarea, sin embargo, más al día. El problema era contestar al momento que aparece. Y ha habido toda una generación de diversos críticos que han trabajado en

Marcha durante sus 35 años. Te va a parecer insólito ¿tú sabes quién fue el primer crítico literario que tuvo *Marcha* en los años 39, 40? Juan Carlos Onetti. En la misma fecha que Juan Carlos Onetti publica *El Pozo* que es su primer relato, en esa misma época es el crítico literario del semanario *Marcha* y es el que exige una nueva literatura; romper un poco con el folklorismo, con los regionalismos que ya no tienen sentido, dado que se está viviendo en ciudades que son ciudades cosmopolitas, con una problemática específica, ciudades con hombres sin fe, como va a decir en *Tierra sin nadie*. Entonces comienza una especie de requisitoria contra esta especie de arcaísmo y una necesidad de modernización de la literatura y sobre todo esa cosa admirable que es la gran lección de Onetti: la literatura es todo y la vida entera se da para hacer la literatura. Haga usted lo que quiera, pero construya su obra y no se invente ninguna excusa para no hacerla; porque lo importante es realmente realizarla. Yo creo que es un poco la tónica de esa generación: no eran profesionales, porque el medio no les permitía ser profesionales, pero actuaron como profesionales. Es decir, trabajaban como podían para poder escribir, con sus trabajos sostenían sus vidas, pero dedicaban toda su existencia a la literatura. Cortázar durante veinte años es traductor de la UNESCO, con tal de poder dedicarse enteramente a escribir *Rayuela*. Entonces, esa actitud profesional, en cierto modo, abrió la posibilidad del profesionalismo que se ha producido después. Es el caso claro de Carlos Fuentes o el de Mario Vargas Llosa; ambos entran con una actitud de mayor exigencia y de mayor rigor y también de mayor competencia en el marco internacional. Es decir, no se pelea solamente en el marco local de nuestros países, sino que se tiene que construir una obra que pueda funcionar en la sociedad internacional actualmente capaz de recibir literatura.

Szichman — Se ha producido algo, no sé si es una excepción o una regla, conjuntamente con la democratización del mercado. Pienso en la literatura que se ha hecho en la última década y de gente consagrada como Fuentes, Vargas Llosa; la tendencia es hacia el gigantismo, es decir, hacer la obra definitiva y además con muchas páginas y con una especie de engolamiento de la prosa que tal vez contradeciría la democratización del mercado. Si la tendencia en el grueso del público es tratar de leer lo menos posible o por lo menos a leer lo mínimo indispensable, una obra como *Terra Nostra* o *Conversación en La Catedral* o un texto como *La consagración de la primavera* de Carpentier o la última novela de David Viñas, *Cuerpo a cuerpo*, estaría contra esa tendencia.

Rama — Me cuesta poner todas esas obras dentro del mismo casillero, porque el problema no lo veo tanto en la extensión, dado que también una de las características del mercado es que el lector de novelas prefiere las novelas extensas y gusta vivir dentro del laberinto novelero que le crea la obra extensa. Y no siendo lo extenso hay otras características que sí hacen una literatura institucional. Es normal que le pase a un escritor querer tomar el gran tema; el extravío posible se produce a consecuencia de cómo se estima el gran tema, el gran asunto “gran”. Yo siempre recuerdo un caso bien típico del siglo XIX que demuestra en qué medida hay que ser ciertamente desconfiado de lo que es el gran tema aparente de la sociedad; la novela de Victor Hugo, *Napoleón, el pequeño*, se refiere al gran tema de la sociedad porque es el juicio nada menos que del poder; la novela de Flaubert, *Madame Bovary* se refiere a una pobre señora de provincia que va a acuñar el bovarismo. Sin embargo, de las dos obras, la obra que mejor ha sido capaz de interpretar esa sociedad ha sido *Madame Bovary* y no *Napoleón, el pequeño* que

se ha transformado en una pequeña novela que no cuenta para nosotros. Victor Hugo elegía el gran tema, era el gran problema; el otro era un problema insignificante, a quién le interesa lo que pasa en la provincia, además con una señora. Resultó que él percibió, a través de este recorte de lo cotidiano, de lo pequeño, el funcionamiento de la sociedad entera, estaba hablando de la sociedad francesa en conjunto. Lo que yo a veces siento en algunas obras, el caso típico es el caso de la novela de Carpentier *La consagración de la primavera*; es el gran tema “gran”, pero la novela no da, no tiene esa equivalencia, no da ese resultado. Simultáneamente con esa novela, él escribe *El arpa y la sombra* que es una maravilla de relato breve, libre, ingenioso, atrevido. Yo creo que ahí ha pagado la cuota que se debe a esta ambición, un poco planificada, un poco externa. No me parece el caso, por ejemplo, de la novela de Vargas Llosa; yo creo que Mario Vargas Llosa es uno de los novelistas de talento más seguro y de fuerza mayor literaria y creo que *Conversación en La Catedral* es un caso de novela enormemente viviente, en que se atreve a una cosa que en otras manos daría malos resultados, que es una novela política. Hemos tenido tantas novelas políticas que terminan meramente en la proclama que hay cierta desconfianza para el género; sin embargo él se mete en un tema de novela política y de novela contemporánea y consigue vivificarlo y hacerlo dramático y existente de un modo que me parece que no importan las dimensiones. Cuando se publicó esa novela era tan extensa que el editor cometió un error, la publicó en dos tomos, error fatal, las novelas no pueden tener dos tomos y tal fue así que las reediciones posteriores se han hecho todas en un tomo y ha funcionado en esta forma.

Szichman — A partir de las dictaduras de esta última década se produce un desplazamiento; primero

los problemas de la censura, después problemas económicos y de persecución política hacen que muchos escritores e intelectuales se desplacen hacia otros lugares — donde emerjen editoriales y revistas nutridas de estos exiliados; se formaron nuevos focos de desarrollo intelectual en el continente. ¿Cómo se reflejaría ese exilio en la creación de nuevas formas culturales; crees que se pueden crear a partir de ese violento desplazamiento de tanto intelectual de una parte del continente a otra?

Rama — Yo creo que lo que se produce primero que nada es un mutuo conocimiento. Yo alguna vez he dicho, casi sarcásticamente, que los dictadores están logrando formar una comunidad literaria latinoamericana; siempre hemos querido formarla y nunca se pudo. Pero lo que ocurrió es que efectivamente ahora, escritores como los argentinos que se caracterizaban por vivir en Buenos Aires y luego ir a París y volver a Buenos Aires para luego volver a París, han descubierto, por ejemplo, la inmensa zona de lo que podríamos llamar la América indígena y han descubierto una cultura tan espléndida como la cultura mexicana o han establecido contacto con la América africana, con la América mulata, en el caso de Venezuela. Se han establecido contactos y comunicaciones mucho mayores que en el pasado. Por ejemplo, los brasileños que en general habían desarrollado una absolutamente asombrosa cultura nacional, mucho antes que los países hispanoamericanos, se han desperdigado por todo el continente; México, Chile, Buenos Aires fueron los lugares en los cuales estuvieron. La consecuencia fue que el discurso literario de Ferreira Gulliar se ha ampliado de un modo notorio, que el discurso antropológico de Darcy Ribeiro ha abarcado todo el continente. Es decir que han comenzado a apropiarse de todo el conjunto y esto sí es un efecto de enorme im-

portancia y de enorme trascendencia para todo. Al mismo tiempo, esta vinculación mayor se debe a que hay comunidades exiliadas en los lugares más apartados del continente, porque Miami es una ciudad cubana actualmente y Los Angeles es en cierto modo una ciudad mexicana. Los procesos de exilio han llevado fuera del campo hispanoamericano a enormes comunidades que siguen abasteciéndose de sus orígenes, incluso los defienden enormemente por un problema de identidad, pero que al mismo tiempo están en proceso de transculturación muy notoria y muy evidente. Es difícil pronosticar ya los resultados, pero yo te diría que indican sin duda una cosa obvia que es un cambio en la perspectiva. Yo observaba una cosa que, no sé si se producía antes en esa forma, el intento de hacer un discurso macroestructural; es decir, construir una obra literaria que abarque todo el continente. Hay una novela de Abel Posse que se llama *Diamond*; hay una novela de Orgambide que abarca todo; hay una cantidad de libros en los cuales más bien lo que se quiere es cómo contar historias que pasen a través del tiempo y a través de los distintos lugares, porque te diría que hay como una necesidad de expresar el conjunto, de expresar la totalidad. No sé si ésta será la salida para este tipo de literatura. Te recuerdo un título que de alguna manera me parece que define esto: *Homérica Latina*. Un escritor que yo estimo mucho que es Roa Bastos ha intentado toda una doctrina sobre una literatura emergente que estaría apareciendo en una cantidad de escritores y que considera él que es una literatura urgente referida a los problemas del momento, pero también a la revisión y a la recuperación de un pasado en forma amplia. Es posible que esto esté en camino. Es muy difícil porque lo que tenemos son 20 años de toda esta experiencia; no es que hace sólo 20 años que tenemos exilio, sino desde que existe el con-

tinente, pero la verdad es que se ha adquirido condiciones masivas como no se había visto nunca. Yo no sé la cantidad de rioplatenses, pero creo que debe ser un millón de personas que han salido; la cantidad de cubanos que han salido de Cuba es enorme también. Creo que en todos estos procesos esta masificación implica necesariamente transformaciones. No sabemos cuánto duran, cuántos se reintegran a sus lugares de origen, cuántos ya no se reintegrarán y se formarán en otra sociedad. Perdóname un ejemplo muy personal. Yo tengo dos hijos. Mi hija vive en Venezuela pero sigue estando muy poderosamente dentro del mundo uruguayo originario; mi hijo, en cambio, se ha transformado en un venezolano total; habla, funciona dentro de esta cultura con la mayor naturalidad, o sea que son casos como de elecciones que se van produciendo y no podemos saber cómo se han de realizar.

Szichman — El proyecto de un encargo colectivo ha dado la novela del dictador. Tenemos *El otoño del patriarca* de García Márquez, *El recurso del método* de Alejo Carpentier; tal vez la mejor de todas ellas sea *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Creo que han surgido todas ellas de un proyecto que había, un proyecto colectivo para llevar a cabo en diversas partes de América Latina: tratar el tema del dictador que es tan natural como el agua, el aire, los pájaros en América...

Rama — O tan antinatural...

Szichman — Sí, exactamente. Ahí podría existir entonces el límite de un tema y al mismo tiempo el logro de un tema. ¿Tal vez la presión del encargo, aunque no haya habido nunca un encargo muy concreto, los puso a reflexionar sobre alguna de estas figuras y surgieron novelas tan buenas?

Rama — Yo no sé si hubo un encargo. Soy un poco partícipe de los orígenes del proyecto; recuerdo una carta de Mario Vargas diciéndome que estaban

proyectando con Fuentes y con García Márquez hacer un libro de cuentos sobre distintos dictadores de América Latina e incluso me decía si no me entusiasmaba como para hacer una especie de visión introductoria de esa serie. La verdad que no hubo encargo ahí, sino el deseo de los escritores de realizar ellos una tarea que entendían era una necesidad de la sociedad; es decir, la sociedad debía ver a sus dictadores, debía examinarlos. El proyecto no se realizó, uno de los más entusiastas, que era Fuentes, lo abandonó, se dedicó a otros trabajos y quien no estaba en ese momento —Roa Bastos— fue quien sin embargo hizo una de las obras más originales. Qué curioso también las relaciones de los intelectuales con el medio... cuando estos escritores están pensando, de hecho Vargas Llosa lo había hecho en *Conversación en La Catedral*, Odría y su época. Lo hizo luego García Márquez con *El otoño del patriarca*, lo hizo Carpentier—a quien también se le había pedido—a través de *El recurso del método*. Curiosamente, si tú observas el conjunto de las producciones, incluso tienen antecedentes, una de las mejores novelas que se han escrito sobre dictadores, por lo menos de las más divertidas es la de Ibarra Echeverría que es *Maten al león*, anterior a todas en una década.

Szichman — Que podría ser *El gran Burundún-Burundá...*

Rama — Claro, de Zalamea...el tema es un tema bastante antiguo que se ha ido desarrollando. Pero a mí lo que me sorprende mucho es que en el momento en que se piensa el proyecto, curiosamente —no sé si observas en varias de esas novelas— se refieren a una experiencia que es totalmente vieja y caduca. Hay en la imagen de los lectores la idea de que toda esta especie de irrupción de dictadores que se ha producido en América Latina han sido las que han causado las

novelas. No, las ha causado un mito que es el dictador personal: nosotros ahora no tenemos dictador personal, tenemos dictaduras institucionales. Es un cuerpo entero el que funciona, es el ejército que toma el poder, sustituye las figuras sin ningún problema. No me digas de algunos países que ven sustituir general tras general, la institución ha tomado el poder. Es un nuevo sistema de dictadura dentro de América. Sin embargo, *El otoño del patriarca* es el dictador personal, es el dictador de antes, es el dictador que ya no existe. Curiosamente, los escritores cuando formulan ellos un proyecto lo formulan en torno a una experiencia que vivieron —no son unos chicos los que escriben esto, tienen cincuenta años— pero lo formulan en un momento en que ha cambiado el universo, en que ha cambiado la forma de funcionar. Lo formulan, todavía como Valle Inclán cuando escribió el *Tirano Banderas* que es el padre de todos estos proyectos; pero la realidad se ha modificado y esta realidad que, probablemente no se pueda ya abordar sino diríamos con una mecánica intelectual, casi brechtiana dentro de otra estética, no la hacen ellos y probablemente sólo la puedan hacer escritores que renueven enteramente el sistema expresivo de la novela.

Szichman — ¿Percibís en los nuevos narradores algún intento de analizar este nuevo fenómeno de la dictadura en América Latina?

Rama — Sí, pero lo percibo no tratando de examinar la cúpula que fue lo que pasó en todas las novelas llamadas de los dictadores, que lo que se observaba fundamentalmente era el dictador y su poder omnímodo, patriarcas, etc., lo observo por otros caminos, incluso utilizando, ahí sí, nueva técnica. Una de las cosas curiosas ha sido siempre la fecundación extraña que el periodismo le ha dado a la literatura. Sin duda, como decía el maestro, hay que retirarse de

él a tiempo, pero al mismo tiempo hay que reconocer que ha permitido una serie de visiones nuevas. Hay una serie, por ejemplo, de novelas testimoniales, en que se están borrando los límites genéricos. No es simplemente la *non-fiction novel* de Capote, Doctorov, etc., no es la novela testimonial directa que recoge el material; es el caso de Elena Poniatowska en México...

Szichman — La noche de Tlatelolco...

*Rama — ...que tiene esa inmensa resonancia; es una obra narrativa, pero trabajada bajo otro sistema. Es decir, comienza a utilizarse el reportaje, la entrevista, la grabadora. Las obras posteriores de Elena Poniatowska trabajan esos mismos materiales, funcionan utilizando esas mediaciones; eso es bastante notorio en todo el grupo de los escritores que se han modernizado en México. Es el uso de los mecanismos de comunicación: el teléfono, la televisión, la radio; todos estos instrumentos que al mismo tiempo obligan a manejarse con palabras. Puig, por ejemplo, que es capaz de hacer una novela que es nada más que un diálogo. Son voces que fluyen, solamente la voz está fluyendo y a través de ella hay que reconstruir el personaje y la situación. Se trabaja en la ambigüedad misma de esta fluencia del habla que es tan característica, tan especial. Creo que ahí hay todo un camino. La última novela de Galeano es un intento de contar la historia entera del continente a través de pequeños *flashes*, pequeñas imágenes, cuentos brevísimos en los cuales se trabaja sobre situaciones. Las novelas más ásperas testimoniales, el libro de Martínez Moreno, que efectivamente tratan en lo posible de manejar un material documental —eso es una tradición fuerte dentro de él y de su literatura—, están aplicando también ciertas normas y ciertos mecanismos que corresponden, diríamos, a una nueva tecnificación. Un camino posible dentro de literaturas que me parecen*

que exploran con mucha más soltura, con mucha más habilidad los más jóvenes escritores en este momento. Creo que por ahí hay un camino, efectivamente de recoger una demanda, pero a través de un instrumental que se ha modernizado, que ha sido exigido por la modernización. No significa que el producto sea inmejorable, lo que quiero decir es que es una situación diferente en el trabajo artístico.

Nota de los editores

Las entrevistas de ESPEJO DE ESCRITORES son disponibles en cualquier formato de videocassette, individualmente o en serie. Para más detalles, escribir a Ediciones del Norte, P.O. Box A130, Hanover, N.H. 03755.

Espejo de escritores es el último libro en una serie que incluye:

- 101 — Isaac Goldemberg, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*
- 102 — Antonio Dal Masetto, *El ojo de la perdiz*
- 103 — Mario Szichman, *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad*
- 104 — Edmundo Desnoes, *Los dispositivos en la flor* (Cuba: literatura desde la revolución)
- 105 — Mempo Giardinelli, *El cielo con las manos*
- 106 — Antonio Skármeta, *La insurrección*
- 107 — Joaquín Armando Chacón, *Las amarras terrestres*
- 108 — Luisa Valenzuela, *Cambio de armas*
- 109 — Efraín Barradas, *Apalabramiento* (diez cuentistas puertorriqueños)
- 110 — Mempo Giardinelli, *Vidas ejemplares*
- 111 — Isaac Goldemberg, *Tiempo al tiempo*
- 112 — Antonio Benítez Rojo, *Estatuas sepultadas*
- 113 — Mireya Robles, *Hagiografía de Narcisa la bella*
- 114 — Jesús Gardea, *De Alba sombría*
- 401 — Isaac Goldemberg, *Hombre de paso*
- 402 — Iván Silén, *Los paraguas amarillos* (antología de poetas en New York)
- 403 — Enrique Lihn, *Al bello aparecer de este lucero*
- 501 — Juan Rulfo, *Inframundo* (homenajes de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, con 100 fotografías tomadas por Juan Rulfo)
- 502 — Angel Rama, *La ciudad letrada*
- 503 — Ariel Dorfman, *Hacia la liberación del lector latinoamericano.*

espejodeescritor00roff

espejodeescritor00roff



espejodeescritor00roff

orgeluisborgesJUANcarlosONETTIJULIO
CORTAZA RjuanRulfoCARLOSfuentesJu
goytisoloMANUELPUIGMarioVargasLlos
uisrafaelsánchezANGELRAMAJorgeluisb
orgeluisborgesJUANcarlosONETTIJULIO
CortázarJUANRULFOCarlosfuentesJuan
goytisoloManuelPuigMARIOVARGASLL
uisrafaelsánchezANGELRAMAJorgeluisb
orgeluisborgesJUANcarlosONETTIJULIO
CORTAZA RjuanRulfoCARLOSfuentesJu
GOYTISOLOmanuelPuigmARIOvARGAS
uisrafaelsánchezANGELRAMAJorgeluisb
orgeluisborgesJUANcarlosONETTIJULIO
ortázarjuanrulfoCARLOSFUENTESJuan
goytisoloMANUELPUIGMarioVargasLlos
UISRAFAELSANCHEZangelramaJorgeL
orgeluisborgesJUANcarlosONETTIJULIO
CORTAZARjuanRulfoCarlosfuentesjuan
goytisoloMANUELPUIGMarioVargasLlos
uisrafaelsánchezANGELRAMAJorgeluisb
ORGELUISBORGESJuancarlosonetijulio
CORTAZA RjuanRulfoCARLOSfuentesJuc
goytisoloMANUELPUIGMarioVargasLlos
uisrafaelsánchezANGELRAMAJorgeluisb
orgeluisborgesJUANcarlosONETTIJULIO
CORTAZA RjuanRulfoCARLOSfuentesJuc